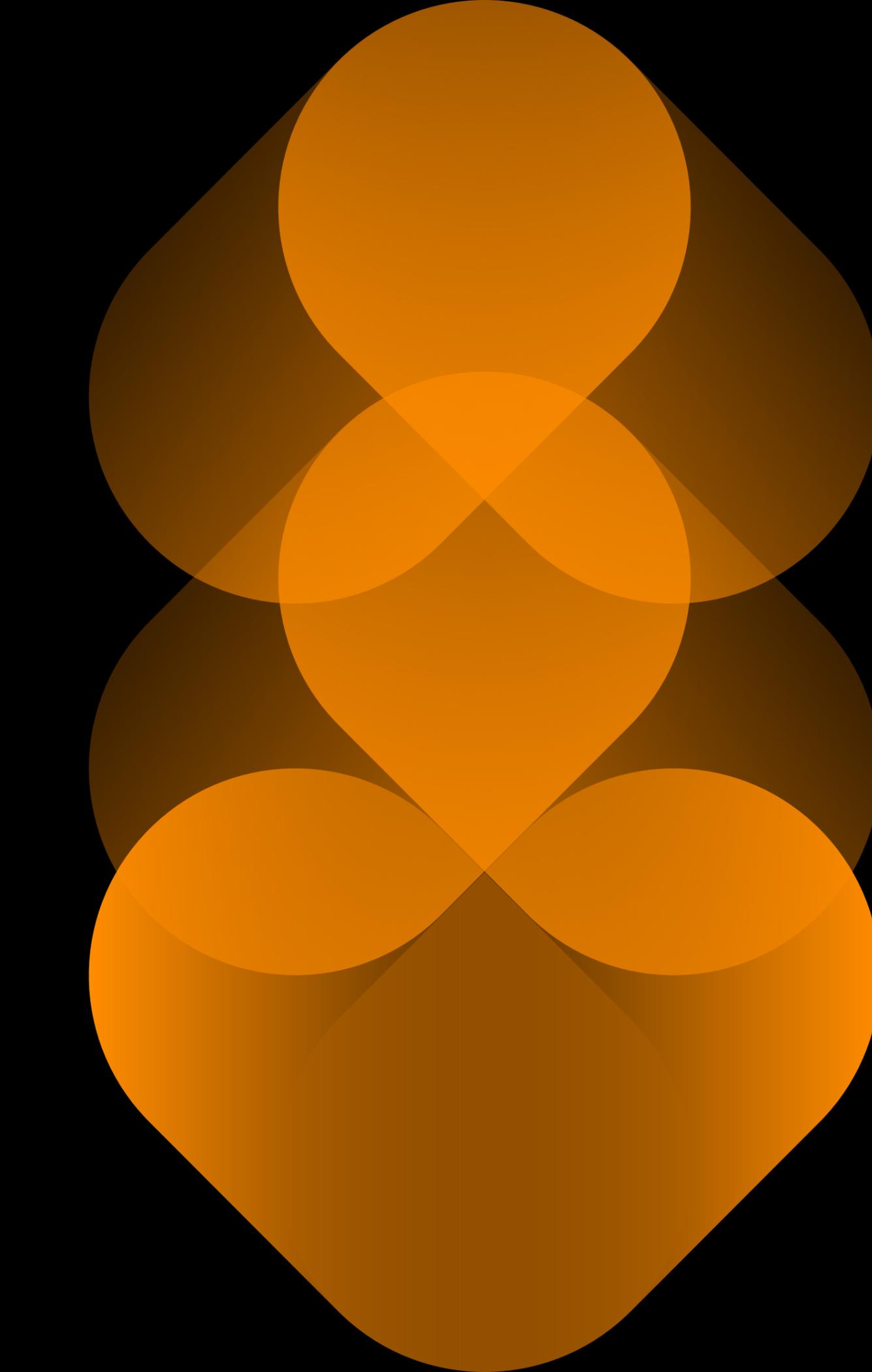


REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

# SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 2

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL



# SINAIS DE CENA

REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS  
PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL  
SÉRIE III, NÚMERO 2

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Serôdio, que a dirigiu até 2014. Durante esses dez anos manteve uma periodicidade semestral (junho e dezembro). Até ao número 10 (dezembro de 2008) foi editada pela Campo das Letras. A publicação dos números 11 (junho de 2009) a 22 (dezembro de 2014) esteve a cargo da Húmus. Os cinco números da série II, dirigida por Rui Pina Coelho sob a chancela das edições Orfeu Negro, foram publicados entre junho de 2016 e abril de 2021. A presente série III tem início em setembro de 2022, com direção de Marta Brites Rosa.

## PROPRIEDADE PROPRIETY

CET (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

## DIREÇÃO HONORÁRIA HONORARY EDITOR

MARIA HELENA SERÓDIO

## DIREÇÃO EDITOR

MARTA BRITES ROSA

## DIREÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE BOARD

FILIPE FIGUEIREDO | PAULA GOMES MAGALHÃES | GUSTAVO VICENTE | LICÍNIA RODRIGUES FERREIRA

## ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT

ARIANA GALAMBA

## CONSELHO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

ALEXANDRA BALONA | ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA | ANA BIGOTTE VIEIRA | ANA CLARA SANTOS

ANA PAIS | BRUNO SCHIAPPA | CATARINA FIRMO | COSIMO CHIARELLI | EMÍLIA COSTA

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO | JOANA D'EÇA LEAL | MARIA JOÃO BRILHANTE | PAULA CASPÃO

PEDRO MANUEL | RITA MARTINS | TERESA FARIA

## CONSELHO CIENTÍFICO SCIENTIFIC COUNCIL

CHRISTINE ZURBACH | Universidade de Évora

CHRISTOPHER BALME | Ludwig Maximilians – Universität München, Alemanha

DANIEL TÉRCIO | Universidade de Lisboa

DIANA DAMIAN-MARTIN | Royal Central School of Speech and Drama, Londres, Inglaterra

ELEONORA FABIÃO | Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

FERNANDO MATOS OLIVEIRA | Universidade de Coimbra

HÉLIA CORREIA | escritora

IAN HERBERT | IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro

IVAN MEDENICA | University of Arts in Belgrade, Sérvia

JOÃO CARNEIRO | APCT/Semanário Expresso

JOSÉ OLIVEIRA BARATA | Universidade de Coimbra

JOSÉ SASPORTES | historiador de dança

LUIZ FERNANDO RAMOS | Universidade de São Paulo, Brasil

MARGARETA SÖRENSON | presidente da IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro

MARIA HELENA SERÓDIO | Universidade de Lisboa

MARIA HELENA WERNECK | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA | Universidad de Sevilla, Espanha

MIGUEL FALCÃO | Escola Superior de Educação de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa (ESELx - IPL)

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL)

NUNO CARINHAS | Teatro Nacional de São João

OCTAVIAN SAIU | National University of Theatre and Film, Roménia

PAUL SPENCE | King's College London, Inglaterra

ROSSANA DELLA COSTA | Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

SANDRA PIETRINI | Università di Trento, Itália

VERA COLLAÇO | Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

## COLABORAM NESTE NÚMERO CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

AFONSO BECERRA | ANA CLARA SANTOS | ANA MOTA FERREIRA | ANDRESA FRESTA MARQUES

ARIANA SOFIA GALAMBA | BEATRIZ CATARINO | CAROLINA CAMPANELA | CATARINA FIRMO

CLÁUDIA MADEIRA | EMÍLIA COSTA | FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS | FILIPE FIGUEIREDO

FRANCESCA RAYNER | GEORGES BANU | HÉCTOR BRIONES | JENARO MELÉNDREZ CHAS

JOÃO MARIA ANDRÉ | JOSÉ PEDRO SOUSA | MANEL BILRO | MARCONDES GOMES LIMA

MARIA JOÃO BRILHANTE | MARIANA RHORMENS | MARTA BRITES ROSA | MASSIMO MILELLA

PAULA GOMES MAGALHÃES | PEDRO MANUEL | RAFAEL MASOTTI

Os artigos publicados, bem como a opção de seguir o Acordo Ortográfico de 1945 ou de 1990, são da responsabilidade dos seus autores.

## REDAÇÃO EDITORIAL OFFICE

CET – CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

<http://www.ceteatro.pt/>

[sinaisdecena@gmail.com](mailto:sinaisdecena@gmail.com)

## DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO

### GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT

MARTA ANJOS

## REVISÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

### PORTUGUESE PROOFREADING

JOSÉ LEITÃO BAPTISTA

## PERIODICIDADE PERIODICITY

Anual **Annual**

## ISSN

1646–0715

## SINAIS DE CENA III.2

Dezembro de 2023

**December 2023**

# ÍNDICE

## INDEX

### EDITORIAL

010 MARTA BRITES ROSA

#### THEMATIC DOSSIER

## TEATRO DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS

020 JENARO MELÉNDREZ CHAS

*Shadow Theatre in the training of opera singers?  
Shadow Theatre techniques  
for educational purposes*

038 MARTA BRITES ROSA

*Crispim e os engenhos maquinantes:  
Proposta de leitura de um documento  
setecentista sobre formas (in)animadas*

070 HÉCTOR BRIONES

*Políticas da imagem em Gemelos e Sin Sangre:  
Articulações poéticas entre cena, marionete  
e tecnologia audiovisual*

108 MARIANA RHORMENS

*Mascarado em trânsito:  
A máscara Mapiko de Moçambique*

134 ANA MOTA FERREIRA  
MANEL BILRO

*De DE para COM. A Bolha:  
Teatro com Marionetas e a relação  
entre marioneta e marionetista*

160 MARCONDES GOMES LIMA

*A brincadeira do Mamulengo: o que pode estar  
em jogo em certa empanada brasileira*

188 FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

*Ensaio sobre o paradoxo da presença no teatro  
de animação: o duplo é uma iminência?*

#### ESSAYS

## ESTUDOS APLICADOS

224 CAROLINA CAMPANELA

*Da dessacralização da arte:  
Topologia breve e inacabada do meio artístico*

242 ANDRESA FRESTA MARQUES

*A dominação feminina:  
o adultério perpetrado por mulheres  
nos entremezes do século XVIII*

274 ARIANA SOFIA GALAMBA

*“Claro que, depois disso,  
já não conseguiu continuar a escrever.”  
Caminhos para uma estética teatral feminista*

300 GEORGES BANU

*Les récits du spectateur:  
mémoire et légende*

318 PEDRO MANUEL

*Performing Animality*

## PORTFOLIO

# PORTEFÓLIO

- 334 FILIPE FIGUEIREDO**  
**PAULA GOMES MAGALHÃES**  
*Alípio Padilha*  
*A liberdade das imagens, pelos limites do corpo e do movimento*

## INTERVIEW

# NA PRIMEIRA PESSOA

- 384 ANA CLARA SANTOS**  
*João Brites*  
*O teatro é a arte da vivência*

## PERFORMANCE REVIEWS

# PASSOS EM VOLTA

- 462 FRANCESCA RAYNER**  
*Conjuring something out of nothing:*  
*O Elefante no Meio da Sala, de Vânia Doutel Vaz*
- 470 AFONSO BECERRA**  
*Trans-intimidade*  
*BAQUE, de Gaya de Medeiros*
- 484 RAFAEL MASOTTI**  
*A liberdade era azul:*  
*movimentos vitais em Nómadas*
- 492 EMÍLIA COSTA**  
*As asas quebradas de um povo em tempos sombrios*  
*Fonte da Raiva, de Cucha Carvalheiro*
- 504 MASSIMO MILELLA**  
*Fuck me di Marina Otero:*  
*il punto e la circonferenza*
- 514 BEATRIZ CATARINO**  
*A war is a war is a war*  
*Na Medida do Impossível, de Tiago Rodrigues*
- 524 CATARINA FIRMO**  
*O fim do mundo no palco das marionetas.*  
*Apocalipses, oráculos e recomeços*  
*no FIMFA Lx23*

## BOOK REVIEWS

# LEITURAS

- 544 JOSÉ PEDRO SOUSA**  
*Visita das fontes:*  
*lugares do teatro na Lisboa de Seiscentos*  
*[Raquel Medina Cabeças, O teatro em diálogo com a Lisboa Seiscentista, 2022]*
- 550 PAULA MAGALHÃES**  
*O fabuloso e “inquietante”*  
*mundo das marionetas e formas animadas*  
*[Catarina Firmo e Miguel Falcão, Formas Animadas: Teorias e Práticas, 2018]*
- 558 MARIA JOÃO BRILHANTE**  
*Quando o amigo dos mestres foi também um mestre*  
*[Georges Banu, Les récits d’Horatio, 2021]*
- 564 CLÁUDIA MADEIRA**  
*PERFINST*  
*[Rita Martins e Luís Castro (Coord.), KARNART PER PERFINST/ KARNART INST PERFINST, 2023]*
- 574 JOÃO MARIA ANDRÉ**  
*Reflexões a partir da leitura do livro de Ana Pais: Quem tem medo das emoções?*  
*[Ana Pais, Quem tem medo das emoções?, 2022]*



**EDITORIAL**  
**SINAIS DE CENA**  
**III.2**

**MARTA BRITES ROSA**

Este é o número 2 da terceira série da revista *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*. É um número que nesta terceira série, nesta terceira insistência em manter viva uma revista sobre teatro em Portugal, inicia um novo fôlego, encabeçado por uma nova direção, que tentará manter os parâmetros de qualidade da revista conquistados ao longo de 19 anos. Neste período, por dois momentos a direção da *SdC* assinou editoriais em tom de despedida: em 2014, quando (se julgava que) a falta de financiamentos ditava o encerramento deste projeto editorial, e em 2021, quando, novamente por falta de apoios financeiros, a revista se via obrigada a deixar a impressão no papel e embarcar numa nova jornada cujo meio e o rumo ainda desconhecia.

Paulo Eduardo Carvalho, Maria Helena Serôdio e Rui Pina Coelho foram os timoneiros que ao longo de quase duas décadas levaram a revista a vários portos, visitando, analisando e dando a conhecer lugares, teorias, estéticas, histórias, momentos e fazedores de teatro e das artes performativas. A navegação nem sempre foi calma, houve momentos de turbulência, houve obstáculos que se julgavam intransponíveis, houve perdas de entes queridos, mas (mantendo a metáfora náutica) a tripulação deste navio foi sempre incansável no esforço para o levar a bom porto, com carga da melhor qualidade.

Não é possível dirigir esta revista sem replicar o carinho que os seus antigos diretores por ela sentiram, expresso nos editoriais dos 28 números publicados. Apesar de um trabalho de gestão de meios, de pessoas, de prazos, de empreitadas de leitura de textos, de insistentes pedidos de cumprimento de datas, de reuniões com uns e com

outros para resolver questões miúdas e graúdas, o carinho e o reconhecimento das qualidades intelectuais e humanas de todos os membros da Direção e do Conselho Editorial é realmente o que resalta finalizada a revista. Sem eles, não era possível. Quero por isso deixar expresso o agradecimento a todos os que colaboraram na edição deste número, que tiraram do seu tempo de descanso, lazer e familiar horas e mais horas para fazer as chamadas de trabalho (*call for papers*), recolher, selecionar e rever ortográfica e cientificamente os vários artigos, contactar outros colaboradores, coordenar cada uma das secções, insistir para a entrega dos textos e imagens, realizar, pensar, conduzir e redigir a entrevista, recensear textos, participar em reuniões, sem receber em troca nada mais que um profundo reconhecimento pela sua dedicação, eficiência e qualidade. Numa época em que a imensidade de solicitações de trabalho não remunerado – de “colaborações” – se tornou uma constante, tanto no meio académico como em outros, é elementar reconhecer o esforço de cada um.

O trabalho destes colaboradores é fundamental para manter uma revista que neste momento apenas tem o apoio financeiro do CET – Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa. Neste sentido, o intento desta terceira série é usar o financiamento existente para – dando continuidade ao projeto e mantendo o objeto e a organização editorial – melhorar a gestão do processo editorial, num esforço para diminuir a carga de trabalho sobre os colaboradores e para construir uma relação de confiança com estes e com os autores. Creio que estamos no bom caminho.

## 2

Em junho de 2004, no número inaugural da revista *Sinais de Cena*, Georges Banu assinava um artigo intitulado “A encenação e as idades do actor”, onde, a propósito da não sobreposição da idade das personagens e dos atores, a que chamou “desfasamento dramaturgico”, afirmava: “O desfasamento seduz porque enriquece a abordagem do papel, sem outro contributo para além do corpo do actor.” A atualidade deste artigo é inegável, especialmente se, acompanhando a reflexão e os exemplos dados sobre a *idade*, adicionarmos a questão da representação do *género*. A atualidade das suas reflexões está presente em mais dois artigos que escreveu para a *SdC*, em 2007 e 2008, reveladores do espectador informado que era e da sua vivência entre a prática e os fazedores do teatro europeu e mundial. Em 2013, Maria Helena Seródio celebra a homenagem feita a Georges Banu no seu país natal, a Roménia, em “Um encontro especial em Cluj-Napoca”.

No número que agora lançamos, Georges Banu é novamente autor e objeto de escrita em dois artigos da revista. O seu artigo, intitulado “Les récits du spectateur: mémoire et légende”, é uma viagem pelas suas muitas memórias de teatro e uma reflexão sobre o ponto de vista do espectador e o seu contributo para a narrativa histórica teatral. Na secção “Leituras”, Maria João Brilhante recenseia um dos seus últimos livros, *Les récits d’Horatio: Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen*, em que, como o nome indica, o autor evoca os mestres do teatro europeu.

Com estes dois artigos celebramos Georges Banu (1943-2023), investigador, dramaturgo, professor e crítico teatral, membro de várias instituições internacionais ligadas ao teatro, e também consultor do Centro de Estudos de Teatro, desde a sua fundação até 2017, e membro do Conselho Científico da *Sinais de Cena*.

## 3

Apesar de construída sobre secções com foco especial – “Dossiê Temático”, secção com *peer review* onde são recebidos artigos sobre um tema específico; “Estudos Aplicados”, secção também com *peer review* onde são acolhidos artigos que visam o assunto da revista, mas sem ligação ao “Dossiê Temático”; “Portefólio”, centrado na imagem teatral; “Na Primeira Pessoa”, entrevista de longo fôlego a uma personalidade das artes performativas; “Passos em Volta”, espaço para a crítica às artes performativas; e “Leituras”, compilação de recensões de publicações de e sobre teatro – a verdade é que a interligação entre as várias secções da revista se faz em múltiplos momentos. O diálogo entre os artigos dá relevo a temas transversais abordados pelas artes performativas, que evidenciam o seu carácter de intervenção e integração na esfera pública: a figura feminina; o aspeto comercial da arte e das artes performativas em específico; as emoções e os afetos; o ponto de vista do espectador; a inovação e transgressão, são alguns exemplos.

O “Dossiê Temático”, dedicado ao Teatro de Marionetas e Formas Animadas, coordenado pelos investigadores Catarina Firmo e Miguel Falcão, congrega estudos sobre esta forma teatral, que, tendo como ponto de partida e foco diferentes espaços geográficos e cronológicos, abordam múltiplos aspetos da produção e receção teatral das formas animadas, tanto na sua vertente mais clássica, como também do ponto de vista histórico e etnográfico. Transpondo a fronteira do Dossiê Temático, as marionetas e formas animadas irão visitar outras secções da revista.

Em “Estudos Aplicados”, coordenado por Marta Brites Rosa e Licínia Ferreira, a diversidade temática acerca-se de alguns assuntos comuns, como o lugar da mulher no teatro, tanto enquanto

personagem moralmente transgressora como enquanto encenadora com uma abordagem feminista nos seus espetáculos. A reflexão sobre o tempo da criação, ou melhor, a sua falta, na atividade artística, remete-nos, enquanto leitores, para um mal generalizado na sociedade contemporânea onde caímos sem dar por isso. Ainda nesta secção dá-se lugar a um novo tema: os animais na cena teatral. De realçar, mais uma vez, a publicação do artigo do investigador Georges Banu.

Com a coordenação de Filipe Figueiredo e Paula Gomes Magalhães, o “Portefólio” apresenta-nos o trabalho fotográfico de Alípio Padilha, cujas imagens retratam parte da história do teatro em Portugal das últimas décadas.

Ana Clara Santos coordena a exímia entrevista a João Brites, conhecido principalmente como fundador e encenador do grupo de teatro O Bando, e que aqui nos fala “Na Primeira Pessoa” sobre projetos do passado e do futuro.

“Passos em Volta”, coordenado por Catarina Firmo e Rita Martins, apresenta críticas a espetáculos – teatro, dança e *performance* – dando espaço à crítica das artes performativas, à reflexão sobre eventos artísticos e ao alcance que estes têm no pensamento de quem a eles assiste.

Na secção “Leituras”, coordenada por Emília Costa e Teresa Faria, recenseiam-se livros de e sobre teatro, na área da historiografia do passado e da atualidade, das emoções, fazendo, inclusive, a ponte com o teatro de marionetas e formas animadas e com o artigo de Georges Banu.

## 4

Por fim, desejamos a todos boas leituras e, como revista sénior na área dos estudos de teatro e artes performativas em Portugal, damos as boas-vindas no mundo editorial à publicação *Ponto. História do Teatro em Portugal Revista*, dirigida por José Camões e publicada pelo Centro de Estudos de Teatro.



# TEATRO DE MARIONETAS e FORMAS ANIMADAS

THEMATIC DOSSIER

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

JENARO MELÉNDREZ CHAS  
MARTA BRITES ROSA  
HÉCTOR BRIONES  
MARIANA RHORMENS  
ANA MOTA FERREIRA E MANEL BILRO  
MARCONDES GOMES LIMA  
FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

JENARO MELÉNDREZ CHAS

**SHADOW THEATRE IN THE  
TRAINING OF OPERA SINGERS?  
SHADOW THEATRE TECHNIQUES  
FOR EDUCATIONAL PURPOSES**

## JENARO MELÉNDREZ CHAS

FOUNDER OF CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE

Was born in A Coruña, Spain. He studied biology at the University of Santiago de Compostela. He lived in Tokyo for several years in the late 1980s before settling in Turin, where in 1994 his commitment to abstract painting met musicians Alberto Jona and Cora Demaria and they founded Controluce Teatro d'Ombre.

With shadows, he has participated in the staging of operas and shows in places such as La Scala in Milan, Teatro Olimpico in Vicenza, La Chiesa del Salvatore in Venice, Comunale in Bologna, Verdi in Florence, Coccia in Novara, Landestheater Niederbayern, Victoria Hall in Geneva, Théâtre municipal de Tunis, etc. Together with Alberto Jona, he was the artistic director of Incanti, the International Figure Theatre Festival of Turin, from 1994 to 2018.

## ABSTRACT

L'articolo esemplifica il potenziale del teatro delle ombre a scopi formativi raccontando, dalla prospettiva della creazione artistica, un'esperienza particolare di collaborazione tra un Conservatorio musicale svizzero e una compagnia teatrale italiana. Un'esperienza insolita perché legata a un percorso di formazione attoriale rivolto a studenti di canto in fase di perfezionamento. Azione e gestualità sono importanti quasi quanto la voce nelle produzioni operistiche contemporanee. Al fine di fornire agli studenti un'esperienza scenica più concreta possibile, l'uso del teatro d'ombra, ispirato alla metafora junghiana dell'inconscio e del non detto, permette una stratificazione di diversi livelli di approccio: vocale, emotivo, scenico e di costruzione del personaggio. Musicalmente, la scelta di unire repertori diversi, come barocco e contemporaneo è stata utile per stimolare la riflessione sull'uso della voce e inseguire suoni e profondità inaspettate. Le ombre, insieme ad una funzione scenografica, sono state il mezzo per rappresentare concetti e sensazioni come il doppio, le forme dell'inconscio, i labirinti del desiderio e le tracce del sogno. Le tre edizioni del progetto, di una settimana di prove e una rappresentazione pubblica ciascuna, si sono svolte negli anni 2015, 2016 e 2019.

### PAROLE-CHIAVE

Ombra, Opera, Insegnamento, Canto, Messinscena

## ABSTRACT

The article illustrates the potential of shadow theatre for training purposes by describing, from the perspective of artistic creation, a particular experience of collaboration between a Swiss music conservatory and an Italian theatre company. This is an unusual experience because it is linked to an acting course for voice students undergoing further training. In contemporary opera productions, actions and gestures are almost as important as the voices. To give the students as concrete a stage experience as possible, the use of shadow theatre, inspired by the Jungian metaphor of the unconscious and the unspoken, allows a layering of different levels of approach: vocal, emotional, stage and character building. Musically, the choice of combining different repertoires, such as baroque and contemporary, was useful to stimulate reflection on the use of the voice and to explore unexpected sounds and depths. The shadows, together with a scenography function, were the means to represent concepts and sensations such as the double, the forms of the unconscious, the labyrinths of desire and the traces of dreams. The three editions of the project, each consisting of a week of rehearsals and a public performance, took place in 2015, 2016 and 2019.

### KEYWORDS

Shadow, Opera, Teaching, Singing, Staging



# SHADOW THEATRE IN THE TRAINING OF OPERA SINGERS?

## SHADOW THEATRE TECHNIQUES FOR EDUCATIONAL PURPOSES

Shadow theatre's potential for teaching and learning is well known, from storytelling and language development to cultural awareness and creative expression. In this essay, as an example of the versatile and multifaceted possibilities of shadow theatre as an educational tool, I would like to share a very specific didactic experience of the theatre company *Controluce Teatro d'Ombre*, of which I am one of the founders, together with the musicians Cora De Maria and Alberto Jona. I would like to relate this experience because of its unusual characteristics, as it relates to an acting course for opera singers, the result of a collaboration between *Controluce* and the Vocal Education Department of the *Conservatorio della Svizzera Italiana in Lugano (CSI)*.

In the course of its history, *Controluce* has organised a number of unique training experiences: technical workshops in Germany and Brazil, workshops on figurative art, such as the one held in collaboration with the *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea* in Turin, or workshops specifically dedicated to opera, such as the one

entitled “Stage Verdi’s Macbeth” at the “Puppetry in Opera” conference organised by the Puppet Centre at the Barbican in London in 2014. The three workshops were born out of the collaboration with the Lugano Conservatory. They represent a kind of milestone.

Controluce has been at the forefront of the transformation of music into images for almost thirty years. Music forms the basis of the company's theatrical approach. It is mainly classical, contemporary, and operatic music. Looking for a descriptive phrase for the company's initial approach to a new production, something like “finding a kind of translation of music into theatrical expression” might come to mind, although all members agree that any art and technique can be brought into play in the creation process. In the broadest sense, because theatre is life, theatre is a global action linked to sensibility.

The term “Figure Theatre” embraces an inexhaustible quantity of languages, themes, skills, possibilities, research, and actions, whatever the point of view: history and tradition, techniques, research and innovation, philosophy and depth of thought, or lightness and humour. No human story is excluded. To use a common Italian saying, we could say that puppet theatre “permette tutto e il contrario di tutto” (“allows everything and the opposite of everything”). Within Figure Theatre, Shadow Theatre is a special field and is the predecessor of Cinema (the use of projected images to create the illusion of movement on a screen). It could also be seen as a predecessor of the concept of theatre itself, with its magical ritual, as in ancient times the Indonesian Wayang Kulit. (Keeler, 1987).

As a theatrical tool, contemporary shadow theatre has the potential to reach unusual regions of the mind in the audience, close to those of dreams and the subconscious.

The idea of the shadow as a metaphor for the unconscious can be traced back to the work of Carl Jung, who developed the concept of the shadow into a vast and complex spiritual realm that contains not only repressed emotions and memories, but also universal archetypes and symbols shared by all human beings (Jung, 1979). Jung used the image of the shadow to represent those parts of our psyche that we are unaware of or try to hide from ourselves and others. He believed that the shadow could contain both positive and negative aspects of our personality, such as our deepest fears and desires, as well as our hidden talents and potential (Jung, 2001). Jung believed that recognising and working with the shadow would lead to a greater understanding of us (Johnson, 1994), and that exploring and internalising the shadow was an essential part of the process of individuation to become a fully realised and integrated person.

Following this inspiration, a major effort in Controluce's performative work has been to understand and develop the characteristics of shadows. Certainly, since its foundation around 1994, this has been one of the factors behind its success and its long history as a diverse and independent theatre group, as well as its collaborations with many artists in Italy and abroad.

At that time, Turin offered opportunities to support culture. A shared passion for theatre led the founders of Controluce to the idea of combining music and abstract painting with Eastern shadow theatre techniques. Controluce's work took two different but complementary directions, puppetry and musical theatre. From the beginning it has been a constant and natural attitude of the company to collaborate with writers and other musicians, artists, and arts organisations. Working with shadows has attracted the curiosity and artistic interaction of people and institutions, including great names

in literature and music, both classical and modern, as well as major theatres and festivals around the world.

The shadow's ability to stimulate the human mind was essential to the purpose of the experience in Lugano – the subject of this article – which aimed to give voice students the opportunity to explore character psychology and move through a variety of expressive styles. Shadows were conceived and created to represent concepts and sensations such as doubles and selves in mirrors, the shape of the unconscious, the intersecting labyrinths of the unspoken, the blurred traces of dreams. The shadows also took on a scenic function. They provided a “dreamlike” substitute for scenic elements that could not be materialized.

Perhaps one premise must be considered to understand the educational relevance of such an initiative for voice students. Today's opera singers must be skilled actors and actresses in addition to basic vocal technique. Movement and expression on stage are almost as important as the voice in contemporary opera productions. Singers are looking for drama schools and performance coaching in addition to their vocal training. Music schools and conservatories have long been challenged by the intersection of music and theatre, the very essence of opera.

The starting point for the experience described here was to imagine a way of meeting this need. The aim was to propose a practical and comfortable didactic project in which singing and acting would be as closely linked as they are in an opera performance. The aim was to give the students a stage experience as real as possible. A Vocal Scenic Workshop using shadows as “agglutinative” elements was conceived by Luisa Castellani, singing teacher at CSI, and Controluce.

The workshop was structured around a final performance open to the public, after a week or so dedicated to rehearsing a musical program chosen according to a very specific and important criterion: combining music from different historical periods. Baroque and contemporary music, put together as an exercise in vocal training on a stage set that was assigned to the shadows.

As Luisa Castellani explained, the initial idea of juxtaposing repertoires that are only apparently distant from each other was to encourage young singing students to think about the use of the voice, and to try to get out of the rut of a somewhat stereotypical nineteenth-century vocal style (*bel canto*). For them, even in the more classical repertoire that a singer must deal with today, comparing techniques in relation to repertoires such as Baroque and contemporary is a way of discovering unexpected sounds and depths. Moreover, the choices were exquisitely didactic, related to her students' vocal and tonal qualities during these years at CSI.

Hence the proposal, in each of the three editions of the workshop, to combine a great classic of the ancient repertoire, such as Purcell's *Dido & Aeneas* or Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *Orpheus*, with 20th century authors to provoke reactions and new technical synapses in the use of the voice.

Controluce contributed to the project by offering its artistic vision and its theatrical skills and expertise, which allowed the work to be projected onto a much more complex, rich, and multi-layered level than the purely scholastic one. The contribution of the Shadows has allowed us to deepen the stratification of the chosen pieces of music, not only from a vocal point of view, but also from a stage, emotional and character point of view, and to make full use of their multiple

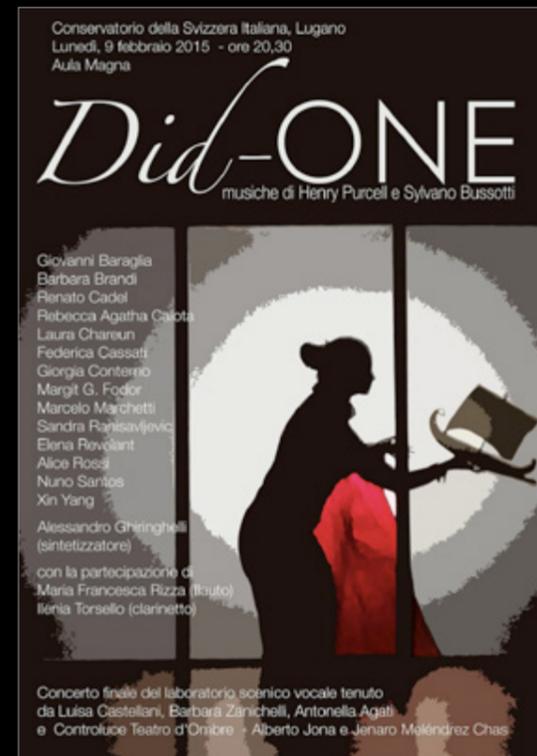
values in a didactic context, but also one of artistic growth and mutual stimulation.

Thus, it was possible to identify Bussotti's *Lachrimae* with Dido's tears; or to see that the ruthless mechanism of Poppea's coronation is, in a certain sense, already written in the stars of Stockhausen's *Zodiac*; or to discover how Cage's motto "happy new ear", for a new listening to the sound world around us, fits perfectly with Orpheus' ability to converse with nature, with shadows, with pain and absence. Three editions took place in 2015, 2016 and 2019. The first was entitled *DID-ONE* and combined musical moments, arias, and duets, from Henry Purcell's masterpiece *Dido and Aeneas* and fragments from Sylvano Bussotti's *Lachrimae*.

In the second workshop, entitled *POPP-KREIS*, Monteverdi's *L'incoro-nazione di Poppea* and Stockhausen's *Zodiac* (Tierkreis) were intertwined. The thread of the story was maintained, but it was opened to new and unexpected suggestions. To access the individual characters and their emotional world, sudden musical and stylistic deviations became possible.

The third was entitled *ORF-AGE*. Monteverdi and John Cage meet thanks to the myth of *Orpheus*, which allows us to explore fundamental elements of their poetics: sound, silence, space. Monteverdi's *Orpheus* (1607) and John Cage's *Songs* and *Litanies* explore the profound meaning of music and being, becoming theatrical action through the ephemeral and magical suggestion of shadows.

As didactic events, those *Laboratori* of high education had the particularity of reaching extremely sophisticated artistic aspirations and training layers thanks to simple means as the shadows are. The feedback of all participants was that of an enlightening experience, which is what I wanted to tell. ::



POSTER 1<sup>ST</sup> EDITION: DID-ONE (PURCELL-BUSSOTTI) (SHADOW OF FEDERICA CASSATI).  
[F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.

POSTER 2<sup>ND</sup> EDITION POPP-KREIS (MONTEVERDI-STOCKHAUSEN) - CARDBOARD SILHOUETTES.  
[F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.

3<sup>RD</sup> 'S EDITION IMAGE ORF-AGE (MONTEVERDI-CAGE) (GIOVANNI BARAGLIA AND JAVIER CARVAJAL).  
[F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



BOTH'S FLIGHT DID-ONE (PURCELL-BUSSOTTI) (SHADOWS OF RENATO CADEL, GIORGIA CONTERNO AND GIOVANNI BARAGLIA). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



ANGER ANGUSTIA DID-ONE (PURCELL-BUSSOTTI) (SHADOWS OF LAURA CHAREUN AND RENATO CADEL). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



ROME IN FLAMES 1 POPP-KREIS (MONTEVERDI-STOCKHAUSEN) (FEDERICA CASSATI AND ANNA PIROLI). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



BACKSHADOWS 1 ORF-AGE (MONTEVERDI-CAGE) (BARBARA BRANDI AND OTHER CSI PUPILS PARTICIPATING IN THE WORKSHOP). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



ROME IN FLAMES 2 POPP-KREIS (MONTEVERDI-STOCKHAUSEN) (ALBERTO JONA). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.



BACKSHADOWS 2 ORF-AGE (MONTEVERDI-CAGE) (CSI PUPILS PARTICIPATING IN THE WORKSHOP). [F] CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE ARCHIVE.

## REFERENCES

**ABLY, Robert (1988)**, *A little book on the human shadow*, New York, HarperSanFrancisco.

**CASATI, Roberto (2008)**, *La scoperta dell'ombra*, Roma-Bari, Laterza.

**JOHNSON, Robert A. Owing (1994)**, *Your Own Shadow: Understanding the Dark Side of the Psyche*, New York, HarperSanFrancisco.

**JUNG, C.G. (1979)**, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* (Collected Works of C.G. Jung Vol.9 Part 2) Bollingen Series XX, Princeton, Princeton University Press.

– (2001), *Modern man in search of a Soul* (trad. W.S.Dell & Cary F. Baynes), London and New York, Routledge Classics.

**KEELER, Ward (1987)**, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*, Princeton, Princeton University Press.

**RAGGI, Alessandro (2006)**, *L'Ombra*, accessed on 15 april 2023, available at: [https://www.psicologiajunghiana.it/files/fotoData/download/13\\_L'Archetipo\\_dell'\\_Ombra.pdf](https://www.psicologiajunghiana.it/files/fotoData/download/13_L'Archetipo_dell'_Ombra.pdf)



MARTA BRITES ROSA

**CRISPIM e OS  
ENGENHOS MAQUINANTES  
PROPOSTA DE LEITURA DE UM DOCUMENTO  
SETECENTISTA SOBRE FORMAS (IN)ANIMADAS**

## RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de leitura de um documento do final do séc. XVIII, dirigido ao Ministério do Reino de Portugal, com um pedido de licença para edificação/criação de um teatro de “inanimados interlocutores”. Com base na análise do documento iremos contextualizar a informação recolhida na atividade teatral da época, sugerindo propostas sobre o que o requerente propõe apresentar ao público, nomeadamente no que diz respeito a questões técnicas sobre o espaço de representação, intérpretes e géneros teatrais.

Pretende-se, a partir de um documento inédito e ainda não estudado, contribuir para o conhecimento do teatro de bonecos e da atividade teatral em geral no Portugal setecentista e marcar um ponto de partida para futuras investigações.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro português, Séc. XVIII, Marionetas, Presépios, História do teatro

## MARTA BRITES ROSA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Marta Brites Rosa é licenciada em Literatura Portuguesa e mestre e doutora em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa desde 2001, fazendo investigação sobre teatro português, centrando-se na atividade teatral e dramaturgia da segunda metade do século XVIII.

Em 2021, iniciou um projeto de investigação sobre o papel e presença das mulheres no teatro de setecentos português, “O paradoxo feminino no teatro português do séc. XVIII”, apoiado pelo Programa Estímulo ao Emprego Científico.

## ABSTRACT

This article proposes an interpretation of document from the end of the 18th century, presented to the *Ministério do Reino* (Ministry of the Kingdom of Portugal), with a request for a license to build/create a theater for "inanimate interlocutors".

Grounded on the analysis of the document, we will contextualise the information gathered in the theatrical activity of the time, suggesting hypothesis for what the applicant proposes to present to the public, particularly with regard to technical issues about the performance space and performers, and theatrical genres.

Based on an unpublished document that has not yet been studied, the aim of this article is to contribute to the knowledge of puppet theatre and theatrical activity in general in 18th century Portugal, and to be a starting point for future research.

### KEYWORDS

Portuguese theater, 18<sup>th</sup> century, Puppets, Presépios, Theater history

# CRISPIM E OS ENGENHOS MAQUINANTES

## PROPOSTA DE LEITURA DE UM DOCUMENTO SETECENTISTA SOBRE FORMAS (IN)ANIMADAS

Crispim José da Grã, de quem, além deste documento, mais nada se conhece, em 1781 escreve um requerimento à rainha D. Maria I, com o qual pretendia obter licença para abrir um espaço de teatro de formas animadas, ou de “inanimados interlocutores”, como o próprio sugere, composto por vários engenhos da sua autoria, descritos como inovadores e extraordinários.

É a partir desse documento, da sua análise e contextualização, que pretendemos trazer um contributo para a história do teatro de bonecos que se fazia em Portugal na segunda metade do séc. XVIII.

## TEATRO DE BONECOS NA LISBOA SETECENTISTA

Sobre o teatro de bonecos em Portugal no séc. XVIII é inevitável evocar o nome de António José da Silva, autor dos textos que compõem a coletânea *Teatro cómico português*, impressa em 1744<sup>[1]</sup>, fonte documental da história do teatro português de formas animadas. A partir dos textos e paratextos desta coleção tem-se tentado reconstruir o que seriam as apresentações que tiveram lugar no Teatro do Bairro Alto, entre, pelo menos, 1733 e 1738. Para além do testemunho vivo desses textos, as referências noutros documentos, em que as peças são sempre referidas pelo riso que causavam, teriam igualmente colocado o seu nome na história do teatro. Foi este estrondoso êxito de bilheteira, usando a terminologia atual, que levou a que as obras fossem impressas e que Francisco Luís Ameno, o impressor e também amigo de António José da Silva, explicasse na “Advertência do coletor” (Silva, 1744:[XVII-XV]) que as peças que agora imprimia circulavam anteriormente manuscritas e que, pelo grande interesse que suscitavam naqueles que a elas tinham assistido e curiosidade por parte dos que não tinham podido ver, as imprimia agora. (Barata, 1991: 226-230)

O teatro apresentado por António José da Silva, que, além de autor, deveria congrega também as funções de ensaiador, administrador e ator (Barata, 1985: 173), tinha uma forte componente textual, mas também musical e cenográfica. Era um espetáculo que apelava a todos os sentidos. Apesar de ter ficado para a memória através do texto, a verdade é que as tramoias e mudanças cenográficas

[1] [António José da Silva], *Teatro cómico português ou A coleção das óperas portuguesas* (2 volumes), Lisboa, Régia Oficina Silvana e da Academia Real, 1744.

encantavam o público da época, que se extasiava com carros voadores, águias, dragões que desaparecem no meio de labaredas, nuvens que transportam personagens e tudo o que pudesse causar um “ah” de espanto e de riso.

As marionetas eram de cortiça, presas com arames e pintadas, como se infere da “Dedicatória à muito nobre senhora Pecúnia Argentina” (Silva, 1744: [XXVI-XXIII]). Sobre a manipulação destes bonecos e cenários, João Paulo Seara Cardoso, aquando de uma das suas encenações de *Os encantos de Medeia*, afirma que “[no Teatro do Bairro Alto] os manipuladores estavam escondidos e colocados [n]uma ponte que os elevava, [o que] permitia muitos aparecimentos aéreos (...)”. Sendo a manipulação por cima, “o sistema de mudança de telões não poderia ser feito verticalmente, subindo e descendo, porque isso colidiria com as mãos das pessoas”. Logo, os cenários teriam de entrar pelos lados:

nalguns momentos (...) ele [António José da Silva] fala em ‘corrediças’, acrescentando mesmo uma indicação como ‘corre o cenário na corrediça do meio’, o que sugere a existência de uma ‘corrediça’ à frente e de outra atrás, criando vários planos. Tudo isto faz pensar que, no seu teatro, as mudanças de cena seriam muito rápidas, realizadas pelos contrarregras empurrando telões lateralmente.

(Cardoso, 2005)

A descrição de João Paulo Seara Cardoso, baseada num conhecimento prático da montagem de espetáculos de marionetas a partir dos textos, permite compreender melhor como se processava tecnicamente o espetáculo e os recursos de maquinaria exigidos.

Para a concretização das produções, António José da Silva contaria com uma larga equipa, composta por cerca de dez atores-cantores,

a que se juntaria também uma dezena de músicos (Cardoso, 2005). José Oliveira Barata (1985: 342) sugere que os intérpretes podiam ser os manipuladores e de poderem representar mais de uma personagem. Todos eles se juntariam no palco com cerca de dois metros de boca de cena (Cardoso, 2005).

Uma descrição de 1780 sobre um espetáculo de ópera de bonecos por William J. Mickle, literato inglês, responsável por uma tradução de *Os Lusíadas*, dá mais alguma informação sobre a ópera com figuras articuladas. Mickle assistiu à ópera *Olimpiade* de Metastásio por bonecos, no Teatro da Rua dos Condes, que, na sua opinião, representaram tão bem quanto atores de carne e osso.

But puppets as they are, be assured they are far from being despicable actors; their excellence indeed, is wonderful, and at a distance, the deception is admirable. (...) from the further part of the pit, and the boxes behind it, in one of which I was seated, no stranger, without being informed, would suspect that he saw other than living actors. (1809:1170–1171)

Mickle refere que a gestualidade dos bonecos e a sincronia entre os movimentos e as falas eram dignas de exemplo para atores do teatro londrino. A meio do espetáculo, Mickle sentou-se num camarote próximo do palco e daí pôde observar também os bastidores:

Before the orchestra, the lamps, as usual, are lighted; but the space of the usual stage is vacant, and divided from the interior stage by another row of lamps, behind which the puppets performed their parts (...) The wires which hung from the roof, and directed every motion, appeared; and we could just perceive a partition of wire which rose across the stage from the floor to the roof, close by the

inner row of lamps, and which was placed there, no doubt, to throw a dazzle on the sight, and thereby prevent an accurate view of the objects behind it. (1809: 1171)

Tal como os bonecos de António José da Silva, estes também eram suspensos por arames e manipulados por cima. Pela semelhança com atores vivos, podemos supor que teriam aproximadamente o tamanho humano e o espaço de representação, mesmo não ocupando todo o palco em profundidade, parece sê-lo longitudinalmente. Curiosamente, é referido o uso de duas filas de lâmpadas, uma primeira antes da orquestra e outra no palco, tendo a segunda uma fileira de arames, possivelmente antes das lâmpadas, para criar um efeito de desvanecimento dos objetos atrás, de forma a ocultar os artifícios e tornar os bonecos mais próximos do real. O final do espetáculo terminou abruptamente devido a um incêndio em palco, que os atores vivos foram apagar. Pelo verbo usado por Mickle na descrição do episódio, “come up”, (“living actors were obliged to come up on the stage to extinguish the flames”), poderemos concluir que esses atores não eram os manipuladores, que se encontravam em cima. Ou seja, contrariamente à hipótese apresentada por Barata, aqui os atores não seriam os manipuladores.

Estas são algumas das hipóteses que se colocam sobre a técnica por detrás das óperas de bonecos.

As apresentações de teatro de bonecos parecem ser regulares ao longo do século: em 1742, Afonso Luís, picheleiro, pede licença para fazer representações de títeres no Pátio da Betesga (Passos, 1999: 80); em 1754 há notícia de dois espaços em Lisboa que apresentavam “ópera de títeres” (Ferreira, 2017: 56-57); em 1760, na altura da abertura do novo Teatro do Bairro Alto, refere-se que os sócios José Duarte

e João Pedro Tavares levam a ópera de bonecos que tinham no Condes para o novo espaço, onde são apresentados durante algum tempo (Martins, 2017: 57-58); na época de 1779/80 são apresentados bonecos no Teatro da Rua dos Condes pela mão do empresário Paulino José da Silva e também pela empresa do alemão José Brun (Ferreira, 2017: 145); em 1782 no mesmo espaço a companhia de bonifrates do italiano Giuseppe Castagna é contratada desde agosto a dezembro, altura em que ordem da Intendência Geral da Polícia proíbe a representação por ofensas à moral e bons costumes (Ferreira, 2017:151); no mesmo ano, há notícias de fantoches apresentados pelo francês Pierre Deleval, figuras que representavam suspensas por fitas, que, entre outros locais, se terão mostrado no Palácio de Queluz (Passos, 1999: 69); em 1784, mais uma companhia estrangeira, de Nicolau de Bourg, atua, desta vez ao ar livre, no Largo do Pelourinho; e em 1791 Santos Gendre apresenta um espetáculo com autómatos (Passos, 1999: 92). Estas são apenas algumas das referências que nos mostram a frequência do teatro de marionetas em Lisboa. É possível que, sendo algumas destas companhias itinerantes, se tenham apresentado noutras localidades do país. A itinerância e o facto de ser considerado um entretenimento popular não possibilitou que se guardassem muitos registos das apresentações.

Para além do teatro de ópera, eram também apresentados os presépios, definidos por Bluteau como:

*umas representações das circunstâncias do Nascimento de Cristo Senhor nosso com figuras vivas, em casas particulares, ou nas Igrejas. (...) ou umas representações, que poem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos & circunstâncias do dito Nascimento, com várias figuras, aparências, perspetivas, diálogos, harmonias, & alegres entretenimentos. (1720: 712-713, itálico nosso)*

Por esta exposição, presépios tanto poderão ser apresentados por pessoas como por bonecos, podendo ser acrescentados de diálogos, harmonias e, destacamos, “alegres entretenimentos”. É por conta desta última característica que os presépios tiveram mais sucesso. Manuel de Figueiredo dá-nos uma narrativa bastante vívida das sessões de presépios:

Armavam um lugar a que chamavam Teatro, (...) e por um tostão ou seis vinténs, ou por metade destas parcelas em Lisboa (segundo a distinção dos lugares) se ia passar um par de horas da noite divertidas, aprender costumes e ouvir descrições. Ali aparecia o Padre Eterno, para que todos tinham a risada pronta, pois já sabiam que ao aparecer havia de acompanhar a ação com o braço direito muito estendido e a mão direita muito aberta e muito trémula, dava de si muitas risadas; cena que o auditório tinha presenciado toda a sua vida... a voz do Padre Eterno falando com Caim, e a precipitação dos demónios no inferno, as muitas estopadas que formavam as grandes lavaredas, as pedras atadas com cordas puxadas sobre tábuas soltas para formar trovoadas... Os gritos das gentes polidas, que faziam estes trabalhos, que todos eram de prova. O alarido dos demónios e dos condenados eram vasto campo para cada um aproveitar o seu dito, a graça de que se lembrava, as que tinham ouvido, o estudado para esta ocasião (...).”

(Figueiredo *apud* Passos, 1999: 92-93)

Como se vê, apesar da seriedade do tema, mesmo as representações de episódios da Escritura Sagrada davam azo a muitas gargalhadas e o riso era das formas mais fiáveis de encher as plateias. No artigo de José Camões “Um espetáculo preso por um fio” (2021), são apresentados dois testemunhos que evidenciam o carácter maioritariamente cómico dos espetáculos, tanto na encenação como no texto: uma

descrição de um presépio por William Mickle e excertos de um texto de um presépio apresentado por Henrique da Costa Passos à Real Mesa Censória. Ambos os documentos dão conta de um espetáculo que ia muito para além do texto e motivos da Escritura Sagrada, incluindo uma série de outros episódios cómicos – *passos* –, referentes a pessoas e eventos da atualidade lisboeta. Como refere José Camões, era “usado o estratagema de produção de cómico através do anacronismo, que leva a interpelar tempo e figuras da contemporaneidade da representação e da referência humorística, quase em tom de caricatura” (2021: 250).

Os presépios eram espetáculos que representavam através de bonecos momentos da Sagrada Escritura, de que se evidenciava, para o público, não o carácter religioso, moral ou doutrinário, mas o cómico. Eram assistidos por todos os estratos sociais, com mais preponderância de classes menos elevadas, e continham cenas cómicas, com texto preestabelecido e algum humor escatológico.

Estas duas formas de espetáculos de bonecos – as óperas e os presépios – tinham grande adesão do público, quer popular quer de estratos económicos mais elevados. Prova disso é o requerimento de Alessandro Paghetti, promotor da ópera em Portugal nos anos de 1730, que solicita que uma companhia francesa de bonecos que então se apresentava no Pátio da Rua das Arcas não tivesse músicos e que os bonecos fossem mais pequenos e de menor qualidade, de forma a não prejudicar a afluência às suas óperas clássicas (Passos, 1999: 79). Daqui se infere que o teatro de bonecos era uma séria concorrência à ópera, podendo-lhe retirar público.

As datas e ocorrências apresentadas servem o propósito de situar o pedido de Crispim José da Grã na tradição e no panorama teatral da época.

## ANÁLISE DO DOCUMENTO

O documento em análise está guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), no fundo do Ministério do Reino, subsecção Intendência Geral da Polícia, maço 453, caixa 567. Encontra-se dentro de um fólio dobrado, datado de 20 de setembro de 1781, onde está inscrita a seguinte informação:

Ilmo. e Exmo. Snr.,  
Passo às mãos de V. Ex.<sup>a</sup> os dois requerimentos inclusos de Henrique Costa Passos e Crispim José da Grã em que pedem a faculdade de poderem representar por bonecos vários passos da Escritura Sagrada e da História Universal; e como eu me não animo a conceder-lhes sem saber se será do Real Agrado de Sua Majestade, rogo a V. Ex.<sup>a</sup> queira representá-lo à Mesma Senhora para me resolver o que devo diferir aos Suplicantes por instar o tempo próprio desta representação. (ANTT, Reino: f. 1)

Neste sumário do que estaria incluído nesse fólio são nomeados dois suplicantes e dois requerimentos, mas apenas se encontra um requerimento, assinado unicamente por Crispim José da Grã. Seria interessante ter acesso ao requerimento de Henrique Costa Passos, proprietário do Teatro da Graça, que, possivelmente, nos elucidaria sobre o local de apresentação.

Henrique da Costa Passos inicia a sua ligação à atividade teatral em 1766, quando arrenda um quintal na Calçada da Graça por um período de nove anos, com o objetivo de aí edificar um teatro. Este teatro, o Teatro da Graça, terá o seu início no Natal de 1767 com a apresentação de um presépio. A apresentação de presépios vai repetir-se ao longo do tempo de vida deste espaço, a par de comédias espanholas

e portuguesas. Ao longo dos anos, Costa Passos assumiu-se mais como proprietário que arrendava o edifício para terceiros explorarem do que como empresário. Os últimos documentos que atestam atividade teatral neste espaço são de 1779, tendo Mickle assistido aqui ao presépio na época teatral de 1779/80. Há notícia de que no ano de 1781 estaria devoluto e de que terá caído o teto. Em 1782 refere-se que a propriedade está demolida. (Gomes, 2012)

Regressemos agora ao interior do fólio e analisemos o requerimento que aí se encontra.

O documento é composto por três folhas dobradas. No primeiro fólio encontra-se o pedido de licença dirigido à rainha D. Maria I, no segundo fólio, na face, é apresentada uma tabela com os preços dos lugares e, no verso, as contrapartidas a que o requerente se compromete, e no terceiro fólio, frente e verso, uma “explicação dos vários engenhos”.

## REQUERIMENTO DIRIGIDO À RAINHA D. MARIA I

Senhora,

Diz Crispim José da Grã que refletindo ser a representação cômica por inanimados interlocutores o mais sincero, honesto e cómodo divertimento que pode ter o público, pretende o suplicante abrir à sua custa um novo teatro ou escola teatral de academia pública por ser esta daquela qualidade das que se fazem permitidas e necessárias aos povos para a exemplar repreensão geral dos vícios.

(ANTT, Reino: f.2)

A primeira frase do requerimento, assinada por Crispim José da Grã, que não esclarece sobre a sua ocupação ou dá qualquer informação sobre a sua pessoa, indica-nos apenas a pretensão de abrir, com meios próprios, um teatro público para apresentar bonecos. Seguindo *ipsis verbis* os valores fomentados nos Estatutos da Sociedade de Subsistência dos Teatros Públicos (Sociedade, 1771), o requerente defende o espetáculo como promotor dos dois valores mais estimados da época, Deus e o Soberano:

assim servindo enfim todo o expressado para o povo apreender, não só toda a História Sagrada, em que se deve instruir para imitação das virtudes exercitadas por tantos sagrados exemplares que sempre louvaram e louvam a suma grandeza do verdadeiro omnipotente Deus dos Céus, mas também *as máximas mais sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, zelo e fidelidade com que se deve servir os seus soberanos da Terra*”.

(ANTT, Reino: f.2; itálico nosso, correspondente ao texto dos Estatutos da Sociedade)

Senhora.

De

De Crispim José da Graça, que reflectin



do ser a Representação cômica por inanimados e Interlocutores, e mais sinêro, Moneto, e cômmodo divertimento que pode ter o Publico, pertence o supp. abrir á sua custa, hum novo Theatro, ou Escola Theatral de Academia Pública, por ser esta, da quella qualidade, das que se fazem permittidas, e necessarias aos Povos, para a exemplar reprehensão geral dos vicios; certifi- ficando a cada hum o seu dever, isto pelo meio da Grande Historia Universal, que o mesmo supp. pertence pôr em scena, pelos ditas interlocutores, reparti- da esta por sua ordem, no que for decente, á referida Representação Theatral em varias Oratorias, Tráguas, Operas, e Comedias, pela serie do tempo de todo o Anno. Cujas Historias, he tão util, e tão admiravel, que servirá a humas Pessoas de nova, e sabia instrução, e a outras de gozoza, e intereca- te Lembrança, e por consequencia atodos de utilidade, por ser hum a provei- tozo passa tempo, em que por este todos ficarão advertidos dos Prodigios mais admiraveis, dos Successos mais notaveis, e das Accoens mais hericas, que tem havido no Mundo; o que tudo promete o supp. fazer executar por novas invençoens, com a maior naturalidade, perfeição, e engenho, ja mais vistos; e assim servindo em fim todo o expreçado para o Prov. apprehender, não so to- da a Historia Sagrada, em que se deve instruir, para a imitação das Virtudes, bem as Maximas mais sans da Pulitica, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, Zelo, e Fidelidade com que se deve servir os seus Soberanos da Terra. E por que o supp. necessita para a execução de tão preferido, da Alta Protecção de V. Magestade, sendo servida dar he Licença para abrir a dita Escola Theatral, e juntamente mandar, que nesta Corte e seus suburbios, não haja outro Theatro por semelhante factura, nem ou- tra Representação semelhante de outros inanimados Interlocutores, pe- lo tempo de dez annos, a fim do supp. poder subsistir, e desempinhar o que promete, sustentando as graves despezas, que necessariamente deve fazer em todo o dito tempo, para hum completa Representação deste com- viniente divertimento, o qual será tão sómente por aquelle Antigo, e côm- modo preço, que incluzo neste Requerimento vay de clarado, para ser in- alteravel; como também incluzo vay os cinco Artigos das condiçoens a que o supp. se obriga, e cuncando o dito expreçado Indulto, que supplica. E juntamente a explicação dos principaes Engenhos, que o supp. tem inven- tado para o demonstrar scenariamente ao Publico, nesta pertendida abertura desta nova Escola Theatral: E como para esta despeza seita não pede o supp. de Real Fazenda, ajuda de custo alguma, em que posso es-

Crispim garante que este seria um teatro moralizante, “para a exemplar repreensão dos vícios”, e que as representações por “inanimados interlocutores” são o “mais sincero, honesto e cómodo divertimento”, em detrimento, pressupõe-se, do teatro por figuras vivas, que, possivelmente pela sua desonestidade, era por vezes interdito (pelo menos nos anos 1750, 1779 e 1784 há referências dessa proibição<sup>[2]</sup>).

Os temas do espetáculo abordariam a História Universal, por ser esta

tão útil e tão admirável que servirá a umas pessoas de nova e sábia instrução e a outras de gostosa e interessante lembrança e por consequência a todos de utilidade, por ser um proveitoso passatempo, em que por este todos ficarão advertidos dos prodígios mais admiráveis, dos sucessos mais notáveis e das ações mais heroicas que tem havido no Mundo.

defendendo que seria um espetáculo tanto educativo como prazeroso, todo executado “por novas invenções, com a maior naturalidade, perfeição e engenho”.

A nova escola teatral apresentaria vários géneros: “oratórias, loas, óperas e comédias, pela série do tempo de todo um ano”. Como podemos ver, o objetivo de Crispim José da Grã é abrir um espaço que apresente durante toda a temporada teatral espetáculos de bonecos,

[2] Entre algumas referências à interdição de atores vivos em palco, enumeramos as seguintes: António Rodrigues Gil, que em 1759 fez parte de uma sociedade efémera no Teatro da Rua dos Condes (Ferreira 2019: 56), tinha mandado vir bonecos da Alemanha e que depois os fabricou em Portugal, na época em que eram proibidos atores vivos em palco (Passos, 1999: 91); William Mickle refere que na época de 1779/1780 eram proibidos atores em palco (Mickle, 1809); em 1784 há referência que todos os cómicos se encontravam presos, pelo que só poderia haver teatro de bonecos (Rosa, 2016: 192–193).

com um vasto leque de géneros e um repertório baseado em temas edificantes. Os géneros mais curtos, mais dados a ocasiões festivas e oficiais, eram recorrentemente apresentados nos teatros da corte em complemento do espetáculo principal.

A sua preocupação com um repertório que respeitasse a moral e que, portanto, granjeasse um parecer positivo, prende-se com um projeto a longo prazo que teria um grande custo económico suportado unicamente por si. Para que pudesse ter retorno financeiro, pede que “nesta corte e seus subúrbios não haja outro teatro por semelhante factura, nem outra representação semelhante de outros inanimados interlocutores pelo tempo de dez anos”. O pedido para obtenção do monopólio do teatro de bonecos por um período tão longo evidencia o custo que esta empresa encerrava, mas também nos dá conta de uma proposta um pouco pretensiosa, considerando o mundo teatral na corte à época, onde apenas havia três teatros (Teatro da Rua dos Condes, Teatro de Belém e Teatro da Graça, que se encontrava em rápido processo de ruína) e onde o espetáculo de formas animadas não parece ter grande concorrência. Talvez Crispim da Grã contasse com a continuação da interdição de atores vivos e, de antemão, se preparasse para ser o único a oferecer entretenimento teatral na corte e arredores.

Para justificar a sua pretensão à exclusividade de representações, Crispim José anexa ao pedido uma tabela de preços dos lugares do teatro, cujo custo individual ele considera “cómodo”, mas que também classifica como antigo, podendo remeter para um preço mais baixo praticado anteriormente. A receita obtida pela venda dos bilhetes seria fundamental para “poder subsistir e desempenhar o que promete, sustentando as graves despesas que necessariamente deve fazer em todo o dito tempo”.

## TABELA COMPARATIVA DOS PREÇOS DOS BILHETES NOS TEATROS DA CORTE

DESCRIÇÃO DE LUGARES DE ACORDO COM O REQUERIMENTO DE CRISPIM DA GRÃ	PROPOSTA DE CRISPIM	TEATRO DA GRAÇA <sup>[3]</sup>	TEATRO DO BAIRRO ALTO	TEATRO DA RUA DOS CONDES
<b>FORÇURAS</b> As que são do pé do proscénio teatral As que são dos lados As que são ao fundo	0\$400 0\$450 0\$600	“camarotes de 1. <sup>a</sup> e 3. <sup>a</sup> ordem 600 réis”	2\$000 1\$200 2\$400	2\$400 1\$600 3\$200
<b>CAMAROTES 1.º ANDAR</b> Os que são do pé do proscénio Os que são dos lados Os que são ao fundo	\$600 1\$000 1\$600	\$800 1\$200	2\$400 1\$600 3\$000	[sem valores] 3\$200 e 2\$000 [sem valores]
<b>CAMAROTES 2.º ANDAR</b> Os que são do pé do proscénio Os que são dos lados Os que são ao fundo	\$480 \$800 1\$200	“camarotes de 1. <sup>a</sup> e 3. <sup>a</sup> ordem 600 réis”	2\$000 1\$200 2\$400	2\$400 1\$600 3\$200
<b>LUGARES DA PLATEIA</b> Os que são superiores Os que são inferiores	\$240 \$160	\$300 \$240	\$300 \$240	\$480 \$400
<b>LUGARES DA VARANDA</b> São todos	\$120	\$160	\$160	\$240

A lista de preços dos bilhetes para esta “nova escola-teatral da Academia Pública” sugere uma estrutura arquitetónica com quatro níveis em altura: 1.º ao nível do chão, plateia e forçuras, 2.º e 3.º, andares de camarotes, e 4.º, a varanda.

Comparando os preços indicados por Crispim José da Grã com os preços do Teatro do Bairro Alto (inativo), Teatro da Rua dos Condes (Sociedade 1771: 19-20), e do Teatro da Graça (Bastos *apud* Gomes, 2012: 41), não há equivalência com nenhum dos espaços, apresentando preços bastante mais baixos.

<sup>[3]</sup> Os preços referidos por Sousa Bastos não estão discriminados por lugares na sua totalidade, apresentando-se uma leitura a partir dos valores indicados, tentando encaixá-los nas categorias enumeradas por Crispim da Grã.

Pelos lugares que o suposto teatro comportaria, o requerente referia-se a um espaço de grandes dimensões.

Quando ao edifício teatral dos espetáculos de Crispim, podemos arriscar duas hipóteses:

1) que Crispim não tivesse nenhum espaço estabelecido e pretendesse construir o teatro. Ele próprio refere que quer criar uma “nova escola-teatral” e “abrir à sua custa um novo teatro ou escola teatral de academia pública”. A construção poderia ter lugar dentro de um edifício ou de uma sala que tivesse capacidade para criar no seu interior uma estrutura de madeira com os camarotes, palco e bastidores.

2) a segunda hipótese surge pela presença do nome de Henrique Costa Passos, proprietário do Teatro da Graça, e da referência a um requerimento junto apresentado por este. Se considerarmos que Costa Passos, ao associar-se ao requerimento de Crispim da Grã, o fazia como proprietário de um espaço teatral que se encontrava inativo, podemos pressupor que a intenção seria apresentar as produções de Crispim neste local, que já tinha tradição de presépios e que, embora em declínio, também poderia ser restaurado.

Ficarão como hipóteses até que surja nova documentação que possa elucidar a questão.

## CONDIÇÕES A QUE O SUPPLICANTE SE OBRIGA NECESSÁRIAS

Na secção seguinte, o suplicante declara quais são as obrigações que irá cumprir “alcançando o indulto que pede”, estando na sua maioria relacionadas com costumes e regras da época, que o requerente se compromete cumprir.

1.<sup>a</sup> Que “no fim de cada seis meses” irá fazer um espetáculo de benefício com uma ópera nova, cujo lucro obtido será entregue aos “pobres do Castelo”, ou seja, a Casa Pia. As óperas novas, ou qualquer espetáculo que fosse uma novidade no repertório, eram sempre espetáculos a que concorria mais público, logo, que obtinham maiores receitas. Neste ponto, replica-se a cedência de parte dos lucros a uma instituição de carácter social, presente em muitos contratos da época.

2.<sup>a</sup> “Ter sempre pronto um camarote gratuito, dos principais da frente desta nova escola teatral, ao Digníssimo Intendente Geral da Polícia, para com a sua pública e respeitosa assistência, executarem sempre os atores cómicos os dramas conformes os seus originais licenciados, a fim de demonstrar sempre com perfeição, decência e naturalidade.”

Neste segundo ponto, Crispim da Grã, reitera o desejo de agrado a Diogo Inácio de Pina Manique, fundador da Casa Pia e Intendente Geral da Polícia, concedendo-lhe um dos melhores camarotes e assegurando que os espetáculos decorreriam segundo as mais estritas normas da decência. Garante que os textos apresentados seriam os licenciados pela Real Mesa Censória, sem as alterações que por vezes ocorriam nas apresentações e a que a Intendência Geral da Polícia pretendia pôr cobro.

3.<sup>a</sup> Haveria sempre um camarote gratuito para o Ministro do Bairro.

Os ministros dos bairros eram os encarregados da supervisão dos teatros públicos, sendo nomeados pela Intendência Geral da Polícia por época teatral, que lhes atribuía o teatro que deveriam supervisionar.

4.<sup>a</sup> O horário de início dos espetáculos seria, no verão, às 19h00 e, no inverno, às 18h00.

5.<sup>a</sup> O requerente obrigava-se também ao “donativo do costume para três soldados armados, um cabo de esquadra e um sargento para a distribuição de sentinelas”, que poderiam intervir de imediato no caso de alguma quebra das regras da decência dos espetáculos e de mau comportamento por parte do público, uma ocorrência bastante frequente na época.

Explicação de varios Engenhos  
Maquinantes de Invento de Crispim José de Grã, que  
portende manifestallos ao Publico, nesta nova Escola  
Theatral de baixo do Indulto que supplica no Reque-  
rimento junto.

Erigir huma Casa idónea para esta nova Escola Thea-  
tral de Academica Representação Comica, por inanimados Interlocutores,  
sendo o seu Proscenio Theatral todo Moveel, isto he, não só transmutar-se os seus  
bastidores, Tecto, ou Bambolinas, como he uzo, mas o seu mesmo Pavimento, tu-  
do a hum tempo.

Commodo dentro, desta dita nova Escola Theatral  
de hum bom ideado Lugar para as Pessoas, que fallão, pelos inanimados Interlocu-  
tores, poderem estas, não só verem todo o Proscenio, e por consequencia as  
ditas figuras, por quem fallão, e todas as mais, que Representação nelle, mas tambem  
poderem Cantarem junto da Orchestra, estando esta na Platea, não sendo  
vistas, as ditas Pessoas, que fallão, dos Espectadores. Invento utilissimo para  
o bom acerto da Cantaria, e boa Representação a tempo.

Preceitos Symmetricos, para as Perspectivas Theatraes, não  
perderem, com a Corporia representação dos Interlocutores, a sua devida propor-  
cionada Architectura ao natural.

Hum luminoso Fogo vivo, de Artificio e Má-  
quinante para ademonstração vizivel da Sagrada, e admiravel Espiri-  
tualidade de DEOS, Trino. Emblematicamente recopilado por huma  
engenhosa representação physica da Creação do Mundo, Physiologicamen-  
te de mostrada com a maior decencia, e naturalidade, como allegoria se não  
tem visto em Theatro algum.

Máquina Solar, ou Luz maquinante, de tão g.  
engenho, que mostrando como foy no principio do Mundo, tambem mos-  
trará como he, desde o quarto dia de sua Creação até hoje; cercado de bri-

## EXPLICAÇÃO DOS VÁRIOS ENGENHOS

A última parte do requerimento é a que nos traz mais informação sobre o que se pretendia realmente apresentar. Nesta última secção o requente descreve os seus “engenhos maquinantes” de “invento de Crispim José da Grã”, explicando quais as inovações que criou nas suas máquinas.

Uma das inovações seria a possibilidade de toda a caixa de palco poder ser alterada em simultâneo, inclusive o chão da cena, algo que não era habitual: “[o] proscénio [será] todo móvel, isto é, não só transmutar-se os seus bastidores, tecto, ou bambolinas, como é uso, mas o seu mesmo pavimento, tudo a um tempo”. Este facto por si só poderia atrair o público, para ver algo nunca visto.

Uma outra inovação consistia na existência de um

cómodo dentro desta dita nova escola teatral, de um bem ideado lugar para as pessoas que falam pelos inanimados interlocutores, poderem estas, não só verem todo o proscénio, e por consequência as ditas figuras por quem falam e todas as demais que representam nele, mas também poderem cantar junto da orquestra, estando esta na plateia, não sendo vistas as ditas pessoas que falam dos espectadores. (ANTT, Reino: f.4)

Por aqui ficamos a saber que estas representações contariam com atores que fariam partes cantadas e dialogadas, pois é referido que “falam” e que “cantam”, e que as cantorias eram acompanhadas de uma orquestra, localizada na plateia, que poderia ser ou não visível ao público (não há informação quanto a isso), mas que os atores estariam junto da plateia e ocultados do público. Por outro lado, parece-nos evidente na afirmação de que os intérpretes seriam colocados

num “cómodo” junto à orquestra, localizada ao nível da plateia, e com visibilidade para os bonecos, que eles não poderiam ser os manipuladores em simultâneo. Além do mais, os atores são sempre nomeados como tal e as duas funções que lhes são atribuídas são falar e cantar. Afirma o requerente que este “cómodo” para os atores/cantores é um “invento utilíssimo para bom acerto da cantoria e boa representação a tempo”, favorecendo a sincronização entre o texto e a ação. O cómodo – divisão ou móvel – em que os atores se encontravam, poderia estar localizado lateralmente para permitir que os intérpretes vissem o palco e dirigissem a voz para o público em simultâneo.

O cenário recorreria a “preceitos simétricos para as perspetivas teatrais não perderem a corpórea representação dos interlocutores, a sua devida proporcionada arquitetura ao natural”. Esta afirmação, pouco inteligível, parece evidenciar uma preocupação em apresentar cenários e adereços – “as perspetivas teatrais” – que se adequassem proporcionalmente ao tamanho dos bonecos de forma a oferecer uma visão mais próxima do real. Talvez se aproximassem do tamanho humano, tal como os testemunhados por Mickle.

Contudo, a par deste ensejo de aproximação ao natural, os espetáculos viveriam muito do espantoso, do extraordinário. A escolha de um dos episódios da Sagrada Escritura, retomado do livro do Génesis, contaria o quarto dia da formação do Mundo, quando Deus criou o Sol, a Lua, as estrelas, a luz e a escuridão, permitindo visionamentos mais extraordinários.

Seguimos a descrição de Crispim José:

Um luminosíssimo fogo vivo de artifício maquinante para a demonstração visível da sagrada e admirável espiritualidade de Deus, trino.

Emblematicamente recopilado por uma engenhosa representação física da criação do mundo, fisiologicamente demonstrada com a maior decência e naturalidade como até agora se não tem visto em teatro algum.

Máquina solar ou luz maquinante de tão grande engenho que, mostrando como foi no princípio o Mundo, também mostrará como é, desde o quarto dia da sua criação até hoje, cercado de brilhantíssimos resplendores com movimento girante, mostrando com naturalidade a mais engenhosa todas as diferenças que faz cada dia desde o seu nascimento e até o seu ocaso. (ANTT, Reino: f.4-4v)

Apesar de Crispim da Grã se considerar inovador, na realidade este episódio era recorrente, tal como o podemos ver na descrição de um presépio por Mickle:

The Chinese like figure [Deus] then walks about the stage, and repeating words of the Latin Bible, create the world. When he orders the sun to govern the day, a lanthorn, with a round glass in it, circles over the stage, which is darkened; in like manner the moon and stars appear. (1809: 1172)

Também no manuscrito do presépio de Henrique Costa Passos a figura do Padre Eterno em cena cria o Mundo, a Lua e as estrelas:

*Sai o Padre Eterno e diz:*

Desterrem-se as trevas que em sombras revestem a orbe. Forme-se no mesmo firmamento uma grande luz com superioridade a todas e esta presidirá ao dia (*Aparece o sol*)

*Fala e diz:*

Correspondente a esta, forme-se outra luz no mesmo firmamento, o qual trará em diversos sinais os tempos dias e anos a qual presidirá a noute. (*Sai a lua e estrelas*) (ANTT, Mesa: f.1v)

Esta é, portanto, uma cena que surgia nos palcos portugueses com alguma recorrência, que fazia parte da convenção teatral dos presépios e que o requerente agora se propunha apresentar de uma forma inovadora.

Além de todo um palco e bastidores que teriam maquinaria para a movimentação de cenários, do chão do palco, das bambolinas e da parte superior do palco, haveria também dispositivos pirotécnicos e luminotécnicos inovadores, como a “máquina solar”, o mundo que girava cercado de “brilhantíssimos resplendores”, promovendo uma visão que agradaria aos olhos pela sua exuberância e técnica.

Na continuação de todo um cenário desenhado por inventiva maquinaria, também “as corpóreas figuras inanimadas” possuíam “engenhos de movimentos artificiais para (...) acionarem com perfeição e naturalidade, evitando toda aquela ação defectuosa que por falta de engenho se costuma em semelhante qualidade de interlocutores.” Crispim, portanto, mais uma vez se aparta do passado e das falhas percebidas em anteriores teatros de bonecos. Os seus possuem engenhos que tornam os movimentos mais próximos da figura humana, almejando a perfeição e a naturalidade.

## O TEATRO NO REQUERIMENTO DE CRISPIM DA GRÃ

Os elementos constantes no requerimento apontam para a tradição dos presépios (que comporia o repertório principal do projeto e para o qual os maquinismos estariam primeiramente projetados), mas também para a ópera, além dos outros géneros que o requerente promete apresentar. As descrições dos engenhos não são esclarecedoras sobre o seu funcionamento, mas indicam uma série de inovações que aspiravam agradar ao público, relevando alguns defeitos de teatros anteriores que se pretendia ultrapassar. Apesar das inovações que promete, a forma de movimentação dos bonecos teria alguma semelhança com as de estruturas anteriores. Não havendo qualquer referência a manipuladores, não podemos deixar de colocar a hipótese de este se tratar de um teatro de autómatos. A expressão “engenhos de movimentos artificiais” poderá indicar que os bonecos seriam movidos por maquinismos e não por manipuladores. O facto de não haver qualquer referência a manipuladores não significa que não fossem necessários (também não figura no requerimento menção ao maquinista ou contrarregra, fundamentais para o bom funcionamento do espetáculo). Em havendo manipulação, o mais natural é que fosse feita por cima, à semelhança dos bonecos de António José da Silva e dos relatados por Mickle, e que não fossem os atores a fazê-lo. O longo leque de géneros que se propõe representar contraria o teatro de autómatos, pois este teria menos plasticidade na adaptação a um repertório mais vasto, que contaria com uma abrangente quantidade de bonecos.

Para além de todas as inovações apresentadas, é importante sublinhar que é proposto um projeto teatral para um período de, pelo menos, dez anos, com apresentações regulares de espetáculos de bonecos,

quebrando a tradição de companhias estrangeiras de passagem por apenas alguns meses, propondo-se a alocação de um espaço teatral dedicado exclusivamente a este género. É um investimento a longo prazo e da sua longevidade resultariam os lucros financeiros necessários para cobrir a construção do espaço de representação e ainda os custos normais com uma companhia com vários elementos: atores, uma orquestra, manipuladores e outro pessoal técnico necessário. A proposta apresentada à Real Mesa Censória documenta a prática da época, tanto no que respeita aos costumes legais como aos interesses no Estado e ao gosto do público. Não sabemos se a empresa se concretizou, visto que não se conhece mais nenhum documento relacionado com esta iniciativa nem com o seu mentor.

Finalizamos a análise aqui apresentada com as palavras de Crispim José da Grã, desejando que das “expressadas ideias acima referidas resultará uma interpretação interessante para a utilidade do público”. ❖

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTT, Ministério do Reino, Intendência Geral da Polícia, maço 453, cx. 567.

ANTT, Real Mesa Censória, cx. 183, pasta 1779.

BARATA, José Oliveira (1985), *António José da Silva – criação e realidade*, vol. 1, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra.

—, (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BLUTEAU, Rafael (1720), *Vocabulário português, e latino, áulico, anatómico, arquitetónico, bélico, botânico... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos; e oferecido a El Rei de Portugal D. João V* [vol.6], Lisboa, Oficina de Pascoal da Silva, disponível em: [https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/?page\\_number=5164#dic-viewer](https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/?page_number=5164#dic-viewer)

CAMÕES, José (2021), “Um espectáculo preso por um fio”, in Iskrena Yordanova / Cristina Fernandes (ed.), “*Padron mio colendissimo...*”: Letters about music ant the stage in the 18<sup>th</sup> century, Viena, Hollitzer Verlag, 239–252.

CARDOSO, João Paulo Seara / Paulo Eduardo de Carvalho (2005), “Deveras... veras, reveras e tataraveras” *Teatro de Marionetas do Porto*, Os encantos de Medeia [entrevista por Paulo Eduardo de Carvalho a João Paulo Seara Cardoso, 14/11/2005], consultado a 08/03/2023, disponível em: <https://marionetasdoporto.pt/os-encantos-de-medeia/>

FERREIRA, Licínia Rodrigues (2019), *O Teatro da Rua dos Condes: 1738–1882* [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/41781/1/ulfl276361\\_td.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/41781/1/ulfl276361_td.pdf)

GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira (2012), *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8102>

*Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte* (1771), Lisboa, Régia Oficina Tipográfica.

MARTINS, Rita Delgado (2017), *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761–1775)* [tese de doutoramento]. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/32021>

MICKLE, William J. (1809), “Portuguese Theatre” in *The Literary Panorama*, vol. 5, Londres, C. Taylor, 1169–1174, disponível em: [https://archive.org/details/sim\\_literary-panorama-and-national-register\\_1809-03\\_5](https://archive.org/details/sim_literary-panorama-and-national-register_1809-03_5)

PASSOS, Alexandre (1999), *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história: As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*, Évora, CENDREV.

ROSA, Marta Brites (2016), “Matronas portuguesas: o elogio da mulher ausente”, in Jacopo Masi / José Pedro Serra / Sofia Frade (org.), *Théâtre: Esthétique et pouvoir, Tome 1: De l’antiquité classique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions Le Manuscrit, 187–205.

[SILVA, António José da] (1744), *Teatro cómico português ou A coleção das óperas portuguesas*, 2 vol., Lisboa, Régia Oficina Silviana e da Academia Real.

HÉCTOR BRIONES

**POLÍTICAS DA IMAGEM**  
**em *GEMELOS* e *SIN SANGRE***  
**ARTICULAÇÕES POÉTICAS ENTRE CENA,**  
**MARIONETE e TECNOLOGIA AUDIOVISUAL**

## RESUMO

Este artigo, a partir das montagens teatrais *Gemelos* e *Sin Sangre*, da companhia chilena TeatroCinema (Ex-La Troppa), propõe-se realizar uma articulação poética entre a marionete e a tecnologia audiovisual, elementos respectivamente cruciais em cada uma dessas obras. Numa leitura neobarroca, considerando o contexto da cena contemporânea na perspectiva latino-americana, assim como o território globalizado no qual estas peças teatrais emergem, serão estudados os seus aspectos cênicos, no sentido da sua força sensória e imagética, a fim de delinear um vínculo político cifrado nas suas poéticas.

### PALAVRAS-CHAVE

Neobarroco, Marionete, Tecnologia audiovisual, Teatro e política

## ABSTRACT

This article, based on the theatrical productions *Gemelos* and *Sin Sangre* by the Chilean company TeatroCinema (Ex-La Troppa), proposes a poetic articulation between puppet and audiovisual technology, crucial elements in each of these works respectively. In a neo-baroque interpretation, considering the context of the contemporary scene in the Latin American perspective, as well as the globalized setting in which these theatrical pieces emerge, the company's scenic aspects will be studied in terms of their sensory and imagery strength, in order to outline a political link encrypted in their poetics.

### KEYWORDS

Neo-baroque, Puppet, Audiovisual technology, Theatre and politics

## HÉCTOR BRIONES

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (ICA|UFC)

Professor Associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA|UFC), tem desenvolvido pesquisas acerca do teatro latino-americano contemporâneo; diretor; ator e líder do grupo de pesquisa LAB-CENAs. Atualmente realiza uma investigação de pós-doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET|FLUL), indagando a relação entre cena, tecnologia e política no contexto do teatro ibero-americano. Conta com produção artística e publicações nessa área do conhecimento.

GEMELOS, REMONTAGEM EM 2018. [F] MONTSERRAT ANTILEO. →

# POLÍTICAS DA IMAGEM EM GEMELOS E SIN SANGRE

ARTICULAÇÕES POÉTICAS ENTRE  
CENA, MARIONETE E TECNOLOGIA  
AUDIOVISUAL



*“O concreto é que nós não entramos em cena,  
aparecemos e desaparecemos quando queremos”*

Juan Carlos Zagal, 2023

## INTRODUÇÃO

Mesa de operações neobarroca:

### Peça 1 – *Gemelos*, de La Troppa (Chile, 1999).

No fim do século XX, estreia *Gemelos*<sup>[1]</sup>, cujo cenário é constituído por um teatro de Guignol, à escala humana – literalmente um teatro dentro do teatro – que permite a utilização de diversos planos e escalas. Toda a engenhosa maquinaria teatral que utiliza La Troppa, em *Gemelos*, dá a entender um saber acerca do mundo. De fato, todo esse mecanismo se situa, segundo a teórica teatral chilena Luz Hurtado, “de cheio no olhar da infância maravilhada que descobre ludicamente o mundo, ainda que descubra assim também o seu lado mais obscuro” (1999: 39). Baseada no romance *O Grande Caderno*, de Ágota Kristóf, escritora húngara, a montagem trata de dois irmãos gêmeos que juntos com sua avó, em uma relação bastante rude e violenta, tentam sobreviver à devastação de uma guerra.

[1] Imagens da encenação em: <https://teatrocinema.com/Gemelos> Esta montagem se apresentou, entre outros diversos festivais mundo fora (Edimburgo, Avignon, Buenos Aires, Manizales), no Festival de Teatro de Almada, em Portugal, no ano de 1999.

→ [2] La Troppa, companhia teatral chilena criada em 1990, composta por Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal e Jaime Lorca, encerra suas atividades em 2005. Seus integrantes criaram outras duas companhias: Viaje Inmóvil, criada por Jaime Lorca, e TeatroCinema, criada pelos outros dois artistas. Atualmente, *Gemelos* integra o repertório desta última companhia.

→ [3] Imagens da encenação em: <https://teatrocinema.com/Sin-Sangre> *Sin Sangre* conta com apresentações em diversas cidades do mundo (Edimburgo, Hong Kong, Seul, Bogotá, Buenos Aires, entre outras).

### Peça 2 – *Sin Sangre*, de TeatroCinema (Chile, 2007).

Em 2007, TeatroCinema (ex-La Troppa)<sup>[2]</sup> monta *Sin Sangre*<sup>[3]</sup>, em uma aparelhagem audiovisual que mescla de forma insólita teatro e cinema. Isto é realizado com tal refinamento que chega a gerar uma confusão perceptiva, se o que se está vendo em cena é um filme ou uma peça de teatro. O intuito foi o de gerar no espectador a sensação de poder “viajar no espaço e no tempo de forma instantânea” (Zagal, 2023) e deste modo adentrar nos abismos da memória, abordando o tema da violência política e da vingança. Baseada no romance *Sem Sangue*, do autor italiano Alessandro Baricco, a montagem narra o encontro de uma mulher com um dos assassinos do seu pai e do seu irmão. O encontro ocorre décadas depois daquele assassinato, sequela de uma guerra civil recém-acabada. A mulher, no encontro, encara o assassino e, quiçá pelo fato de este verdugo não tê-la matado quando criança (pois a tinha visto escondida, no dia do assassinato), o convida para uma longa conversa, em um café-bar. Rememoram o passado dolorido, em uma série de *flash-backs* e entrecortes cinematográficos, em inúmeras imagens projetadas nas telas.

O que aparece e desaparece nas duas montagens teatrais acima? Como pensar o jogo cênico de suas poéticas fronteiriças? O que pode nos dizer, por exemplo, o teatro de Guignol, cenário de *Gemelos*, e no qual os atuantes agem como marionetes? E toda a fusão entre corpo dos atuantes e projeções audiovisuais em *Sin Sangre*? Com questões como estas, este artigo, fabulando uma mesa de operações poéticas neobarroca, pretende combinar e (re)combinar, especialmente, dois elementos: marionete e tecnologia audiovisual. Interessa indagar como o teatro de Guignol, em *Gemelos*, expõe uma força crítica da marionete, que se desdobra na obra posterior desses artistas, quando lançam mão, definitivamente, da aparelhagem audiovisual, em



*Sin Sangre*. Da mesma maneira, interessa indagar como esta aparelhagem audiovisual ilumina uma dimensão imagética da marionete, o seu aspecto gesto-espectral.

Para relacionar marionete e tecnologia audiovisual, primeiramente, as duas montagens serão contextualizadas no âmbito do teatro contemporâneo latino-americano, do qual emerge a força crítica (da cena) que se quer aqui delinear. Em seguida, se fará uma relação entre cena e território visando singularizar essa marca crítica nas duas montagens. Para finalizar, se valendo do próprio termo neobarroco, será proposta uma leitura político-histórica (não historiográfica) destas montagens enquanto gesto, na sua força de acontecimento. Para Dubatti, teórico teatral argentino, “a cena é acontecimento, pulsão, explosão, incandescência” (2007: 25). Que incandescências as montagens aqui citadas podem suscitar? O certo é que essas incandescências expõem um vínculo poético-político operante em suas respectivas materialidades cênicas, nas quais a marionete, em sua potência enquanto imagem, cifra um lugar poético chave. Este artigo se interessa, justamente, em pensar esse vínculo.

## DO CONTEXTO TEATRAL

Com Lola Proaño (2007), cujos estudos se debruçam sobre o contexto teatral latino-americano em tempos de globalização, pode-se afirmar que *Gemelos* e *Sin Sangre* correspondem ao que ela denomina de estética da inquietação (*estética de la incertidumbre*). Nesta estética, a cena se opaca, torna-se enigma e o espectador se vê imerso em “sensações, golpes, vivências que o disparam, muitas vezes apesar dele, para um âmbito impreciso” (2007: 8). Isto produz um destrave sensorial já que, ao questionar a percepção habitual do público, gera uma tensão entre o que se mostra em cena e o que esta cena pode

significar. O que fica patente é uma íntima conexão entre a materialidade cênica, suas opções poéticas – neste caso, marionete e tecnologia audiovisual – e o corpo do espectador, a modo de um impacto. Impacto que abre fluxos sensíveis entre cena e público e que podem permitir-lhe se perguntar e (re)ver o seu lugar no presente. Trata-se de uma força poética da cena que, por sua vez, pode delinear uma posição acerca do político no mundo.

Proaño, inspirada no pensador francês Jacques Rancière, efetiva uma distinção entre a política e o político. Nesta distinção, expõe que o trabalho institucional da “política”, como organização administrativa da polis, sempre deixa de fora exatamente “o político”, ou seja, os não contados, não vistos, não percebidos na partilha social do sensível<sup>[4]</sup>. O sentido “do político” vai emergir, especialmente, nos vazios de representação dessa “política” institucional. É precisamente nesses vazios de representação política que os grupos de teatro da estética da inquietação agenciam suas poéticas cênicas, para lançar, segundo Proaño, questionamentos sobre o seu (nosso) tempo e território globalizado. Efetivamente, pode constatar-se que esse é o contexto sociopolítico e econômico no qual se forjaram *Gemelos* e *Sin Sangre*, inclusive, sendo mais preciso, em um Chile democrático pós-ditatorial, de corte eminentemente neoliberal. É neste contexto que se quer pensar esse vínculo poético e político da cena, o que nos remete à questão do território.

[4] É o que Rancière, em “10 teses sobre a política”, texto considerado por Proaño, denomina o trabalho real da “polícia” em detrimento da “política” (2006).



## TERRITÓRIO E/DA CENA

A arte teatral, diz Dubatti, “é um fenômeno primordialmente territorial e em cada acontecimento [teatral] a territorialidade impõe diferenças” (2019:113). Em uma entrevista, Juan Carlos Zagal, artista de TeatroCinema, devido ao fato de *Sin Sangre* ter se apresentado em diversos países e, também, pelo fato de montarem obras a partir de autores estrangeiros (no caso, o romance de Alessandro Baricco), comenta que não é nacionalista: “Fazemos teatro para o mundo, de acordo com o que achamos pertinente. E trabalhar com essa tragédia da violência humana é trabalhar com um tema inerente ao ser humano, por isso universal.” (2009). De modo análogo, Jaime Lorca (1999), que foi integrante do La Troppa, ao comentar sobre o tema da guerra na montagem *Gemelos*, vai dizer que esta se trata “de uma guerra sem nome. Ainda que se deduza rapidamente que se trata da segunda [guerra mundial], os soldados não têm nome, tampouco as cidades (...). Esta é, pois, a eterna guerra” (1999: 4). A generalização e até o universalismo destes comentários, realizados pelos próprios artistas dessas montagens, não impede de perceber, em suas opções artísticas, questões ligadas inerentemente ao seu território. Na realidade, esse universalismo somente é possível de compreender a partir de uma percepção local e histórica, sendo deste modo como certamente se deu a apropriação, por parte deste grupo de artistas, da literatura de Kristof e de Baricco.

Se há um universalismo nessas montagens, será de outra ordem, especialmente pelo recurso da marionete em *Gemelos* e que será significativo para pensar o jogo audiovisual em *Sin Sangre*, como se verá mais adiante. Por hora, pode deduzir-se que houve uma conexão sensível entre territórios, dada pela relação que este grupo teatral estabeleceu com os temas e realidades retratadas nos romances a partir

dos quais criaram suas montagens. Em outros termos, houve um reconhecimento daquelas realidades ficcionais – da guerra em Kristof e da pós-guerra civil em Baricco – como próprias. De fato, também existem comentários, por parte destes artistas, que remetem a um laço entre aqueles romances e a realidade local deles. Isso ocorre quando Lorca, por exemplo, diz que em *Gemelos* se reconhece a própria guerra chilena (1999: 4) e quando Zagal comenta que *Sin Sangre* indaga na história de um país no qual há um trauma não superado, pela falta de justiça por crimes cometidos no passado. Esta é, praticamente, uma referência direta ao Chile pós-ditatorial (2010).

É impossível negar que estes artistas estão diretamente ligados ao seu tempo e território e, mais ainda, pertencem à geração que viveu a transição democrática no Chile (iniciada em 1988). Algo que emblema este pertencimento é o fato de terem iniciado sua trajetória artística nos anos finais da ditadura, em tempos de acirrada violência política, de parentes exilados. Em 1987, formaram o coletivo Los que no Estaban Muertos, em claro sinal de resistência diante da pobreza cultural e da violência imposta pela ditadura. Em 1990, a inícios do novo período democrático, a companhia assume um novo nome, La Troppa, no qual o duplo “p” evidencia uma irônica posição com o seu passado recente ao mesmo tempo que o nome reforça o caráter coletivo da poética do grupo<sup>[5]</sup>. A questão do território se mostra, portanto, de prioritária importância para indagar nesse vínculo poético e político da cena. Contudo, não de forma exclusiva.

No território não há somente localismo, em um sentido fechado e restrito a questões regionais ou nacionais. Parafraseando Rancière

[5] La Troppa se caracterizou por levantar seus processos criativos de forma coletiva. Foram os dramaturgos, atores, cenógrafos, músicos, entre outros que, com isso, forjaram uma concepção plural e heteróclita da cena.

(2010), especialmente o seu pensamento sobre a imagem, pode-se dizer que um território “nunca vai só”. A imagem não se constitui, para Rancière, como uma fiel cópia da realidade e sim em um complexo jogo de relações, em que a imagem “nunca vai só”. O mesmo pode perceber-se na questão do território. É inegável, no caso deste grupo de artistas, que seu território carrega também atravessamentos histórico-globais. De fato, tanto a Segunda Guerra Mundial, metaforizada no romance da húngara Kristof, como o estado de pós-guerra, ficcionalizado no romance do italiano Baricco, fazem parte ainda do horizonte histórico mundial globalizado, e isso, sem desconhecer que esses romances foram criados em dois territórios distintos do continente europeu. Dubatti faz uma distinção entre territorialismo e territorialidade quando escreve: “Falamos de territorialidade e não de territorialismos: nem localismos fechados, nem universalismos de entelúquia. A territorialidade é sempre uma espessura de planos conectados, de multiplicidade complexa.” (2019: 113). É neste contexto que vale frisar um dos outros planos interconectados no território, acima descrito, dos artistas de TeatroCinema (ex-La Troppa). Este é, especificamente, o território do teatro.

## DO TEATRO DE ATRAÇÕES

Quando se diz, neste artigo, que há interesse em pensar um vínculo poético e político da cena em *Gemeos* e *Sin Sangre*, não só se quer evidenciar um alcance político desse teatro, o que se quer dar a entender é que este alcance só é possível pela existência de uma política própria dessas cenas. E esta política está grafada na epígrafe que inicia este texto. Ela nos remete à arte teatral, talvez no que esta tenha de tradicional, até mesmo, arcaica. A epígrafe refere-se ao registro popular de um teatro de “atrações”, da combinação insólita, lúdica e desproporcionada de distintas ordens de elementos que



compõem o jogo da cena, gerando um vertiginoso e intenso estímulo na percepção dos espectadores. Neste contexto, a marionete é chave.

Diversa/os estudiosa/os do teatro de marionete, na contemporaneidade, o entendem “como um reservatório, uma mina de técnicas, de possibilidades de fazer jogar uma intenção plástica com uma vontade de mudar radicalmente o teatro” (Eruli, 2002: 251). E esta questão técnica da marionete possibilita “a volta a uma teatralidade original, primitiva, em que a imagem está em pé de igualdade com o texto” (Houdart, 2018: 5). Até mesmo o ator, comenta Amaral, como que virou uma marionete, sendo esta uma reverberação estética advinda das vanguardas históricas, que souberam valorizar o potencial da cena “substituindo palavras por figuras e formas” (2018: 116). A marionete possibilitou toda uma reconsideração estética, antitextocêntrica, do trabalho da cena, que começa a lançar mão de recursos como bonecos, máscaras, objetos, dinâmicas de movimento desses objetos, coisas, cores, entre diversos outros. Com efeito, “atualmente, entre ator e público, já se começa a perceber a força de expressão que objetos e imagens podem nos comunicar” (Amaral, 2018: 117). Mas que tipo de força poderá ser esta? O certo é que a marionete encontra, especialmente a partir da modernidade, pelo menos, uma tripla potência poética, enquanto corpo, imagem e movimento.

Nessa tríade, a marionete desperta diversas perspectivas de entendimento de sua materialidade, motricidade e, até mesmo, virtualidade – havendo, muitas vezes, superposição entre elas. Seja como fator de movimento, em uma suspensão espiritual idealista, pois se move, leve, entre a terra e o céu (referência ao romantismo em Kleist), seja como a retomada de um elemento ritual-sagrado, seja como fator biomecânico, ligado à era industrial, seja como mero entretenimento, entre outras possibilidades. Independente dessas perspectivas há

uma que cruza todas elas, que é a questão do fascínio que a marionete provoca. Pode ser o fascínio idealista do romantismo e do simbolismo, que vê na marionete a superação espiritual da corporeidade e falibilidade humana – sublinhada contra o trabalho dos atores, pela sua presença demasiado humana no palco. Pode ser o fascínio motriz, como se deu na Bauhaus e no teatro que se inspirou no construtivismo, primando pelo geométrico e esquemático na utilização dos múltiplos planos da cena, evidenciando sua potência enquanto arte do corpo e do espaço. Pode ser o fascínio pela questão do duplo, esse virtual visto como um halo fantasmático que reforçou, entre outros aspectos, a marionete enquanto imagem. É justamente esta força de imagem que possibilita pensar no *locus* poético da marionete em *Gêmeos* e, por derivação, em *Sin Sangre*.

A instigante imagética na marionete tem estimulado as “artes de atrações”, especialmente na questão do seu duplo em sombra, que é de interesse neste artigo, pois é o que vai se desdobrar em diversos tipos de espetáculos, tais como a lanterna mágica (séc. XVII) e as fantasmagorias (séc. XIX), até chegar à arte do cinema. É o que constata a pesquisadora e artista multimídia Koutsantonis (2021) quando, ao investigar a construção de bonecos para a realização de teatro de sombras no Oriente Médio – o *Karagöz* turco que derivou, segundo ela, no *karagiozi* grego –, comenta que este irá influenciar diversos gêneros de espetáculos itinerantes, tais como: as *silhouettes* e a lanterna mágica. E que, por sua vez, segundo esta autora:

Decorrentes da *Lanterna Mágica*, surgem os espetáculos de fantasmagoria que (...) são um híbrido de *performance* ao vivo e manipulação de imagens projetadas, com instrumentos ópticos e estruturas narrativas que anteciparam alguns dos princípios do cinema. (2021: 184)

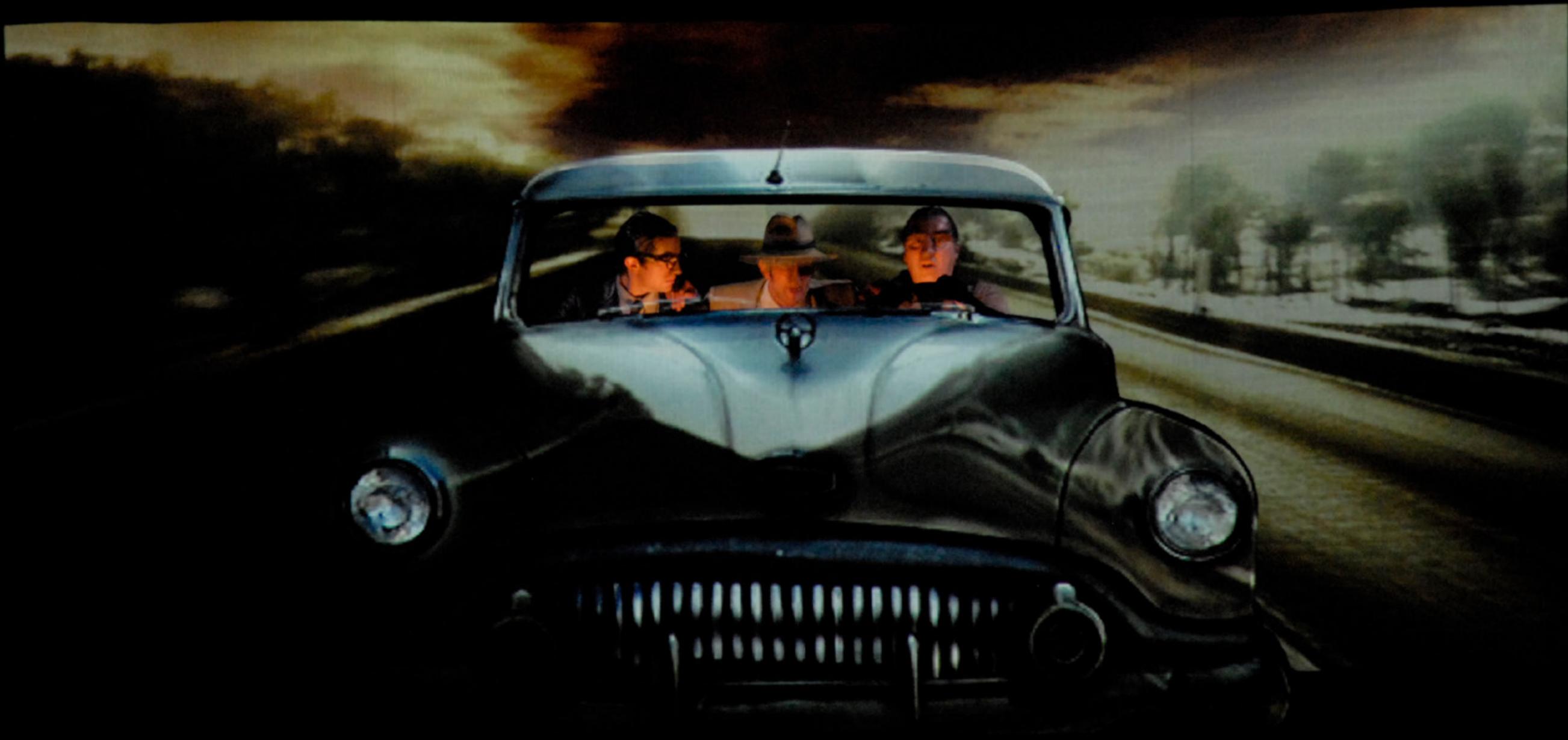
Este liame entre marionete, imagem e cinema é valioso para pensar na poética cênica de *Gemelos*. É, diretamente, na apropriação da linguagem cinematográfica que *Gemelos* constrói todo o seu dispositivo cênico, o teatro de Guignol. A relação com a arte do cinema lhes possibilitou desenvolver uma concepção múltipla do trabalho do espaço e da imagem em cena. Como eles mesmos dizem, “em lugar de completar um gesto, o cortamos e vamos para outra coisa: mudança de tomada, mudança de plano, apoiados pela luz, pela música (...) Nisso, o cinema nos entrega pautas de como narrar” (Zagal *apud* Hurtado, 1999: 13). Na lógica cênica do grupo, o cinema lhes estimula e exige uma síntese narrativa, ao que se pode agregar, da mesma maneira, uma síntese imagética.

Em *Gemelos*, por exemplo, por meio da utilização de bonecos e adereços de diversos tamanhos, criam-se diversos tipos de focalizações ao modo de um *zoom in* (aproximação da câmera), ou de um *zoom out* (afastamento da câmera). Se destaca, no centro do teatro de Guignol, um obturador tipo diafragma de câmera fotográfica, que abre e fecha com diversos tipos de imagens, simulando, até mesmo, panorâmicas. Toda a tecnologia mecânica do teatrinho de Guignol lhes possibilita variados tipos de mudanças cênicas, para percorrer os diversos lugares da ficção proposta. De um salto se vai do quarto da avó a uma floresta, a uma cabeça boneco-personagem, a um carro ao longe, a milhares de pára-quedas que caem no amplo horizonte. Imagens que vão aparecendo e desaparecendo, por múltiplos enquadramentos visuais, tomadas (*close-ups*, planos detalhe, *travellings*), em uma vertiginosa, lúdica e espetacular demonstração das capacidades cinéticas do espaço da cena<sup>[6]</sup>.

[6] Trailer de *Gemelos*, da retrospectiva realizada em abril/2023, em: [https://www.youtube.com/watch?v=jUK\\_n8fSrZ4](https://www.youtube.com/watch?v=jUK_n8fSrZ4)

Já em *Sin Sangre*, o trabalho de apropriação da linguagem cinematográfica é factual, inclusive, em tecnologia digital, e o que se vê em cena é uma tela com imagens pré-gravadas projetadas. Mas não só. O suporte/dispositivo cênico é constituído por duas telas contrapostas sobre o palco, gerando um corredor no meio do qual os atores, no decorrer da peça, realizam suas ações. Nestas duas telas, constantemente são projetadas imagens sobre as quais os atuantes, que estão presencialmente em cena, interagem. Isto gera uma confusão perceptiva, se o que se está vendo em cena é um filme ou uma peça de teatro<sup>[7]</sup>. Assim ocorre, por exemplo, quando a mão de um ator toca a tela e a imagem desta se dissolve em ondulações, como quando uma gota cai na água, dando lugar a outra imagem, passando a um outro ambiente no qual se desenvolve a trama, ou passando a uma rápida sequência de imagens, dando a perceber uma queda no vertiginoso abismo da memória das personagens do romance de Baricco.

[7] Trailer de *Sin Sangre*, da retrospectiva realizada em abril/2023, em: <https://www.youtube.com/watch?v=i2LxAvB7Gqg>



SIN SANGRE, DA ESTREIA EM 2007. [F] RODRIGO GOMEZ.

## DO CONFIAR NA LINGUAGEM CÊNICA

Todo o variado e dinâmico jogo cênico que constitui *Gemelos* – o que vale também para *Sin Sangre* – supõe, para Luz Hurtado:

(...) um ponto de vista sobre a construção da realidade: esta não está sempre a uma mesma escala, com corporeidades estáveis dentro de um entorno fixo, senão dinâmico, móvel (...). Trás a ludicidade desta forma de relato há uma posição filosófica a respeito do ser no mundo. (1999: 13)

Que posição pode ser essa? Luz Hurtado é uma teórica importante dentro do panorama teatral chileno que, na década de 1980, deu atenção à linguagem cênica dos grupos teatrais que começaram a emergir por aquela década<sup>[8]</sup>. No contexto ditatorial chileno, que assolou o país entre 1973 e 1988, e no qual havia um significativo movimento teatral com um discurso político antiditadura, sem negar a coragem destes artistas, ela complexifica a discussão acerca da cena e seu alcance crítico. Para a investigadora, o teatro não podia se restringir, naquele contexto de catástrofe social, a dirimir mensagens, que não eram mais do que discursos didático-simplistas. Assim, colocava em evidência um maniqueísmo cego que caracterizou certo teatro de esquerda. Hurtado diz:

[8] Podem-se destacar, neste contexto, a Cia. Teatro Fin de Siglo, Teatro La Memoria, Teatro de la Pasión Inextinguible, Vicente Ruiz, Andrés Pérez, entre outros, que forjaram uma concepção cênica afastada do acostumado realismo sociológico da época (Piña, 1990) e que seria de influência nos grupos e artistas teatrais mais jovens que, até hoje, encorpam o teatro contemporâneo do Chile.

Estamos em um momento de transição, ainda agarrado ao teatro dos anos 70, que teve o seu momento e sua função, do qual temos nos libertado somente de forma parcial na procura da ambiguidade, da contradição e das marcas profundas do conflito e situação social desta época. E essa complexidade tem que encontrar e confiar na sua linguagem de expressão teatral. (1987: 105)

De algum modo, o que Hurtado aponta é o que Proaño viria a denominar como “estética da inquietação”, que dispara o espectador a um “âmbito impreciso”. Essa imprecisão, mais do que um banal apelo retórico, gerando um processo perceptivo e de significação hermético, ou pior, aberto a gosto do consumidor – que lhe valeu, por parte do teatro de esquerda, a crítica de ser uma estética burguesa – o que produz é uma abertura eminentemente crítica. Acontece que a política própria da cena, comentada acima, se dá, especialmente, pelo fato de se tratar de uma cena que se percebe e concebe enquanto dispositivo operacional. Este é o quesito neobarroco aqui em jogo. O neobarroco, seguindo o pensador Pablo Oyarzún, se caracteriza por assumir explicitamente o seu funcionamento enquanto fabulação. Se sabe artificial, trabalhando por meio de um conjunto de operações técnicas e materiais, de modo que “no neobarroco tudo é operação, sem outra pauta transcendental que a emergência do jogo dos signos como ordem (e desordem) geral” (Oyarzún, 2009: 50) em uma aglutinação e proliferação incontrolada de significantes (Sarduy, 1979). Mais do que uma negação do possível significado de uma obra artística, sua operação consiste em um constante deslizar do mesmo, a ponto de gerar um constante questionamento pelos seus próprios modos de construção. Se constitui, pode-se argumentar, na disputa de sintaxes, já que se perguntar pelas possibilidades sintáticas (ou compositivas) da obra será, para o neobarroco, sempre inquirir qualquer sintaxe que se queira dominante.

Em um impulso neobarroco, o quesito da confiança na linguagem cênica consiste, então, em torná-la uma desconfiança produtiva, visto que, somente desta maneira se tornará confiável. Confiança que se dará na medida em que esta cena enfrente o que se pode chamar de o domínio das possibilidades. Neste ponto, a tecnologia dá maiormente o tom da discussão, em particular, as reflexões acerca do dispositivo fotográfico, tal como proposto pelo pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser. Este será importante para poder indagar no jogo audiovisual de *Sin Sangre* e na sua conexão com o uso da marionete em *Gemelos*. Para Flusser, a fotografia efetiva uma junção do problema da imagem e do aparelho tecnológico, a partir do que ele vai evidenciar enquanto instância normativa, dada no seu programa. Se refere, desse modo, ao fato de que qualquer câmera fotográfica – e qualquer aparelho tecnológico atual ou futuro, já que, para Flusser, a câmera fotográfica é o modelo – está programada, o que delimita o seu modo de funcionar. Para este pensador,

(...) o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que “alimentá-la” e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (1998: 45)

Essa dominação do fotógrafo, por parte do programa da câmera (dos “processos no interior da caixa”), implica em que este deixa de ser um agente criativo e se torna um mero “funcionário” da máquina. É que a imagem fotográfica não é uma imagem qualquer, é uma imagem técnica, produzida por processos de transcodificação de conceitos. Partindo do pressuposto cotidiano de que uma imagem fotográfica é facilmente reconhecida como uma janela do mundo – na convicção de

que é do mundo que se originam raios luminosos que são, posteriormente, grafados por processos “ópticos, químicos e mecânicos” (e hoje agrega-se: digitais) na superfície sensível da fotografia – Flusser vai concluir que isso é uma ilusão. Na realidade, “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (1998: 35). Conceitos estes que são, por meio de um agente programador, previamente configurados no programa do aparelho fotográfico. E este programa sempre está, por parte de seus programadores, quase de modo compulsório, sendo aperfeiçoado, a ponto de, no dizer de Flusser, se constituir em um “metaprograma” (1998: 46-47). É esse programa que faz que, automaticamente, a máquina fotográfica possa produzir suas fotos e, por muito que permita um amplo espectro de edição, “a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho” (1998: 44).

A questão do programa em Flusser tem um arco de longo alcance, cruza fatores industriais e pós-industriais e se desdobra no questionamento de um saber instrumental – da dominação perceptiva (o lugar da imagem) em jogo na tecnologia existente na sociedade contemporânea. E este sentido da dominação se dá, para este pensador, curiosamente, pela codificação das imagens em cena: “as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens* superfícies que transcodificam processos em cenas” (Flusser, 1998: 35, *itálico do autor*). Esta marca cênica das imagens técnicas pode ser lida como uma força de superfície, tátil, até performativa, no sentido de um gesto (cênico) e que carrega a força de normatizar a percepção, ao ponto em que “imagem e mundo encontram-se no mesmo nível do real” (Flusser, 1997: 34).

Arlindo Machado, estudioso da obra de Flusser, vai arguir que “a multiplicação à nossa volta de modelos pré-fabricados, generalizados pelo *software* comercial, conduz a uma impressionante padronização



das soluções, a uma uniformidade generalizada, quando não a uma absoluta impessoalidade” (1997). Ou seja, a implicação sociocultural desta programação pode gerar, por consequência, uma absoluta padronização das subjetividades e dos hábitos perceptivos, justamente pelo controle/domínio, por parte dos programas, das possibilidades de seus efeitos/produtos. Ela produz funcionários. Evidentemente, comenta Machado, ninguém vai questionar o programa (automatismo) de uma máquina de lavar roupa, nem o seu aperfeiçoamento, cuja função é a de lavar roupas. Contudo,

(...) não é todavia a mesma coisa que se espera de aparelhos destinados a intervir no imaginário, ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem. A estereotipia das máquinas e processos técnicos é, aliás, o principal desafio a ser vencido na área da informática, talvez até mesmo o seu dramático limite. (Machado, 1997)

Não obstante, em todo esse domínio das possibilidades por parte do dispositivo técnico – no qual qualquer lance fotográfico já vem pré-estipulado no programa – há pontos de fuga, há possibilidades contragestuais. Nessa conjuntura, para Flusser, se torna necessário saber decifrar as imagens, a estruturação do seu programa, a fim de intervir nele. Há que se abrir a caixa preta do programa, questionar o dispositivo, levá-lo ao limite de suas (im)possibilidades. “*A liberdade é jogar contra o aparelho*” (Flusser, 1997: 95, itálico do autor). Flusser cita, como exemplo, a fotografia experimental, que sabe questionar e colocar em disputa os modos, as sintaxes do programa, as sintaxes visuais, abrindo outros possíveis para a fotografia. Machado, que dá seguimento a este contragesto, complementa esta argumentação libertária de Flusser, no seguinte sentido: explica que a abertura da caixa preta não se dá somente por conhecimento informático e de programação, como

propõe Flusser, por parte dos artistas de fotografia. Considerando as ideias de Edmond Couchot, importante artista digital, Machado complementa que há casos em que mesmo artistas trabalhando com programas comerciais, sem intervir em sua estruturação informática, conseguem questionar o domínio das possibilidades do dispositivo imagético. Isso acontece, na arte digital, por exemplo,

(...) naquelas situações em que o computador e a imagem digital aparecem em contextos híbridos, misturados com outros procedimentos e outros dispositivos mais familiares ao realizador, como nas instalações (...) em que as imagens migram de um suporte a outro, ou então coabitam um mesmo espaço de visualização, mesmo sendo de natureza distinta (artesanais, fotográficas, digitais). (Machado, 1997)

É propriamente isso o que pode se reconhecer em *Sin Sangre*. No início desta montagem, como espectador, o que se vê em cena é um grande carro antigo, em movimento, que ocupa boa parte da tela frontal ao público, dirigido por um homem acompanhado de dois rapazes no banco traseiro. Nesta imagem cênica, o carro é uma imagem projetada na tela e os homens, dentro do carro, são três atores presencialmente sobre o palco. Mas sucede que esta explicação é nada mais do que uma constatação *a posteriori* dessa montagem, pois o que se dá, como comentado acima, é um impasse perceptivo que impede de saber se aquela imagem é puramente projeção ou se há atores nela. Este detalhe, que pode pertencer a um teatro de atrações, ou até mesmo, a um cinema de atrações, é decisivo para pensar no limite cênico e imagético explorado por TeatroCinema. Sua cena é indiscutivelmente heterogênea, redobrando qualquer sentido da imagem teatral em cinema e da imagem cinematográfica em teatro, ou seja, nem uma nem outra ou ambas ao mesmo tempo, gerando um “âmbito impreciso” de expectativa.

## DO GESTO UNIVERSAL

Decerto, tanto *Sin Sangre* como *Gemelos* podem ser considerados como teatro experimental – no sentido de romper com modelos dominantes – forjando uma poética híbrida, ao conjugar, pelo menos, teatro, cinema e, inclusive, literatura<sup>[9]</sup>. Poética concretizada na multiplicidade dos ângulos espaciais utilizados e na rítmica vertiginosa de sua visualidade cênica. Nessas montagens a imagem ganha uma força gestual que, de modo mais exato, se diz um gesto universal. O que emblema este gesto é, admiravelmente, a marionete. Trata-se do gesto universal que Alfred Jarry nos entrega em seu ensaio *Da Inutilidade do teatro no teatro*: “exemplo de gesto universal: a marionete testemunha estupor com um violento retrocesso e choque do crânio contra os bastidores” (1980: 107). Gesto universal que abole o universalismo idealista, já destacado acima, que alenta certas perspectivas sobre a marionete. Em vez de conceber a marionete como uma pureza espiritual, de superação da corporeidade humana (do ator), demasiado pesada e terrena, Jarry, em seu estranho simbolismo, o replica violentamente. É como se para Jarry, a marionete importasse pela sua carga material, de choque, que expõe a cena na engenhosidade de suas operações, na sua completa artificialidade.

Chamo a atenção para comentar nesta parte que não é só em *Gemelos* que há bonecos e máscaras em cena; *Sin Sangre* baseia toda a sua atuação no uso de máscaras, com traços fortemente delineados.

[9] A escolha pela obra de Kristof e de Baricco não é uma escolha qualquer, se dá pelo caráter performativo da literatura destes autores: seja a força visual, de escrita em vinhetas, em *O Grande Caderno* (que inspira *Gemelos*); seja a força oral e de saltos narrativos, como cortes cinematográficos, em *Sin Sangre*. Este é um ponto que poderá ser desenvolvido, mais amplamente, em um outro estudo, que por motivos de espaço não foi incluído neste artigo.

Nos *close-ups* de *Sin Sangre*, não vemos rostos humanos e sim rostos mascarados, como bonecos. Por outro lado, no caso de *Gemelos*, a visualidade está marcada por um jogo de escalas que muitas vezes remete ao plano-detalle cinematográfico, entre outros recursos que não fazem mais do que intensificar o teor artificial e de atração da cena. Estas obras carregam um valor de exposição – em detrimento de um valor de culto e/ou de eternidade, tal qual o pensou Walter Benjamin – que permitem perceber esse gesto universal como ‘patafísico.

A ‘patafísica (se escreve com um apóstrofo) é uma ciência criada pelo mesmo Jarry e que se define como a ciência das soluções imaginárias. Esta ciência se caracteriza por indagar em leis que regem as exceções (não o geral) e para tal, toma distância da metafísica, em igual medida em que esta toma distância da física, ou seja, do mundo. Pode-se inferir, a partir daqui, que o choque violento da marionete contra os bastidores se dá como estupor, pela sua proximidade com o mundo. O universalismo de Jarry, isto posto, em nada se refere ao “eterno” espiritual da marionete e sim, na evidência de sua artificialidade material, vazia, sem nenhuma força substancial que a preencha, dá a perceber o corpo em sua frágil “transitoriedade”. É aqui que se desenha um alcance político, de interesse a este artigo, pois essa transitoriedade remete a um vestígio temporal marcado no corpo do mundo.

## DO VÍNCULO POÉTICO E POLÍTICO DA CENA

Para finalizar, propondo um delineamento do vínculo poético e político de *Gemelos* e *Sin Sangre*, se afirma que suas poéticas fazem parte desse gesto universal. Toda sua neobarroca engenhosidade carrega a marca do artificial, vazia porque imprecisa e imprecisa porque vazia, contudo, aberta a uma expectativa de sentido iminente. É esta expectativa que abre seu aspecto político, ou melhor, espectro-político. Se esse gesto se dá ao modo de um choque de crânio de uma marionete contra os bastidores é porque carrega um enigmático sentido da atração, na força de um golpe, que em um arco de sentido neobarroco nos coloca a ideia de “trauma”.

É Oyarzún quem faz essa ilação entre trauma e golpe. Para ele “(...) o trauma cifra o ritmo de toda experiência, se for verdade que em seu núcleo encontramos o evento de um golpe, como operação de um antes que constitui a experiência em sua mesma possibilidade, mas que esta jamais chega a absorver em seu agora” (2009: 56).

Walter Benjamin, filósofo alemão, em sua tese 5, em “Sobre o conceito de História”, diz: “Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.” (1987: 224).

Nelly Richard, da crítica cultural, ao refletir acerca da pós-ditadura no Chile, nas redes do consenso democrático neoliberal atual, (im) posto pela própria ditadura, assevera: “O consenso reprime o desamarrar emocional da memória e somente a nomeia com palavras isentas de toda convulsão de sentido, para não alterar o formulismo minuciosamente calculado do intercâmbio político-midiático.” (Richard, 2001: 30-31).



## O QUE APARECE E DESAPARECE EM GEMELOS E SIN SANGRE?

Pode-se arriscar o seguinte: o que aparece em toda essa dinâmica espaçocênica de TeatroCinema (ex-La Troppa), no “valor de exposição” de suas artificialidades, é o sentido de uma ausência, ou mais precisamente, de um desaparecimento. O trauma cifra o ritmo experiencial desta ausência. O trauma cifra o seu traço histórico (não historiográfico) na transitoriedade do seu presente. Presente que, como percebe Flusser em sua agudeza crítica, se encontra cada vez mais tecnocraticamente administrado, a modo de um programa que, no fundo, não requer cidadãos e sim funcionários.

Trata-se de um presente insensível, indiferente, a essas imagens do presente que se dirigem a ele mesmo, a fim de poder diferir e questioná-lo em seu estatuto de presente.

E essas imagens – cênicas – carregam a força de um golpe, de um trauma, a modo de um antes que constituiu a experiência do Chile contemporâneo, mas que resiste a fazer parte desse consensual presente demo-tecno-crático. E não desiste, mas insiste, em sua estranha força sensível, a expor a sua temporalidade espectral, no presente, a modo de uma reminiscência. Coube a esses artistas, do mesmo modo que ao seu público – sendo esta uma marca pública da arte –, no presente que nos tange, “(...) apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987: 224). É o perigo de que não nos roubem as possibilidades no mundo democrático, que instalado a consensos coniventes com a sua intenção numerária (Richard, 2001), se empenha em olvidar e borrar a memória do desastre. É esta temporalidade reminiscente que encontra

o seu lugar no espaço da cena, que constitui a força espectro-política desse teatro, em sua marca decisivamente sensível. Falei do Chile, mas o Chile, enquanto território, não vai só. O teatro é um território, mas espalhado pelo mundo. A política, também. ::

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria (2018), “Do objeto à figura e da imagem à forma”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n.º 12, pp. 110–129, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/articulo/view/1059652595034701122014110>
- BENJAMIN, Walter (1987), *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e História da Cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- BORGES, Fernanda Carlos (2015), “Da utopia da marionete à Heterotopia do pau da barraca: uma abordagem sobre a evolução da arte performance pela Filosofia do Jeito”, *Revista Dança – Programa de Pós-Graduação em Dança – UFBA*, v4, n.º 1, pp. 34–47, jan/jun, Salvador-Bahia. Consultado a: 17/05/2023, disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14786>
- BRIONES, Héctor (2011), *A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*. 204f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, PPGAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.
- DUBATTI, Jorge (2019), “La filosofía del teatro como construcción científica. Qué, por qué, para qué...” in José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XX*, Madrid, Editorial Verbum.
- (2007), *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, ed. Atuel.
- ERULI, Brunella (2002), “Leitura crítica do teatro de marionetas: sobre o trabalho de Stephen Mottram e Paolo Comentale”, in Christine Zurbach, *Teatro de Marionetas: tradição e modernidade*, Évora, Casa do Sul Editora.

- FLUSSER, Vilém (1998)**, *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- HOUDART, D. (2007)**, “Manifesto por um teatro de marionete e de figura” *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n.º 04, pp. 013–032, Florianópolis, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007013/0>
- HURTADO, Maria de la Luz (1999)**, “Um Prodígio de La Troppa”, *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, n.º 116, pp. 7–44.
- **(1987)**, “En torno al teatro chileno actual”, *Revista Apuntes de Teatro*, n.º 95, Santiago do Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, primavera, pp. 87–105.
- JARRY, Alfred (1980)**, *Todo Ubu*, trad. José Benito Alique, colección Club Bruguera n.º 35, Barcelona, Ed. Bruguera.
- KLEIST, Heinrich von (1998)**, “Sobre o teatro de marionetes”, trad. José Felipe Pereira, Ed. ACTO: Instituto de Arte Dramática. Consultado a 30/05/2023, disponível em: [https://www.academia.edu/36713603/SOBRE\\_O\\_TEATRO\\_DE\\_MARIONETAS](https://www.academia.edu/36713603/SOBRE_O_TEATRO_DE_MARIONETAS)
- KOUTSANTONIS, Nicole (2021)**, “Eidolon: as sombras e fantasmagorias de um corpo-espectro videográfico”, *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n.º 25, pp. 173–192, Florianópolis. Consultado a 17/05/2023, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/20357>
- LORCA, Jaime (1999)**, “Notas sobre Gemelos”, *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago do Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, n.º 116, pp. 4–6.
- MACHADO, Arlindo (1997)**, “Repensando Flusser e as imagens técnicas”, Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Consultado a 05/12/2020, disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod\\_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf)
- OYARZÚN, Pablo (2009)**, “La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, n.º 17, pp. 47–59, disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50211>
- PIÑA, Juan Andrés (1990)**, “Una década de teatro chileno: la voz de los 80”, *Revista Mensaje*, marzo-abril, n.º 387, disponível em: <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/12813>
- PROAÑO, Lola (2007)**, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine- Califórnia, Ed. GESTOS.
- RANCIÈRE, Jacques (2010)**, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- **(2006)**, *Política, policía, democracia*, trad. María Emília Tijoux, Santiago do Chile, LOM Ediciones.
- RICHARD, Nelly (2001)**, *Residuos y Metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición), Santiago do Chile, Ed. Cuarto Propio.
- SARDUY, Severo (1979)**, *Escrito sobre um corpo*, trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik, São Paulo: Perspectiva.
- ZAGAL, Juan Carlos, (2009)**, “Sin Sangre funde cinema e teatro em mistura inusitada: entrevista a Juan Carlos Zagal, diretor do Teatro-Cinema”. Curitiba, 2009. Consultado a 10/06/2023, disponível em: <https://www.bemparana.com.br/festival-de-curitiba-2009/sin-sangre-funde-cinema-e-teatro-em-mistura-inusitada-de-tecnicas-100580/>
- **(2010)**, “Fusión Sin Sangre”. Entrevista cedida ao jornal *La Nueva España*. Consultado a 24/05/2023, disponível em: <https://www.lne.es/aviles/2010/11/25/fusion-sangre-21208872.html>
- **(2023)**, “Retrospectiva TeatroCinema”, entrevista concedida por integrantes da companhia à *TV Bio Bio*. [Registo vídeo] Consultado a 30/05/2023, disponível em: <https://www.biobiochile.cl/biobiotv/programas/del-fin-del-mundo/2023/03/22/laura-pizarro-y-juan-carlos-zagal-remontan-gemelos-y-otros-ineludibles-clasicos.shtml>



MARIANA RHORMENS

# MASCARADO *em* TRÂNSITO

## A MÁSCARA *MAPIKO* DE MOÇAMBIQUE

## RESUMO

O presente artigo apresenta as máscaras *Mapiko* de Moçambique, discorre sobre as suas origens, estéticas, danças, musicalidades, rítmicas, confecções, tradições e transformações. Traz para o debate o conceito de liminaridade a partir dos pensamentos de Victor Turner e Van Gennep. Discute a liminaridade do mascarado na manifestação *Mapiko* de Moçambique e discorre sobre o carácter liminóide da máscara e as possibilidades de habitar o “entre lugares” ao mascarar-se.

### PALAVRAS-CHAVE

*Mapiko*, Máscara, Moçambique, Liminaridade, Liminóide

## ABSTRACT

This article presents the *Mapiko* masks of Mozambique, discusses their origins, aesthetics, dances, musicalities, rhythms, confections, traditions and transformations. It brings to the debate the concept of liminality from the thoughts of Victor Turner and Van Gennep. It discusses the liminality of the masquerade in the *Mapiko* demonstration of Mozambique and discusses the liminoid character of the mask and the possibilities of inhabiting the “between-places” by masquerading.

### KEYWORDS

*Mapiko*, Mask, Mozambique, Liminality, Liminoid

## MARIANA RHORMENS UNICAMP

Atriz, mestra e doutora em Artes da Cena UNICAMP. Realizou trabalho em Moçambique e no Senegal (École des Sables). Atriz fundadora do Grupo Desembargadores do Furgão e do Casa de Nós formado por artistas do Brasil, Portugal, Alemanha e Moçambique.



# MASCARADO EM TRÂNSITO

## A MÁSCARA MAPIKO DE MOÇAMBIQUE ESPELHO MACONDE

As máscaras *Mapiko* de Moçambique são tipicamente do povo Maconde. Tais máscaras são utilizadas em manifestação cultural tradicional que também recebe o nome de *Mapiko*. O mascarado dança ao som de cantos e batuques tradicionais. É uma mistura de expressividade, efeitos rítmicos, música, cor e encenação. Toda técnica e estética envolvida em tal manifestação está ao serviço das necessidades da comunidade Maconde. O *Mapiko* é um meio de expressão de diversas preocupações sociais; da transmissão de valores, ensinamentos e histórias, da ligação com o mundo espiritual e da manutenção de regras e normas de vida.

É de suma importância localizar o *Mapiko* que será descrito e discutido no presente artigo, *Mapiko* de Moçambique, pois tal manifestação e suas máscaras existem antes mesmo de Moçambique. O território onde hoje se localiza Moçambique foi nomeado e delimitado como tal

← MÁSCARA DE MAPIKO EM MANIFESTAÇÃO REALIZADA NA ZONA MILITAR EM MAPUTO, MOÇAMBIQUE. ABRIL, 2014. FOTO DA AUTORA.

apenas com a chegada dos colonizadores. As terras dos povos Macondes se localizavam ao norte de tal delimitação e ao sul da então nomeada Tanzânia. A manifestação mascarada era realizada em uma região que foi dividida com a colonização (ao norte inglesa e ao sul portuguesa). Tal fronteira colonial gerou a distância e diferenciação da manifestação, tradição e máscaras. O *Mapiko* discutido no presente artigo é o realizado ao norte de Moçambique, na província de Cabo Delgado.

O *Mapiko* cultiva a história e signos do povo Maconde ao mesmo tempo que traz a possibilidade de diálogo com o momento atual, podendo nele ser representado e simbolizado algo presente que mantém viva a história desse povo, transmitindo valores, memórias e ensinamentos. Revela relações sociais com a dramaticidade que o mascarado expõe nas suas coreografias e máscaras e traz à tona o sagrado com a sua ligação ao mundo espiritual. É elemento da identidade cultural do povo Maconde e veículo da cultura onde se perpetuam experiências passadas e situações cotidianas.

A manifestação é realizada desde um passado tão distante que sua origem permanece desconhecida. Segundo relatos dos mais antigos, surgiu ainda quando a sociedade Maconde era predominantemente matrilinear e a mulher tinha muita força e poder na comunidade. O *Mapiko*, então, vem como resposta dos homens a essa força feminina criando um segredo: o segredo masculino. Somente os homens poderiam entrar em contato com os espíritos dos antepassados, chamados *Lihoka*, e convidá-los a vir dançar diante dos vivos. Por tal motivo, a manifestação está ligada originalmente ao rito de iniciação masculino. A transmissão dos saberes acerca de tal tradição é dada durante a iniciação masculina que termina com a dança de *Mapiko*. A máscara esconde o segredo masculino revelando questões sociais, críticas e como o Maconde pensa sobre ele próprio e o mundo onde vive.

A máscara é a materialidade do segredo do *Mapiko*. É nela que tais segredos e mistérios estão guardados. O dançarino, tendo o rosto velado por ela, entra em contato com o mundo dos antepassados, mundo das sombras, e traz aos presentes esse mundo ligado ao espírito com a exteriorização da dança.

A função primária da máscara é unir aquele que a veste e seu observador a um ser mítico, ou, como diria Carl Jung (1964), “uma força arquetípica”. No *Mapiko*, o mascarado é a personificação do *Lihoka* (espírito ancestral Maconde), por esse motivo a identidade do dançarino deve ser protegida. A máscara assume a função de união com esse espírito e de preservação da identidade daquele que a veste.

As máscaras cobrem toda a cabeça do dançarino. São confeccionadas em madeira leve e escavadas por dentro. Geralmente utilizam uma madeira chamada *N'tene*. Têm formato de um capacete, portanto recebem esse nome: máscara capacete, também chamada de máscara elmo. O dançarino a veste como que colocando um capacete na cabeça e enxerga o mundo através do buraco da boca na figura da máscara. A boca da máscara de *Mapiko* é a única conexão do lado interno da máscara com o lado externo, por ali o dançarino vê o lado de fora, inspira e expira. A boca é a janela da máscara. O mascaramento se completa com os tecidos que são amarrados no corpo daquele que a veste como mostra a imagem 1. Segundo Pedro Ambone Shuuma (2009), podem aparecer vários tipos, ou várias “caras” no *Mapiko*, todas elas têm algo a ensinar ao público e a passar culturalmente aos mais novos que assistem.

Em geral, a dança tende a isolar os movimentos dos pés, braços, ombros e cabeça. A polirritmia executada pelos batuques que tocam está presente também no corpo do dançarino. O corpo é uma espécie de banca de músicos que toca vários instrumentos harmonizando-os.

Os pés normalmente são guiados pelos tambores que indicam as coreografias, o *Ligoma* e o *Likute*. Uma batida que age constantemente dentro do corpo do dançarino é dada pelos tambores *Vinganga*. E o pulso que preenche o dançarino é dado pelo tambor *Neya*. O dançarino representa a união da música e da dança em seu próprio corpo, pois além de estar dançando a música que toca, toca também a música que dança, pois está constantemente ligado aos tambores. Com polirritmia o dançarino mascarado harmoniza diversos movimentos em diferentes centros energéticos.

Temos em nosso corpo três estruturas em forma de semente: os pés, os rins e as orelhas. E existe uma conexão entre eles. Os pés escutam a terra e nos enraízam na matéria. Os rins estão à escuta das nossas mensagens interiores (...) Quanto às orelhas, elas estão lá para aprender a escutar os dizeres, as informações...

(Leloup, 2014: 32)

O contato contínuo dos pés nus com o chão também é muito característico do *Mapiko*. Na dança de *Mapiko* a função dos pés vai além dos passos coreográficos: os pés entram em contato com a terra e falam ao bater no chão. Dizem que uma boa *performance* do mascarado é dada quando ele faz a “terra tremer”. O mascarado no *Mapiko* conta histórias com o bater dos pés, “treme a terra” e faz terra aos olhos do público. A ligação e a conexão dos vivos com o mundo espiritual dos antepassados estão simbolizadas no diálogo com a terra. Os pés tocam o chão assim como as mãos do músico tocam a pele do tambor.

A terra é muito presente na vida espiritual e cotidiana das pessoas. A terra é símbolo de vida, mas também de morte. As coisas nascem da terra e voltam para ela quando morrem.



MÁSCARA MACONDE, CERCA 1950, THE ETHEL MORRISON VAN DERLIP FUND.  
[F] MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART.

O *Mapiko* entra em contato direto com a terra e retrata a sociedade Maconde. Revela fatos cotidianos, representifica o passado e acontecimentos históricos, retrata personagens conhecidas e importantes para tal comunidade, assim como figuras que transitam no dia-a-dia de tal povo. Desse modo, o *Mapiko* funciona como uma espécie de espelho da sociedade, metaforicamente falando, através do qual tal povo pode refletir sobre seu passado e observar a sua vida presente, trazendo reflexões, nostalgias, críticas e autoconhecimento. “No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjetividade, com as formas alteradas do ser.” (Dawsey, 2005: 165).

A festa de *Mapiko*, portanto, assume o importante papel de uma experiência coletiva, passada de geração em geração e é “capaz de recriar um universo social e simbólico pleno de significado” (Dawsey: 171).

A região onde se encontra hoje Moçambique passou por muitas transformações políticas que reestruturaram o território social e culturalmente. Tornou-se colônia de Portugal e depois de uma guerra de libertação, com a configuração de um Moçambique livre em 1975, passou por um regime socialista e chegou ao pluripartidarismo (situação atual). A província de Cabo Delgado, onde vive o povo Maconde, foi palco da guerra de libertação (1964-1974), convivendo com exércitos portugueses e guerrilheiros moçambicanos e participando efetivamente da guerra. Durante um período muitos Macondes fugiram para o Sul da Tanzânia, de onde depois regressaram, conquistando um Moçambique livre.

Vivenciadas tais transformações históricas, políticas e sociais, os Macondes de Moçambique e seus costumes, crenças, organizações sociais e festas se modificaram com o passar dos anos. Nota-se,

portanto, distintas formas de *Mapiko* que foram realizadas no passado e que são apresentadas hoje em dia. Os Macondes mantiveram durante anos um olhar bifurcado, olhando tanto para fora como para dentro. Eles envolvem-se com o mundo externo, mas sempre tratam também de sua sociedade própria. Para isso criam linguagens conceituais para compreender suas situações, olhar seus desejos e estruturar suas ações. Segundo Alexander Bortolot (2007), a prática do *Mapiko* constitui um esquema onde os indivíduos Macondes exerciam essa prática de olhar dentro e fora, articulando fluidamente as questões sociais e identidades.

O *Mapiko*, assim como o desempenho do mascarado, sofreu diversas modificações ao longo do tempo. Tais mutabilidades o fizeram sobreviver até aos dias de hoje. Atualmente os Macondes entendem o mascarado como simultaneamente um homem em desempenho competitivo, uma representação dramática de uma personagem e uma encarnação de um espírito ancestral. O *Mapiko* tornou-se uma forma de arte composta por uma constelação de conceitos, associações e convenções onde através delas os indivíduos continuam afirmando suas visões de mundo e suas posições dentro dele.

Segundo Victor Turner (2015) em determinadas sociedades, tais como a sociedade Maconde, o ritual e o trabalho não são desassociados, sendo o ritual, portanto, um trabalho, uma responsabilidade e uma necessidade do coletivo. Existe a necessidade de produção de símbolos comuns a todos do grupo, de criar um tempo e espaço extracotidiano, e isso é proporcionado por tal experiência coletiva que Turner nomeia “experiência liminar”.

## O ENTRE LUGARES: OS DOIS MUNDOS

Segundo o antropólogo Victor Turner (2005), um Ritual de Iniciação, assim como *Mapiko*, não traz apenas conhecimentos e saberes, mas transforma aquele ser, antes menino, depois homem. A tradição *Mapiko* vai além da dança, da máscara e da festa, é um segredo dos homens iniciados, transmitido através do ritual que segue regras definidas. No caso, o *Mapiko* apesar de ser realizado em diferentes cerimônias e datas comemorativas está ligado diretamente aos ritos Maconde de iniciação masculina, chamado *Likumbi*, com o início da vida adulta e com a filiação do novo homem à essa comunidade secreta masculina.

O ritual de passagem é a transição de um *status* social para o outro, no caso do *Likumbi* é a passagem da infância dos meninos para a vida adulta. É a morte e o renascimento simbólico, como se o menino morresse e o homem nascesse. O momento do rito é momento intermediário, onde aquele que está sendo iniciado está em processo de deixar de ser o que era para se tornar outro, portanto já não é o que era, mas também ainda não é o que será. Essa fase intermediária, o meio do caminho, é chamado de “margem” por Van Gennep (1909) ou “liminar” por Victor Turner.

Segundo Victor Turner, “o ritual é transformador” (Turner, 2005: 139). O rito cria uma outra pessoa. Não se trata de adquirir conhecimento, mas sim de uma transformação de um ser, “mude sua natureza, transformando-os de um tipo de ser humano em outro” (Turner: 154).

Os ritos de passagem, segundo Van Gennep, são divididos em três etapas: a separação, a margem, ou *limen*, e a agregação. Tais etapas definem três instâncias: a instância pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A primeira e terceira instância (pré-liminar e pós-liminar)

consistem na vida cotidiana no que Turner chama de “Estrutura Social Normativa”, que se dá no espaço-tempo cotidiano. O período liminar (a segunda instância) se dá no que Turner chama de “Antiestrutura”, onde o espaço-tempo não é cotidiano. Segundo Turner, a “Antiestrutura é a dissolução da Estrutura Social Normativa, com seus papéis, *status*, deveres e obrigações jurídicas, etc.” (Turner, 1986: 60).

A “Estrutura Social Normativa” não reconhece a existência de alguém que está em transição, um não-menino-nem-homem, como é o caso dos iniciandos no rito *Likumbi*. A “Antiestrutura” permite que aquele que está no período liminar exista neste outro espaço-tempo. “O sujeito submetido ao ritual de passagem fica, no decorrer do período liminar, estruturalmente, ou mesmo fisicamente, “invisível.” (Turner, 2005: 139).

Os seres “transicionais”, na liminaridade, não têm *status*, posição de parentesco, propriedades, distinções de classe e variações de vestuário. Nada possibilita diferenciá-los e distingui-los. No período liminar, a identidade particular dissolve-se. Segundo Turner, em muitos rituais de passagem, os nomes dos iniciandos são retirados. Os seres transicionais lidam com a igualdade, ressaltando a identidade coletiva em detrimento da identidade pessoal a ser neutralizada. A indeterminação pessoal abre caminho para diversas possibilidades: ser espírito Maconde, homem, menino ou ninguém. “Não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto, é ambos.” (Turner: 144).

Segundo Richard Schechner, “a fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais” (Schechner, 2012: 63). Percebe-se com o mascarado no ato da dança de *Mapiko* algo semelhante ao que se passa com os iniciandos durante os rituais de passagem analisados por Turner e Gennep.

## O MASCARADO EM TRÂNSITO

O mascarado está em trânsito entre o mundo espiritual e o mundo dos vivos. Sua identidade se dissolve. A neutralidade do mascarado caracteriza a invisibilidade no período liminar. No ato da dança, o mascarado do *Mapiko* está no trânsito entre duas figuras: o homem e o espírito. Ele é tanto as duas figuras, como não é nenhuma das duas. Por estar entre esses dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, é que o dançarino rompe limites e é capaz de estabelecer o canal de ligação, servindo como comunicação e contato do mundo espiritual com o mundo dos vivos. O mascarado como canal entre os vivos e os mortos, torna visível o invisível mundo espiritual. É, portanto, a materialidade da possibilidade e do contato com ancestrais.

O mascarado é dançado e agido pelo *Lihoka* (espírito ancestral) ao mesmo tempo em que dança o que foi ensaiado e se auto-observa. Portanto, está também em trânsito entre consciência e inconsciência: está em transe. A liminaridade, enquanto transe, permite outra dimensão da experiência.

O transe é o estado onde o corpo intermedia o sagrado e o mundo profano, portanto o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos, no caso do *Mapiko*. No transe o corpo do dançarino age e é agido. O corpo está no trânsito entre ser homem e ser espírito. Encontra-se em um período liminar, um entre lugares, é homem, é espírito, é ambos e nenhum. Não há dualismo, a coexistência, o entre lugares é dado em fluxo. “A pessoa não é uma, ou que ela não é nada, que eu é um outro, ou simplesmente câmara de eco. (...) A instauração do inconsciente pode ser considerada como ponte culminante dessa descoberta do outro em si mesmo.” (Todorov, 1983: 244-245 *apud* Reis, 2011: 69).



Animada por aquele que a veste, a máscara transporta o deus sobre a terra, afirma sua realidade, mistura-o à sociedade dos homens; inversamente, mascarando-se, o homem atesta sua própria existência social, manifestando-a, codifica-a por meio de símbolos. A máscara é, ao mesmo tempo, o homem e algo diferente do homem: é mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza, e a ordem sobrenatural habitualmente confundidas. (Lévi-Strauss, 2013: 30)

O desempenho do transe é o que John Emigh chama de “estado de visitação”. Dá esse nome ao estado performativo onde a perda do sentido do “eu” permite uma imersão em uma identidade outra, considerada “não eu”.

Um feiticeiro dos Camarões usando uma máscara de leão. Ele não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Como o congolês e sua máscara de pássaro ele partilha uma “identidade psíquica” com o animal – identidade existente no reino do mito e do simbolismo. (Jung, 2008: 51)

Após o Ritual de Amarração do mascarado (ritual de preparação para a dança) o dançarino inicia-se na festa. Ao som de repetições rítmicas produzidas pelos tambores e ao executar a dança com passos fortes e exaustivos o dançarino passa a sofrer alterações do estado perceptivo. Aliam-se a estas condições a pouca disponibilidade de ar que entra pela máscara e o excesso de calor produzido. A dança realizada pelo mascarado é dinâmica e busca gradualmente intensificar a experiência. O dançarino dança e é dançado.

Segundo Artaud, o transe é um processo controlado atingido através de métodos precisos. Artaud diz ser necessário um “suicídio existencial” para chegar ao nível de percepção gerado pelo êxtase.

Voltamos, portanto, à condição que o período liminar prevê, a morte e o nascimento. É preciso que morra algo para nascer algo diferente dentro do dançarino.

À luz de tais reflexões, é possível entender a situação do mascarado no que se pode chamar de “entre lugares” como a sua existência entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre a consciência e a não consciência, entre o profano cotidiano e o sagrado extracotidiano. Tal experiência liminar coletiva gerada pela festa *Mapiko* converge os temas apontados para o conceito nebuloso da liminaridade aplicado especificamente ao contexto do mascarado *Mapiko*.

## MAPIKO – FENÔMENO LIMINÓIDE

O *Mapiko*. Que dança. Que flui do espaço sagrado ao profano e do profano ao sagrado. Que atento ao ritmo forte dos tambores traz ao seu corpo a polirritmia dos batuques. Que bate pés que batem a terra e voam ao ar. Que mascara sua identidade. Que assume outra identidade. “IdentidadeS”. Que é homem com respiração curta e calor intenso. Que é espírito chegando à terra para falar. Que é personagem espelho de seu povo. Que não é ninguém e é todos ao mesmo tempo. Que abre uma brecha no tempo. Que é limen, liminóide.

Turner percebeu que muitas funções dos rituais, com o advindo da modernidade, são retomadas nas artes e entretenimento. Ele utiliza o termo “liminóide” para descrever ações simbólicas que assumem funções ritualísticas. “O “-oide” vem do grego *-eidos*, “forma, contorno”, e significa “semelhante”; o “liminóide” é semelhante ao “liminar” sem ser idêntico a ele” (Turner, 2015: 43). Tais ações trazem uma experiência de liminaridade, rompendo o tempo cotidiano e as

normas e *status* estabelecidos no dia-a-dia. Dilui-se também identidades e sacraliza-se o espaço.

Segundo Schechner (2012), é a partir da ludicidade do jogo, que pode estar presente nas brincadeiras, festas, produções artísticas ou entretenimentos, que é possível atingir a experiência liminar fora do contexto do ritual. Segundo ele, tanto o jogo como o ritual “levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana” (Schechner, 2012: 50), modificando-as de forma temporária ou permanente. Sutton-Smith (1972) ressalta a necessidade que temos de “fenômenos liminóides como carnavais, Halloween, mascaradas, etc. Porque temos umas sobrecargas de ordem e queremos espairecer” (Sutton-Smith, 1972: 17). Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão (Bhabha, 1998: 19).

As fronteiras se permeiam e o dançarino mascarado *Mapiko* habita um entre lugares, criando outro espaço-tempo que permita que ele exista. Por estar entre esses dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, é que o dançarino rompe limites e é capaz de estabelecer o canal de ligação, servindo como comunicação e contato entre ambos os mundos.

Todo o universo simbólico construído pelo mascarado é comparilhado com o cúmplice público que participa da festa de *Mapiko*. *Mapiko* é “pontifex, fazedor de pontes”<sup>[1]</sup>. Possibilita a experiência liminar a toda a comunidade e estabelece um elo de conexão com

[1] Comparado com a noção de Performer defendida por Grotowski, “o Performer é pontifex, fazedor de pontes” (Grotowski, 1988: 2-3).

o público e entre os indivíduos do público. Fortalece-os como coletivo e pertencente a tais conjuntos de estruturas, históricas e signos culturais. Enfatiza o coletivo. Traz a representação em suas danças de espelho dessa sociedade, ao mesmo tempo que traz *Lihoka*, o espírito ancestral coletivo desse povo, à terra.

O *Mapiko* assume a ligação com a energia divina do mundo espiritual de seus antepassados. Entretanto, não deixa de ter como interlocutor as pessoas vivas da própria comunidade, pois como é a ponte, canal de ligação, entre esses dois mundos, comunica-se tanto com um como com outro. É significativo observar o caráter de representificação de algumas ações. Quando o mascarado realiza ações de um passado, sejam elas de um passado histórico político ou ações cotidianas realizadas no passado por seus ancestrais, não retrata ou representa tais ações, mas as traz à tona, representificando-as, revivendo-as no momento presente. Segundo Amadou Hampâté, “não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam. (...) E o evento está lá, reconstituído. O passado se torna presente” (Hampâté, 1980: 215).

O som dos tambores, a manifestação une músicos, coro, mascarado, quem assiste de perto, quem toma um sumo no bar ao lado e o transeunte que caminha distante. O “tarata tarata tarata” dos *Vinganga* preenche o corpo de todos aqueles e o fazem pulsar juntos. A repetição de um padrão musical executado pelos tambores *Vinganga* faz que esse padrão rítmico esteja presente repetidamente no corpo daquele que dança. O dançarino produz coreografias onde movimentos da anca, bunda, agilidade dos braços, pernas e cabeça, dialogando com o bater dos pés no chão, compõem um trabalho de ritmo corporal expressivo.

A repetição do padrão-musical manifesta a energia que os fiéis estão invocando. A repetição dos movimentos produz o efeito de transe que leva ao encontro com a divindade, muito usado em rituais. O mesmo ato ou gesto é praticado num número infinito de vezes, para dar à ação um caráter de atemporalidade, de continuação e de criação contínua. (Moura, 2009: 1)

O mascarado *Mapiko*, por estabelecer essa ponte sendo ao mesmo tempo homem e espírito ancestral, dança e é dançado, age e é agido. A máscara retira a identidade do homem, convida o espírito *Lihoka* e retrata personagens da sociedade. A máscara é segredo, é sagrada, é espelho. É o canal, o caminho por onde o *Mapiko* se faz ponte.

## O MASCARAR-SE

A atriz ou ator, assim como o dançante, *performer*, ou brincante, ao se mascarar entra em contato com a liminaridade. Assume características e lógicas de outro ao mesmo tempo em que é ele próprio. Habita em um “entre lugares”. A seguir estão citações de artistas refletindo sobre o ato de mascarar-se. Tais artistas foram entrevistados durante pesquisa de doutorado realizada pela autora em 2019 em Maputo, Moçambique com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP) e estão presentes no documentário *Ka Mimbangu – a cena moçambicana entre tradição e contemporaneidade*.

**ATANÁSIO** – Tu encarnas o *Lihoka* porque no momento que tu entras dentro da máscara tu mudas de comportamento. Aquilo ali é automático. Você fica não você. Tu encarnas um espírito qualquer. E não sabes qual é esse, se é feminino, se é masculino, se é feio, se é bonito, nem tens ideia. Mas tu já não és tu.

**VENÂNCIO CALISTO** – A máscara nos transforma, sentimos que deixamos de ser nós mesmos (...) Vai mesmo para uma outra dimensão. Tu não estás ali vendo um humano, aí depois tu podes ver que tem forma humana, mas parece um outro ser.

**DAVID ABÍLIO** – Uma das manifestações visíveis das origens do nosso teatro é exatamente a máscara. Portanto, a máscara confere ao bailarino o caráter de personagem que representa. Portanto, aquela máscara que usa representa qualquer coisa. Representa um animal de estimação, um espírito que é guardião da família, representa não sei quê. Então a máscara é um elemento fundamental na cultura, sobretudo, africana. A máscara faz parte inclusive dos próprios rituais africanos. Acredita-se que o poder de máscara influencia bastante as crenças das pessoas. Se tu apareceres assim como estás para dizer coisas para a sociedade, *puff*, é a Mariana. Se tu puseres a máscara, já não és a Mariana, és a figura que representa aquela máscara. E isso é estranho e não estranho ao mesmo tempo. Para nós, máscara não é para esconder, mas máscara é para comunicar a nossa tradição. Máscara não esconde, máscara comunica. As pessoas recebem as mensagens, a comunicação é transmitida através daquela máscara.

**DAWA** – Olha, máscara às vezes dificulta os movimentos, mas é interessante. Há um prazer que a pessoa sente por dentro ao fazer uma execução de dança sem que as pessoas vejam o seu rosto. Então, a curiosidade que a pessoa tem de saber “aquela pessoa que está a fazer, quem é?”, aquela ansiedade, aquilo é um prazer enorme para a pessoa que está de máscara. Então, máscara é um prazer para mim. Há muita gente que lutava nas obras, porque havia obras que tinha de se pôr máscara. As pessoas lutavam porque “eu quero fazer aquele papel, porque eu quero pôr aquela máscara”. Porque aquilo é um prazer. É um prazer do artista pôr a máscara, fazer uma execução, fazer

uma demonstração com a máscara. Vou dar exemplo de união. União. Todo mundo quer ver quem é aquela pessoa que está a fazer aquela maravilha, aquela dança ali, quem? Mas você não vê a cara do *Nyau*, mesmo quando sai, o *Nyau* vai se despir no mato e ninguém há de ver. O *Mapiko* quando está ali a dançar, todo mundo quer ver a cara daquela pessoa que está ali a dançar. Então, a máscara é um prazer. É uma sensação que só a pessoa que faz pode explicar. E também tirar tudo não é possível, porque também há coisas que não dá para explicar.

**MÁRIO** – Ela [a máscara] por si pode unir vários povos sem nenhuma discricção. Para mim a máscara é um vetor muito importante para a unificação dos povos. Eu quando estou dentro da máscara, tenho um outro sangue. Porque eu consigo me identificar com aquela figura. Por exemplo, eu agora trazia uma máscara de um velho. Logo que eu peguei aquela máscara eu tornei-me um idoso, entende? Mas se eu tivesse uma máscara do cão, não hesitaria, eu: *uh uh uh* [latido]. Exatamente. Porque a máscara busca a minha personalidade no mundo artístico, deixo de ser aquele Mário que está lá fora, sou um outro já no palco, é isso aí.

Pensemos sobre diálogo eu-outro na relação do/a ator/atriz e da máscara. Quando eu-ator/atriz (identidade) me relaciono, em diálogo e escuta, com a máscara (alteridade) pode-se estabelecer um espaço de dupla vestimenta, de dupla apropriação. O ator/atriz veste a máscara e a máscara veste o ator[atriz]. O sujeito se apropria da máscara e a máscara se apropria dele. Abrindo espaço para tal relação, pode-se experimentar uma experiência liminar.

Alteridade, do termo latino *alter* (outro), designa a característica de ser do outro, o outro em relação a mim. A fronteira identidade-alteridade, eu-outro, na experiência liminar, torna-se porosa. A identidade do ser mascarado é diluída, criando esse outro espaço-tempo

que permita que ele exista. O mascarado estaria, portanto, no trânsito entre duas figuras: o ser humano e o que veio representar. Ele é tanto as duas figuras, como não é nenhuma das duas. As fronteiras se permeiam e o mascarado habita um “entre lugares”, lugar entre identidade e alteridade. É um canal de comunicação do sagrado e dos ancestrais com o mundo dos vivos. Situa-se no cruzamento entre os eixos horizontal e vertical. Entendemos aqui horizontalidade como as ações e relações que se dão no tempo e espaço cotidiano. A verticalidade seria, portanto, a ligação terra e céu (infinito e indefinido). Segundo Grotowski (2010), “a questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil” (Grotowski, 2010: 235). O ser humano tem em sua formação corpórea a verticalidade, portanto pode estabelecer a ponte entre as duas experiências: terra e céu, cotidiano e invisível, sagrado.

Quanto ao rosto, ele é a sede das funções socializadas, socializantes: em primeiro lugar, a linguagem, que a boca articula; e este outro sistema de signos que consiste na expressão dos sentimentos, de origem natural, sem dúvida, mas que cada cultura remodelou através de uma gama de estilos particulares. No âmbito do rosto, e por meio dele, o homem se comunica com o homem. É dissimulando ou transformando seu rosto que ele interrompe a comunicação ou a desvia buscando outros fins. (Lévi-Strauss, 2013: 29)

A comunicação social, cotidiana, no espaço-tempo profano é dada através do rosto humano. Definiremos tal comunicação como horizontal, pois acontece entre seres no mesmo plano, plano terreno, mundo dos vivos. Já a comunicação no eixo vertical será entendida como a ligação com o mundo espiritual, com o sagrado. Entende-se por muitas culturas mundo dos mortos ou dos deuses.

Uma cabeleira escorrida na frente, cobrindo o rosto, aí está, sem dúvida, o protótipo da máscara, tal como a encontramos em alguns rituais. Um gesto tão simples já tão pleno de significações. O microrganismo bem organizado, simbolizado pelos olhos, nariz, boca e sua disposição constante, abre espaço para um universo desordenado; os instrumentos sociais de expressão e comunicação cedem lugar a natureza invasora; o indivíduo identificado como pessoa torna-se um ser anônimo; escapa às determinações do grupo, não é mais um parente ou um aliado, um concidadão ou um estrangeiro, um patrão ou um empregado; torna-se disponível para estabelecer contato com outras forças, outros mundos, os do amor e da morte. (Lévi-Strauss, 2013: 29)

A comunicação vertical é algo que une a vida cotidiana a algo que está no céu ou abaixo da terra. As divindades e os ancestrais (mundo dos mortos) muitas vezes são situados para além do espaço que vivemos em direção ao céu, ou abaixo da terra onde são enterrados os mortos e de onde nascem as árvores, plantas e alimentos. “A máscara desvia a comunicação de sua função humana, social e profana, para estabelecê-la com um mundo sacro.” (Lévi-Strauss, 2013: 31).

A máscara é uma materialidade que permite que o invisível se torne visível. Peter Brook, ao conceituar o Teatro Sagrado<sup>[2]</sup>, afirma que “o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso se tornar visível” (Brook, 2008: 49). O mascarado no *Mapiko*, como canal entre os vivos e os mortos, torna visível o invisível mundo espiritual. É, portanto, a materialidade da possibilidade e do contato com ancestrais. Segundo Brook, a partir do contato com o invisível,

[2] Teatro sagrado – conceito explorado nos livros *Espaço vazio* e *A porta aberta*, de Peter Brook.

gestos conhecidos ou não conhecidos podem surgir. Um homem pode se impregnar do invisível, mas para isso deve estar em um estado de receptividade. “A vida de um ser humano é o visível através do qual um invisível pode aparecer.” (Brook, 2008: 50). É a partir do objeto concreto que o que não se pode ver, seja abstrato e/ou sagrado, vem à tona. Ela não só apresenta o invisível como oferece condições para uma possível percepção deste. Segundo Brook (2008), “muitos espectadores afirmaram que já viram a face do invisível através de uma experiência proporcionada pelo teatro, uma experiência que transcende a própria vida” (Brook, 2008: 58).

A máscara busca os caminhos de ligação. Habita o não lugar, o não tempo, ampliando as possibilidades de ser multidimensional, múltiplo, multiplicador. A máscara é liminóide. É ponte que une as margens de um rio. ::

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ABRAHAMS, Roger D. (1986)**, “Ordinary and Extraordinary Experience”, in Victor Turner / Edward Bruner M. (orgs), *The Anthropology of Experience*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, pp. 45–72.

**BHABHA, Homi K. (1998)**, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

**BORTOLOT, Alexander (2007)**, *A Language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance, circa 1900–2004*, PhD Dissertation, Colombia University.

**BROOK, Peter (2008)**, *A porta aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro*, tradução de Antônio Mercado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

**BROOK, Peter / BACCI, Roberto (s.d.)**, *Work center of Jerzy Grotowski*. Brochura em inglês, italiano e francês. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.

**DAWSEY, John C. (2013)**, “Corpo máscara e f(r)icção: a fábula das três raças no buraco dos capetas”, in Paulo Raposo et al (org.), *A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis, Editora da UFSC.

**GROTOWSKI, Jerzy (2010)**, “O performer”, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*, 2.ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC (São Paulo);

– / **Ludwik Flaszen (curad.) / Eugenio Barba (text.) (2010)**, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva, SESC SP.

**HAMPATÊ B., Amadou (2010)**, “A tradição viva”, in Joseph Ki-Zerbo (org.), *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, São Paulo, Editora Ática/UNESCO.

**JUNG, Carl (2008)**, *O homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

**LELOUP, Jean-Yves (2014)**, *O corpo e seus símbolos: antropologia essencial*. 22.ª ed., Petrópolis, Vozes.

**LÉVI-STRAUSS, Claude (2013)**, “A máscara”, in Carmelo Alberti / Paola Pizzi, *Museu Internacional da Máscara: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti, São Paulo, É Realizações.

**MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (2009)**, *Museus Afrobrasileiros*. Geledés. São Paulo, 7 ago. Disponível em:  
<https://www.geledes.org.br/museu-afrobrasileiro/> Acesso em: 10 jul. 2014.

**REIS, Eliana Lourenço de Lima (2011)**, *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

**SCHECHNER, Richard /LIGEIRO, Zeca (org.) (2012)**, *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad X.

**TURNER, Victor (2005)**, *Floresta de Símbolos*, Rio de Janeiro, Eduff.

– **(2015)**, *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

**VAN GENNEP, Arnold (1960[1908])**, *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press.

ANA MOTA FERREIRA  
MANEL BILRO

*DE DE PARA COM.*  
A BOLHA

TEATRO COM MARIONETAS e A RELAÇÃO  
ENTRE MARIONETA e MARIONETISTA

## RESUMO

O marionetista visível e ativo em cena potenciou um sem-número de outras possibilidades e a mistura de outras disciplinas artísticas nos espetáculos. Este é o conceito que A Bolha – Teatro com Marionetas implementa nos seus processos criativos, promovendo a relação direta e próxima entre marioneta e marionetista, com ênfase na complementaridade entre ambos. A abordagem metodológica e técnicas de trabalho e pesquisa são apresentadas, segundo uma perspetiva pessoal dos diretores criativos da estrutura artística, bem como influências teóricas e bases funcionais para os processos de construção de marionetas e dramaturgias. A marioneta assume uma nova dimensão no espaço cénico, resultado de novas abordagens práticas e de uma relação de complementaridade com o ator, e A Bolha pretende explorar e dar continuidade a essa dimensão.

### PALAVRAS-CHAVE

Marioneta, Marionetista, Complementaridade, Relação, Multidisciplinaridade

## ANA MOTA FERREIRA

DIRETORA ARTÍSTICA D'A BOLHA – TEATRO COM MARIONETAS

Licenciada e mestre em Teatro pela Universidade de Évora, pós-graduada em Marionetas e Formas Animadas pela ESELx. Diretora artística d'A Bolha – Teatro com Marionetas, criadora, marionetista, atriz e construtora de marionetas.

## MANEL BILRO

DIRETOR ARTÍSTICO D'A BOLHA – TEATRO COM MARIONETAS

Licenciado em Gestão do Lazer e Animação Turística pela ESHTe, pós-graduado em Marionetas e Formas Animadas pela ESELx. Diretor artístico d'A Bolha – Teatro com Marionetas, criador, marionetista, ator, sonoplasta e construtor de marionetas.

## ABSTRACT

The visible and active puppeteer on stage boosted many other possibilities and the mixing of other artistic disciplines in shows. This is the concept that A Bolha – Teatro com Marionetas implements in its creative processes, promoting a direct and close relationship between puppet and puppeteer, with an emphasis on the complementarity between the two. The methodological approach, work and research techniques are presented, according to a personal perspective of the creative directors of the artistic structure, as well as theoretical influences and functional bases for the construction of puppets and dramaturgies. The puppet takes on a new dimension in the scenic space, as the result of new practical approaches and a complementary relationship with the actor, and A Bolha intends to further explore and continue this dimension.

### KEYWORDS

Puppet, Puppeteer, Complementarity, Relationship, Multidisciplinary

# DE DE PARA COM. A BOLHA

## TEATRO COM MARIONETAS E A RELAÇÃO ENTRE MARIONETA E MARIONETISTA

A Bolha – Teatro com Marionetas é um projecto artístico iniciado por Ana Mota Ferreira e Manel Bilro em 2018. Ela, actriz profissional, encontrou nas marionetas uma nova abordagem à relação entre fisicalidade e palco; ele, músico e actor amador, encontrou nas marionetas a sua ligação entre a musicalidade e o movimento.

A Bolha – Teatro com Marionetas surge da intenção de explorar o universo das marionetas e formas animadas, extraindo novas interpretações na relação entre humanos e objectos, e experimentando dramaturgias que potenciem as relações físicas e abstractas entre eles. O projecto surgiu como cruzamento entre dois caminhos artísticos: por um lado, as experiências que ambos tiveram ao longo da sua vida enquanto espectadores de teatro de/com marionetas; por outro, as experimentações cada vez mais elaboradas que envolviam marionetas e objectos enquanto criadores num colectivo artístico. A pouco e pouco, fosse por brincadeira, descoberta inusitada, propósito cénico ou dramático, as marionetas começaram a ganhar um lugar cada vez mais presente, lado a lado com o actor-manipulador. É aqui que tudo começa a fazer mais sentido e, ao mesmo tempo, permite uma exploração livre do que é e como “vive” uma marioneta.

Enquanto directores criativos, actores e manipuladores, assumem que o conceito latente na sua abordagem ao universo das marionetas e formas animadas é a relação entre humano e objecto, numa simbiose que acontece pelo fluir do movimento e pela partilha de energia entre ambos. Pretendem, nas suas criações, empregar a ideia de que “(..) os bonecos e objetos são extensões do corpo do ator, entram no campo da sua prática, tornando-se os seus instrumentos de trabalho” (Parente, 2018). Quando começaram a tentar definir a sua perspectiva enquanto criadores, para poderem, de alguma forma, estruturar uma coerência metodológica do seu trabalho, verificaram a necessidade de estabelecer, desde logo, que fariam teatro “com” marionetas. Esta perspectiva, mais do que uma questão semântica, prende-se com a real importância da marioneta ou forma animada em palco, a sua interferência e relacionamento com a mão humana (ou outra parte do corpo humano) que lhe dá vida, e características estéticas e de encenação que ela tem no palco enquanto está “viva”.

Ao longo dos anos de existência d’A Bolha, as colaborações e o trabalho com outros actores e manipuladores têm tido por base esta noção da marioneta enquanto entidade viva e presente, e não apenas algo que se faz mexer. Tenta-se aproximar as pessoas que trabalham com A Bolha a esta abordagem às marionetas e formas animadas como entidades desafiadoras mas que estão em relação próxima e fluida com o humano que lhe dá acção e intenção. A partir da experiência e do trabalho desenvolvido por Ana Mota Ferreira e Manel Bilro, pretende-se dar continuidade a esta abordagem prática de colocar a marioneta em palco em sinergia com o actor a partir de duas vertentes: sensibilizando o actor para o poder da sua ligação com o objecto animado e para afinar esta ligação dentro da dramaturgia; e, também, dotando o actor de alguns conhecimentos e práticas de manipulação que permitam transformar uma simples manipulação num

acto de dar vida, perceptível e credível, aos objectos que entram nos espectáculos d’A Bolha. Para tal, durante o processo criativo, são desenvolvidos alguns exercícios e algumas experiências para treinar as mãos e os olhares dos actores com quem temos desenvolvido projectos artísticos. Se, por um lado, este tipo de partilha e comunicação potencia o trabalho de actor-manipulador, por outro permite criar e expandir um grupo sólido de profissionais que facilmente é integrado em novas criações.

## PRIMEIRAS IDEIAS

O trabalho de ambos em palco, de forma individual nos seus percursos artísticos pessoais, começou com uma abordagem mais clássica, na criação e/ou interpretação de papéis humanos. Fosse com um cariz mais ou menos profissional, estar em palco era um exercício de “ser outra pessoa”. Em vários projectos teatrais, uns com uma dinâmica mais interpretativa, outros mais construtiva, a presença em palco era feita sem ligação directa a outros objetos animados. Em 2014, após ter participado numa formação internacional para jovens artistas, em que um dos módulos era manipulação de marionetas, Ana compreendeu que estas sempre estiveram presentes na sua vida, mas raramente em palco com ela. Algo que rapidamente iria mudar. Na mesma altura, Ana recebeu um convite para fazer parte de um colectivo de criadores, chamado Teatro Riscado, na Sociedade Musical União Paredense, na Parede. Com uma abordagem experimental e uma dinâmica que assentava na liberdade de criação de quatro performances, de quatro criadores, em quatro espaços diferentes do edifício, que ocorriam simultaneamente e pelas quais o público ia circulando, todas subordinadas a um tema que era explorado de diferentes perspectivas, permitiu colocar em cena formas animadas e, aos poucos, deixar que, a cada nova criação, Ana pudesse ser cada



EX-PASSUS, A BOLHA - TEATRO COM MARIONETAS, 2016  
(ANA MOTA FERREIRA E MANEL BILRO). [F] PEDRO SERPA.

vez mais contagiada pela arte de manipular. À sexta criação, lançou o desafio ao Manel de estar em palco consigo a elaborar uma sonoplastia ao vivo. Mas eis que uma pequena guitarra se transformou numa marioneta durante os ensaios, assumindo personalidades “desenhadas”, enquanto mudava de posição e de atitudes em relação a uma outra marioneta humanóide que fazia parte da encenação. Pode-se dizer que o bichinho estava lá, mas foi neste processo criativo que a arte de manipular se apresentou ao Manel, através de algo tão simples e pueril como brincar com um instrumento musical para ver se podia ser mais do que aparentava ser. Um ano depois, também o Manel foi convidado a fazer parte do Teatro Riscado, e foi desde logo assumido que as suas criações teriam também de ter como base a manipulação de objetos, encetando uma pesquisa e uma exploração sobre o que é uma marioneta e como agir sobre os objectos para os dotar de ânimo e de intenção. A partir de então, ambos dedicariam muita da sua energia a tentar compreender as formas animadas e a explorar novas interpretações e construções.

## INFLUÊNCIAS E INSPIRAÇÕES

Existe uma clara inspiração no trabalho desenvolvido pela Bolha nos cruzamentos artísticos do século passado, nomeadamente numa nova perspectiva sobre a presença da marioneta em palco e a sua relação com quem manipula. É na passagem do século XIX para o XX que a marioneta começa a encontrar a sua modernidade por oposição a uma certa tradicionalidade inventada no século XIX, de acordo com McCormick (2004). Os cruzamentos com outras realidades e outras disciplinas permitem a abertura de possibilidades infinitas. Não é possível desligar a história do teatro de marionetas da história do teatro em geral, ou da história de qualquer outra arte, nem sequer da história da sociedade em geral.

As novas tendências do teatro de marionetas, cruzadas pelos novos imaginários da criação artística, ao nível do teatro, da dança, das artes plásticas, da música e das imagens, poderão contribuir para que a arte teatral se liberte do seu limbo arcaico, para que seja sensível a um mundo de novos sentires e realidades, recusando modelos convencionais não permeáveis ao tempo, esclerosados e imediatistas e se lance na procura, com riscos, é certo, de um novo teatro no qual os espectadores possam encontrar uma real ressonância com as suas vidas. (Cardoso, 2004)

É neste arriscar, curiosamente inspirado pela tradição, mais especificamente uma tradição asiática, que surge uma das importantes questões que a modernidade da marioneta traz: o revelar do marionetista. Essa possibilidade vem abrir várias outras, entre elas o incluir o marionetista como personagem da história.

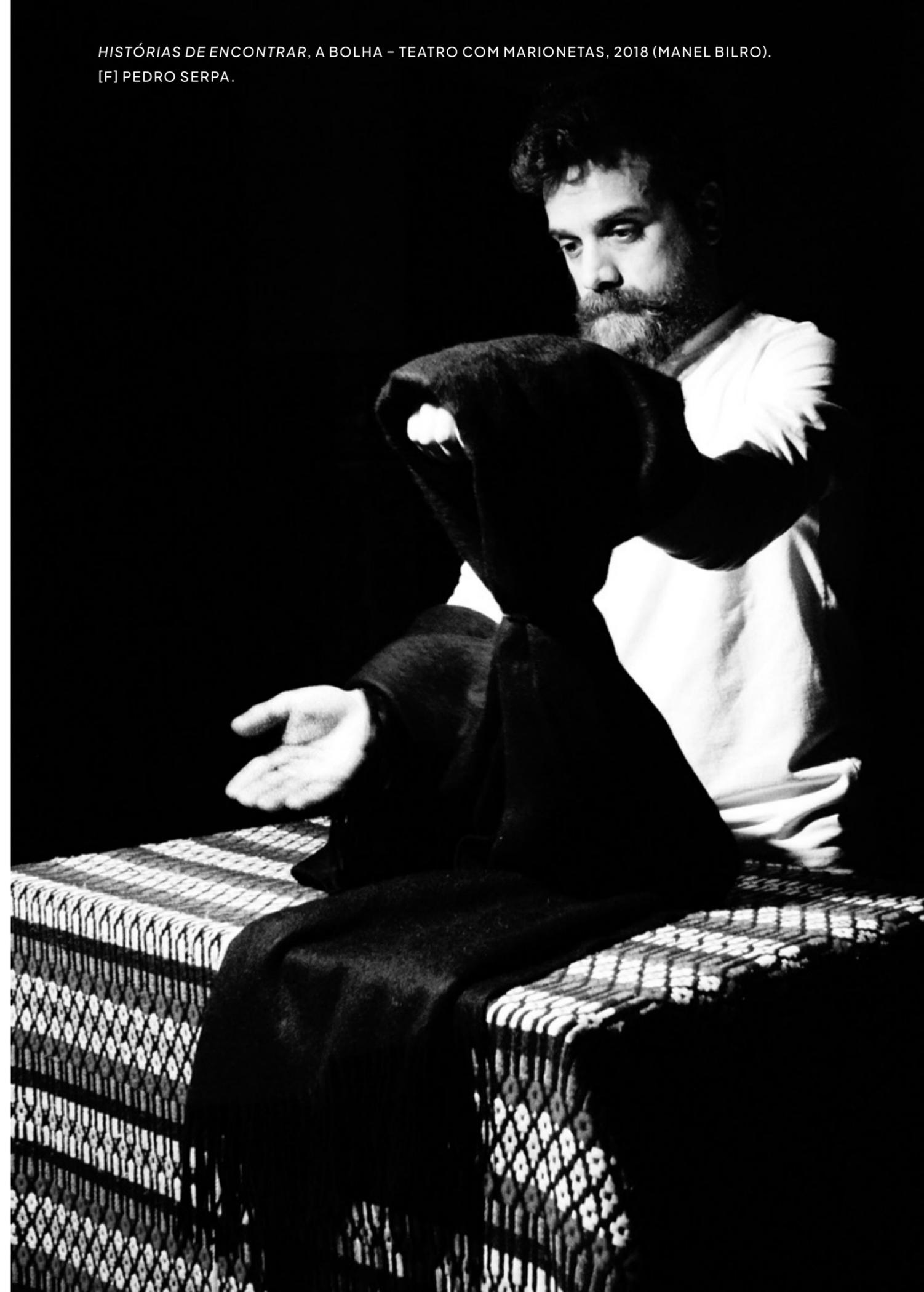
E é precisamente quando se verifica o encontro com tradições asiáticas, nos meados do séc. XX, na Europa, nomeadamente com o Teatro Bunraku japonês, que se vai operar uma transformação radical nas concepções tradicionalistas determinando uma nova forma de encarar o processo de representação com marionetas: falo da questão de o ator ser visível aos olhos do público, aquilo que vulgarmente chamamos manipulação à vista. Conscientes desta nova possibilidade os criadores veem-se libertos de um modelo de representação que tentara, até aí, esconder o intérprete para, dessa forma, conseguir criar no espectador a ilusão de vida própria da marioneta. A “mágica”. (Cardoso, 2004)

Com o despertar para esta possibilidade e com o cruzamento das diferentes artes/linguagens, deixa de haver exclusivamente espectáculos DE marionetas, para passar a existir também espectáculos

COM marionetas. Importa referir o trabalho de alguns artistas que têm uma influência directa na abordagem artística d'A Bolha: Tadeusz Kantor, Philippe Genty, João Paulo Seara Cardoso, Gisèle Vienne, Marta Cuscunà, entre outros. A marioneta sai do centro dos acontecimentos para dar espaço a outras formas de comunicação que trabalham em conjunto. Esses cruzamentos podem ser diversos e feitos nos mais diversos graus de participação, podem incluir o teatro de actores, a dança, a pintura, os *media*, etc. E inclusive vem dar espaço a um outro conceito: o teatro de objectos, onde as formas inanimadas deixam de ser exclusivamente figuras antropomórficas ou animais para passar a haver todo o género de objectos, ferramentas e materiais. A marioneta consegue assim “migrar” para outros espaços e alcançar outros territórios.

## EXPLORAR O ESSENCIAL E O POTENCIAL

Ao longo dos últimos anos, por interesse crescente e por uma curiosidade cada vez mais relevante para o seu percurso artístico, tiveram a oportunidade de assistir a inúmeros espectáculos de marionetas, formas animadas, objectos, criações híbridas e inovadoras e de fazer formações com vários marionetistas com abordagens muito diversificadas. Estes espectáculos e contacto com marionetistas fizeram reflectir sobre o que pode ser, na realidade e em abstracto, uma marioneta, e como esta se afirma em palco e, mais ainda, como esta possui simultaneamente uma dependência do humano-actor e uma existência que vai para além dos limites da encenação. Independentemente da linguagem, materiais usados, dispositivo cénico ou mesmo da técnica de manipulação, verificaram que o denominador comum que os cativava era a presença do actor em palco, sempre que a qualidade da manipulação lhes agarrava a atenção ao que a encenação pretendia. Estando visível, o processo de manipulação



torna-se mais elaborado e difícil, no sentido de direccionar a atenção e olhar do público para onde o movimento acontece – na marioneta. Mas permite uma quase-magia que traduz o pináculo da arte de manipular um objecto (aparentemente) desprovido de vida, que acontece quando o actor-manipulador está à frente de toda a gente, mas ninguém se interessa pelo ser humano porque o objecto se reveste de movimentos, intenções e emoções de tal forma aliciantes que os olhos “preferem ficar com a marioneta”. Esta relação viva e imediata entre corpos obriga a uma constante transmissão de energia e foco, a uma concentração contínua nas respostas físicas do objecto manipulado, e, sobretudo, a uma entrega que é tanto coreográfica como espiritual. Houdart (2007) refere que “é o texto, o objecto, o corpo do actor que se tornam criadores do espaço (...)”, e de acordo com essa abordagem A Bolha assume uma relação construtiva em cena que tanto depende do objecto como do humano, e é nesta dimensão partilhada em palco que manipulador e manipulado estão num limbo constante. A presença do actor-manipulador confere ainda outra característica única: permite-se uma sobreposição ou até uma inversão dos papéis de quem é manipulado. Do ponto de vista estético e prático, A Bolha encara estas características como aspectos enriquecedores da experiência de construir uma *performance* ou um espectáculo. Muitas vezes é feito o exercício de abandonar o essencial, aquilo que se vê ou ouve, para reinterpretar elementos à luz de outras possibilidades, deixando os objectos manifestarem outras potencialidades, sejam elas de movimento ou de transformação. Um exemplo desta passagem do essencial ao potencial foi feita num dos primeiros espectáculos da companhia, no qual uma tenda de montagem rápida, que durante muitos minutos está inerte em palco, se transforma repentinamente num barco, e depois em asas para os actores voarem, e eventualmente numa espécie de monstruosidade simpática que tem olhos e boca e fala. Em alguns dos processos criativos, a exploração inicia-se com



PERDIDOS MAS POUCO, A BOLHA – TEATRO COM MARIONETAS, 2017  
(ANA MOTA FERREIRA E MANEL BILRO). [F] RICARDO RODRIGUES.

momentos de experimentação, improviso e reinterpretações dos objectos, não havendo uma construção prévia e propositada de marionetas e/ou formas, mas deixando que a “brincadeira” com os objectos revele movimentos, expressões ou características marcadamente humanas, que nos permitam vislumbrar personagens potenciais.

## TEORIAS E TÉCNICAS

Há uma tomada de consciência, cada vez mais realista, de que, à medida que é explorado o universo das marionetas e as suas infinitas possibilidades, mais difícil é delinear os limites do que é ou não é uma marioneta. A vida que se transmite entre humano e objecto depende de ínfimos detalhes, uns trabalhados até à exaustão, outros tão inusitados que manifestam uma naturalidade imediata. Os materiais e a sua conjugação, cujo relacionamento com o corpo do manipulador é tão próximo e coerente, necessitam de estar em sintonia com a dramaturgia e a execução para criarem uma entidade para além da fronteira do corpo humano. A dramaturgia permite explorar narrativas e espaços cénicos de uma forma mais experimental, dado que a marioneta é, assumidamente, fora deste mundo, e (quase) tudo lhe é permitido; porém, a execução necessita de ser cuidada ao ponto de nunca deixar quebrar o elo que se estabelece entre humano e marioneta. Assim, esta fronteira torna-se vasta, permutável e inconstante, o que desafia a direcção artística d'A Bolha a aprimorar a sua arte até ao pormenor, na procura de uma excelência na execução que vem da qualidade e realismo do movimento. Ao aprofundar as suas metodologias artísticas, A Bolha encontrou um conjunto de questões/camadas técnicas que passaram a configurar a sua postura face às marionetas e formas animadas.

A primeira camada é a proximidade entre marioneta e marionetista. Esta proximidade tanto diz respeito a uma perspectiva meramente física, como também a uma perspectiva mais holística, na qual encaram a marioneta como parte de si próprios, que respira, age e reage de acordo com uma reciprocidade alimentada de parte a parte. A proximidade relaciona directamente o material e as forças que o sujeitam ao corpo do marionetista, permitindo uma execução de movimentos

mais equilibrada e fluida. É do seu entendimento que a proximidade não invalida alguns momentos em que o humano se esconde, ou que a marioneta cede a sua preponderância; antes, esta proximidade permite jogar com o foco, com a elaboração de personagens que contracenam em interdependência, ou mesmo com a implementação de alguns graus de hibridismo entre forma animada e marionetista.

Uma segunda camada diz respeito à respiração e entrega energética. Existe um esforço e uma dedicação para que o realismo da marioneta seja credível ainda no corpo do marionetista. Este trabalho físico tem origem na necessidade de estar próximo, mas vai além do pegar e do mexer a marioneta. É um trabalho de consciencialização corporal, de postura e de equilíbrio, de direcção de movimento e de atenção constante no “olhar” da marioneta, que é determinante para transformar uma encenação, por mais simples que seja, numa experiência de uma marioneta viva. N'A Bolha, o trabalho físico do manipulador é simbiótico da acção da marioneta, no sentido em que se procura uma complementaridade nos movimentos que permita alcançar uma respiração e energias reais na marioneta ou forma animada, e não uma continuação linear da respiração e da amplitude de movimentos do manipulador.

A terceira camada está associada à técnica e qualidade da manipulação. A visibilidade do actor-manipulador em palco é, no ponto de vista da direcção artística d'A Bolha, um desafio e um incentivo para que a energia e foco da manipulação estejam de tal forma concretizados na marioneta que o público aceite uma suspensão de realidades limitadas pelas leis da natureza. A marioneta torna-se viva, mas na medida em que a proximidade entre humano e marioneta, e a sintonia entre ambos, se torna real para além da consequência de movimentos bem trabalhados e definidos. Independentemente da dimensão, do material e da técnica de manipulação, é estabelecido que agitar uma

marioneta não é fazê-la viver. A vida vai muito além do movimento, a vida necessita de intenção e reacção, e é desenvolvendo as técnicas de manipulação, com muito trabalho e muitas aprendizagens, que A Bolha procura entrelaçar estas três camadas com o objectivo de apresentar marionetas desobedientes em relação ao mundo real, mas realistas na forma como interagem com o mundo.

Como exemplo de aplicação desta abordagem em três camadas na criação artística, refere-se o espectáculo *Com que linhas se descose a guerra*. Trata-se de uma criação feita para integrar a programação do Festival Novas Invasões, em Torres Vedras, em 2019, no âmbito da programação contemporânea. Tendo o festival uma ligação forte ao tema das Invasões Francesas (na medida em que as Linhas de Torres Vedras assumem uma importância histórica notável), A Bolha propôs-se criar uma narrativa que colocasse em confronto personagens com perspectivas diferentes da guerra que acontecia em Portugal em 1810, mas que pudesse espelhar qualquer outra guerra. O mote para o encontro das personagens seria “um francês, um inglês e um português entram numa tasca durante as Invasões Francesas e...”, que, parecendo o início de uma anedota, queria tornar mais que evidente que a guerra não é boa para ninguém, independentemente de quem fala sobre ela e do lado que se assume. Sendo um espectáculo criado para público adulto, a noção de guerra, de sofrimento, de perda, de demência até, poderia ser amplamente aprofundado pela acção de personagens-marionetas que representam pessoas que não eram mais que marionetas às ordens dos comandantes. A título de exemplo identificam-se algumas das ideias/conceitos do processo por detrás de cada uma das camadas.

Aqui, a primeira camada foi desenvolvida tanto na forma como as marionetas foram concebidas, como na forma como se pretendiam

manipular. Quase com a altura humana, permitindo manipulação directa, mecanismos faciais e um pequeno hibridismo, pretendia-se mostrar claramente a proximidade entre marioneta e marionetista não apenas como dependência dos movimentos, mas também como a ideia, indirecta, de que na guerra há sempre uma alma humana atrás de cada soldado e que lhe dá forças.

A segunda camada foi desenvolvida estudando as características físicas de cada uma das quatro “personagem-marioneta”, pensando na ergonomia dessa personagem, se fosse humana. Assim, o francês é pesado, desleixado e mole; o inglês é hirto, recto e austero; o português taberneiro é desconfiado, mal-humorado e diligente; e o português bêbado é resmungão, desinteressado e inteligente. O trabalho físico do actor-manipulador teve por base a complementaridade entre a forma da marioneta (todas elas de madeira, mas com ergonomias diferentes) e estas características psicológicas que deveriam ser evidenciadas. A energia, a respiração, a velocidade de movimentos, a forma de se deslocar no espaço cénico são diferentes para cada marioneta, fruto de uma consciencialização da estrutura da marioneta como prolongamento da sua história de vida e do seu papel nesta guerra.

A terceira camada resulta de duas dimensões que foram definidas como relevantes para a dramaturgia deste espectáculo: as expressões faciais e a articulação/movimentação dos braços das marionetas. Foi trabalhada em grande detalhe a sintonia entre a dicção do actor e os movimentos da boca e outros movimentos faciais (olhos, sobrancelhas), e a expressividade dos braços em conjugação com o texto, evidenciando determinados momentos de conflito ou de drama individual.

COM QUE LINHAS SE DESCOSE A GUERRA, A BOLHA - TEATRO COM MARIONETAS, 2019  
(ANA MOTA FERREIRA E MANEL BILRO). [F] TIAGO COELHO.



## PROPÓSITO CRIATIVO

A Bolha assume um carácter bastante experimental nas suas criações. Mais do que reinventar, dar novas interpretações a histórias conhecidas ou trabalhar sobre formas tradicionais, o propósito criativo d'A Bolha é começar de raiz uma dramaturgia, e fazer que tudo esteja ligado ao ponto principal, que é a marioneta ou forma animada e sua relação com o manipulador. Simultaneamente, a direcção artística tenta conjugar várias dimensões numa criação: a exploração de novas técnicas e/ou materiais; a investigação prática de formas, mecanismos, estruturas cénicas, que permitam dar ênfase à manipulação da marioneta, mas sem atribuir imediatamente um lugar de segundo plano ao actor; a investigação teórica de contributos de outros autores e/ou marionetistas, que possa contribuir para dotar a criação de uma maior solidez na abordagem técnica; e, finalmente, a utilização de materiais reutilizados, tanto quanto possível, ou a utilização de matérias-primas que provenham de fontes de economia circular.

Novas criações são sempre oportunidades para aprender, desenvolver conceitos e explorar técnicas de construção. N'A Bolha, o processo de construção faz-se a vários níveis, desde a marioneta à encenação, à sonoplastia e ao espaço cénico, à memória e experiência enquanto matéria-prima, de maneira a criar sempre uma manifestação artística que potencie a multidisciplinaridade. Interessa muito mais a exploração que conduza a novas formas de trabalhar os materiais e a manipulação, do que criar numa base fixa e verificada. Aqui, surge também o imperativo do trabalho do actor-manipulador, face a abordagens sempre diferentes das técnicas utilizadas: relacionar-se de tal forma com a marioneta, que a fisicalidade do actor complemente e seja complementada com a estrutura e intencionalidade da marioneta.



TRIGUVA, A BOLHA - TEATRO COM MARIONETAS, 2021  
(ANA MOTA FERREIRA E MANEL BILRO). [F] LUÍS R. T. MATOS.

Na concepção de uma marioneta/forma animada, A Bolha promove uma sinergia entre a construção e a adaptação de materiais, numa perspectiva de dar utilidade a “lixo” que não é lixo realmente: na oficina d'A Bolha existe um sem-fim de materiais resgatados e reaproveitados, à espera de serem aplicados em novas criações. Por um lado, este reaproveitamento de materiais promove uma dinâmica de resolução de problemas, na medida em que os materiais, quando explorados e adaptados, podem dar resposta a necessidades técnicas; por outro lado, o reaproveitamento tem vantagens não apenas do ponto de vista económico, como também do ponto de vista da sustentabilidade ambiental. Construir marionetas é, desta forma, um exercício de criatividade com duas vertentes: a de imaginar a personagem que vive nos materiais e na forma que eles assumem e a de trabalhar materiais existentes na elaboração da estrutura, expressividade e acção da marioneta.

## O CAMINHO FAZ-SE CAMINHANDO

Partindo da tradição, misturando-se com outras linguagens, apodando-se de outros espaços e outras dimensões, a marioneta vai-se abrindo em possibilidades e leituras, potenciando-se e permitindo outras linguagens de se potenciar, usando e deixando-se usar. É essa a linha que A Bolha – Teatro com Marionetas pretende explorar, tornando a marioneta e as formas animadas como elementos vivos dentro de uma dramaturgia partilhada com humanos, por um lado, e procurando aprimorar a manipulação, no detalhe e na coerência, por outro lado, para que a marioneta ganhe a vida para além do marionetista que não se esconde. Segundo Gross (2007), o teatro de marionetas aproxima-nos de uma certa inocência, permitindo que a animação de objectos possa cristalizar pensamentos que de outra forma seriam invisíveis. A magia da marioneta, como A Bolha a entende, advém da capacidade de marionetista e marioneta se ligarem de tal forma que a acção do marionetista se torna como que ausente, sem deixar de ser necessária, aos olhos do público. Implementando processos criativos assentes numa metodologia em que são interligadas três camadas de trabalho de construção, de manipulação e de fisicalidade, A Bolha pretende contribuir para novas reinterpretações do papel e da presença da marioneta em palco, em complementaridade com o actor que dá vida sem se esconder. As palavras de Magalhães e Batista (2013) traduzem de forma simples este conceito que A Bolha usa, quando referem que “o marionetista vê-se agora capaz de construir com a sua marioneta um espaço que pode ser de cumplicidade ou de estranheza e, ao mesmo tempo, íntimo e fantasmagórico, onde qualquer movimento de um ou outro, abre caminho para novas emoções”. É, ainda, uma companhia de marionetas recente no panorama artístico nacional, mas que aborda as formas animadas num contexto de cruzamento de formas de arte diversa, que coloca a marioneta

e as formas animadas em pé de igualdade com o actor, e que faz da expressão “com marionetas” a base da sua relação com a arte. A Bolha acredita que o teatro com marionetas está ainda em crescimento de notoriedade e afirmação, e possivelmente encontrará novos caminhos através das suas infinitas possibilidades. Caminhará por muito tempo (é esse o desejo dos seus directores artísticos) para observar e experimentar, e depois, reflectir e transformar. ::

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTLES, Cariad (2001), "O grotesco, de Lorca a Kantor, e o seu legado", *Adágio*, pp. 30–31.
- CARDOSO, João Paulo Seara (2004), *Teatro de Marionetas: tradição e modernidade*. Comunicação apresentada ao Congresso de Teatro realizado no Teatro de Vila Real, disponível em: <http://marionetasdoporto.pt/teatro-de-marionetas-tradicao-e-modernidade/>
- CARVALHO, Paulo Eduardo / Costa, Isabel Alves (2005), "João Paulo Seara Cardoso: Teatro com marionetas", *Sinais de Cena*, n.º 4.
- GROSS, Kenneth (2007), *Puppet: an essay on uncanny life*, The University of Chicago Press.
- GUIDICELL, Carole (2012), "I apologize, de Gisèle Vienne", *Prospero European Review Theatre and Research*, ed. 3.
- HOUDART, Dominique (2007), "Manifesto por um teatro de marionete e de figura", *Móin-móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. 2.4, pp. 13–32.
- MAGALHÃES, Carla / BAPTISTA, Maria Manuel (2013), "Renovação do passado para uma definição do presente - A abertura do Teatro de Marionetas à cena contemporânea", in Zara Pinto-Coelho, Joaquim Fidalgo, (Eds.), *Comunicação e Cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade*, Universidade do Minho. pp. 60–72.
- MCCORMICK, John (1997), "Tradição e modernidade nas marionetas", *Adágio*, 19.
- PARENTE, José (2018), "O papel do ator no teatro de animação", *Móin-móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. 1.1, pp. 105–117.
- PENNY, Francis (2012), *Puppetry: a reader in theatre practice*, Nova Iorque, Palgrave MacMillan.



MARCONDES GOMES LIMA

# A BRINCADEIRA DO MAMULENGO

O QUE PODE ESTAR EM JOGO EM CERTA  
EMPANADA DE BONECOS BRASILEIROS

## RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o Mamulengo, uma forma de teatro de marionetas tradicional brasileira, como é observado na Zona da Mata do Estado de Pernambuco, identificando algumas de suas características estruturais e lançando enquadramentos a partir de conceitos pertinentes a estudos culturais e do teatro. A análise evidencia o pensamento de Johan Huizinga, Victor Turner e Roger Abrahams, no sentido de compreender tal expressão artística como jogo, seus estados liminares e como drama folclórico respectivamente. Tais apontamentos colocam o entendimento desses teóricos em aproximação com o pensamento dos próprios marionetistas, em defesa do reconhecimento e valorização do arsenal de saberes e técnicas codificadas de longa duração sob domínio desses artistas brincantes.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro de Formas Animadas, Mamulengo, Jogo, Estudos Teatrais e da Performance

## MARCONDES GOMES LIMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Marcondes Lima é professor da Universidade Federal de Pernambuco (BR), mestre em Artes Cênicas, assina direção de arte para espetáculos e audiovisual, encenador, marionetista e integrante do Mão Molenga Teatro de Bonecos e do Coletivo Angu de Teatro. Realiza a pesquisa *Pauladas em Terreiros Daqui e de Além Mar: diálogos entre tradições do teatro de marionetas português e brasileiro em práticas artísticas*, subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT, no Doutorado em Artes na FBAUL, sendo também vinculado ao Centro de Estudos de Teatro da FLUL.

## ABSTRACT

This article proposes a reflection about Mamulengo, a form of traditional Brazilian puppet theatre, as observed in the Zona da Mata of the State of Pernambuco, identifying some of its structural characteristics and launching frameworks based on concepts pertinent to cultural and theatre studies. The analysis highlights the thinking of Johan Huizinga, Victor Turner and Roger Abrahams, in the sense of understanding such artistic expression as a play, its liminal states and as a folk drama respectively. Such notes bring the understanding of these theorists closer to the thinking of the puppeteers themselves, in defense of the recognising and an appreciation of the long-term arsenal of knowledge and codified techniques under the domain of these puppeteers.

### KEYWORDS

Puppet Theater, Mamulengo, Play, Theater and Performance Studies

# A BRINCADEIRA DO MAMULENGO

## O QUE PODE ESTAR EM JOGO EM CERTA EMPANADA DE BONECOS BRASILEIROS

*Dado o impulso quase universal em relação ao drama, pode ser que o drama folclórico possa nos ensinar algo não apenas sobre culturas particulares, mas também sobre a humanidade em geral.* (Steve Tillis)

## QUE BRINCADEIRA É ESSA DO ALÉM-MAR?

Na cultura popular brasileira, o conceito de brinquedo é associado a atividades lúdicas em campo expandido. Refere-se a objetos ou dispositivos utilizados para diversão e entretenimento, não sendo exclusivamente associado ao universo infantil. Já o conceito de brincadeira abarca as atividades recreativas, jogos e interações sociais vinculadas à utilização do brinquedo. No entanto, o Mamulengo, tradicional forma de teatro de marionetas é, a um só tempo, brinquedo e brincadeira. Os mamulengueiros, muitas vezes denominados de brincantes, chamam de brinquedo todo o conjunto de artefatos que utilizam em cena. Mas também utilizam os dois termos para definir e denominar suas práticas artísticas. Neste artigo, a partir de perspectivas associadas aos estudos culturais e aos estudos teatrais, serão apontados alguns aspectos no sentido de revelar um pouco da fisionomia e do espírito dessa brincadeira.

Pernambuco é um estado brasileiro com rica amostragem de expressões cênicas de matriz tradicional. Muitas delas fazem parte do complexo constructo definido como “civilização do açúcar” (Ferlini, 1984), amalgamada em um passado colonial e escravagista em torno das *plantations* de cana-de-açúcar. No geral, são percebidas, tanto por seus realizadores quanto pelos espectadores, como formas de divertimento onde vida e arte não estão de todo apartadas. Atualmente, ainda são mantidas vivas por seus artífices, conservando características identitárias ancestrais. Entenda-se aqui por tradicional aquela manifestação artística e/ou cultural que é transmitida de geração em geração, desde longa data, onde parte dos habitantes de uma região ou de uma comunidade produz e dela participa de forma ativa e autônoma. Algumas delas ostentam atualmente o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, como é o caso do *Caboclinho*, dos *Maracatus*, do *Cavalo Marinho* e do *Mamulengo*. Aqui ganhará destaque o Mamulengo como observado na Zona da Mata Pernambucana, região onde ainda persiste a monocultura da cana. Num contexto onde as diferenças sociais ainda são abissais, essa forma de teatro de bonecos é mantida por artistas negros ou afrodescendentes, sem muita escolaridade, alguns ainda analfabetos funcionais e com pouco acesso a bens e serviços.

São muitas as lacunas historiográficas sobre o Mamulengo. No entanto, a literatura sobre o assunto atesta que, em variantes e denominações diversas, formas do teatro de marionetas tradicional ocorriam em quase todas as regiões do país até meados do século XX. Em Pernambuco, o desaparecimento dessa arte ou a perda de suas características essenciais é temor que se arrasta desde o fim da década de 1970. Não se trata de uma ameaça sem fundamentos: os mamulengueiros mais antigos estão morrendo e os mais novos seguem movidos pelos anseios do seu tempo, não necessariamente comprometidos com todas as convenções cênicas da tradição. Entre perdas



e ganhos, mudanças ocorrem seguindo as dinâmicas inevitáveis das transformações socioculturais em curso.

As dificuldades observadas na preparação de novas gerações de bonequeiros se mantêm entre as preocupações daqueles que lutam pela salvaguarda desse bem cultural. Em grande medida a formação artística, nesse contexto, ainda se dá por meio de uma *etnopedagogia* (Prass, 2006), onde mestres e aprendizes partilham saberes tomados como indissociáveis do meio em que vivem. O aprendizado das técnicas codificadas de longa duração, como em outras tradições teatrais seculares ao redor do mundo, geralmente começa na tenra infância, passando de pai para filhos ou mesmo quando não existem vínculos de parentesco entre os brincantes. Tal formação artística é calcada na prática da brincadeira, na observação e imitação, através da oralidade e da auralidade. No entanto, observa-se uma crescente presença de mestres mamulengueiros propagando seus saberes e apresentando seus espetáculos, no todo ou em partes, através da *web*, numa proposição que se alinha com a noção de *tecnovívio*, como pensada por Jorge Dubatti (2020). Brincar de mamulengo naquilo que pode ser chamado de tablado virtual ou de terreiro digital é um fenômeno relativamente recente e intensificado no período da pandemia COVID-19.

Estudiosos do brinquedo como Hermilo Borba Filho (1987) e Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979) definem o Mamulengo como “teatro do riso”. É recorrente essa referência em nomes de companhias como Mamulengo Riso do Povo (que pertenceu ao falecido Mestre Zé de Vina), Mamulengo Alegria do Povo (que foi do também falecido Mestre Zé Lopes) e não por acaso Santos, pesquisador e bonequeiro, deu ao seu grupo o sugestivo nome de Mamulengo Só-Riso. Nele, o grotesco, o escatológico, o caricato, o *nonsense*, a irreverência, são postos para arrancar o riso do público independentemente

de idade, gênero ou estrato social. Nada inócuo, corrosivo em sua veia cômica, se distanciando da aura inocente e cândida que tende a associar a presença de bonecos ao universo infantil, o Mamulengo é para toda a gente. Trata-se de uma brincadeira de ponta de rua, onde os defeitos humanos ganham relevo mais acentuado do que as virtudes. Ele também recebeu tal denominação por muitas vezes ter ocupado espaços marginais mal vistos socialmente: ambientes associados aos desregramentos e desordens, consumo de bebidas alcoólicas e jogos de azar, zonas periféricas e de baixo meretrício.

## O QUE É QUE ESSE BRINQUEDO TEM?

O Mamulengo tem as suas figuras divididas em três categorias: humanos, animais e criaturas sobrenaturais ou fantásticas. Para caracterizá-las, os artistas utilizam diferentes técnicas de confecção e manipulação de bonecos. É mais comum a presença de fantoches, ou bonecos de luva, com cabeças e mãos confeccionados em mulungu, uma madeira leve e resistente extraída da árvore de mesmo nome. Também aparecem *bonecos de vara*, suspensos por haste de metal ou madeira que parte da cabeça ou tronco do boneco. Muitas figuras costumam ter membros móveis e outras articulações, inclusive da boca e dos olhos, tracionadas por fios.

Há um manipulador que lidera o jogo de cena e que é chamado de mestre, após ter pleno domínio sobre o traquejo da mesma. Tal termo é utilizado por artistas brincadores de diferentes formas espetaculares pernambucanas, quando se referem ao conjunto de suas práticas artísticas, como também ao domínio técnico sobre qualquer prática laboral. O mestre mamulengueiro pode ser ou não responsável pela confecção das criaturas que anima. Muitas vezes, o artista

conta com a participação de folgazões que o ajudam a calçar (colocar nas mãos) os bonecos ou levantar muitas figuras quando assim a cena exige. Os brincadores preferem usar o termo “figuras” em vez de “personagens”, quando se referem aos tipos que representam. “Personagem” é palavra que passou a fazer parte do vocabulário deles, ao passo que foram estreitando relações com pesquisadores e artistas de outras esferas teatrais. Quanto ao termo “folgazão”, deriva de folgar, no sentido de evadir-se do trabalho e da realidade cotidiana. Ele serve para denominar aqueles que atuam junto com o mestre, sejam eles músicos, cantadores ou manipuladores. Essa denominação diz muito sobre a natureza e função social daquilo que experimentam também como expressão artística.

Por muito tempo todas as equipes de mamulengueiros eram compostas exclusivamente por indivíduos do sexo masculino. Imersos num universo profundamente machista e patriarcal, pouco espaço era oferecido às mulheres. Elas ficavam relegadas a um plano subalterno, distantes da prática efetiva do brinquedo, desempenhando funções associadas ao feminino, como a costura de figurinos e o preparo de refeições. Porém, nas últimas décadas, mudanças ocorreram nesse cenário e o protagonismo feminino tem-se intensificado. Paulatinamente, elas têm se afirmado tanto como escultoras quanto como mestras (Benatti, 2017).

Em ambiente propício às vivências em sua forma tradicional, a brincadeira tem longuíssima duração. O brinquedo completo, como dizem os mestres, pode ocorrer durante uma noite inteira. Nele está presente uma sucessão de enredos simples ou apenas uma sequência de aparições de figuras que os mamulengueiros denominam de passagens. De natureza episódica e traços indisfarçavelmente épicos, a dramaturgia e jogo cênico assumem abertamente um registro

anti-ilusionista, calcados em uma estrutura fixada pela tradição e completamente aberta ao improviso. Nesse contexto as apresentações ocorrem em espaços públicos, geralmente a céu aberto. Os bonecos surgem na tenda ou torda, denominações do dispositivo coberto por uma empanada que oculta as pessoas que lhes dão vida e voz. Ao lado, a fisicalidade humana se faz presente através de instrumentistas, de cantadores ou cantadeiras e do Mateus (figura muitas vezes clownesca) que instigam a relação entre público e representação.

## ALGUNS POSSÍVEIS ENQUADRAMENTOS SOBRE O BRINQUEDO

Como exposto anteriormente, os mamulengueiros mais experientes se autoproclamam mestres de brincadeiras ou brincantes e chamam brinquedo àquilo que realizam. Para a maioria daqueles que se debruçam sobre o assunto, isso se deve ao fato de tais jogos cênicos serem meios encontrados por seus realizadores para enfrentar a dura realidade em que muitos vivem. É mesmo inegável que tais práticas, além do seu caráter artístico, se constituem como modos de folgar. Compõem um conjunto de estratégias encontradas por aqueles que delas participam, seja como espectadores ou como brincantes, para distrair-se das ocupações e opressões cotidianas. Nesse sentido, o termo folguedo se avizinha à distração como posta por Ortega y Gasset. Tomando o teatro como um jogo que permite aos humanos “(...) trazer-se de sua vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica”, o pensador espanhol conclui: “O jogo é distração. O homem necessita descansar de seu viver e para isso pôr-se em contato, voltar-se ou verter-se em uma outra vida” (Ortega y Gasset, 1991: 55-56). Indissociável da vida humana, a distração não é prática accidental ou que deva ser tomada como desnecessária.

Tal pensamento coaduna-se a outro, anterior e até mais radical, exposto por Johan Huizinga quando coloca o jogo, ou brincadeira, como sendo um agente construtor civilizacional que antecede a própria noção de cultura. Para o historiador e linguista holandês, em sua visão mais antropológica que sociológica sobre o tema, “(...) o jogo é mais do que um fenômeno ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física e biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido” (Huizinga, 2000: 3-4, *itálico do autor*). Procurando sintetizar as características formais do jogo, ele diz que:

(...) poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (Huizinga, *op. cit.*: 16)

É notório que nem todos os tipos de jogos se encaixam na perfeição nos contornos dessa afirmação. Outra compreensão, contraposta e complementar à oferecida por Huizinga, é apresentada por Roger Caillois (1990). Em sua perspectiva mais sociológica que filosófica, o estudioso francês vai além do teórico holandês e apresenta categorias de jogos a partir da natureza que os impulsiona, das necessidades e das atitudes psicológicas envolvidas, podendo ser a competição (*Agôn*), a sorte (*Alea*), o simulacro (*Mimicry*) e a vertigem (*Ilinx*). O Mamulengo se ajusta, em certa medida, à terceira e quarta categoria. Segundo esse

autor, os jogos são capazes de disciplinar os instintos e impor-lhes uma existência institucional e percebe-se que entre os mamulengueiros e a platéia constrói-se uma brincadeira onde, a um só tempo, sucedem a evasão, o reconhecimento e a aceitação da realidade imediata.

Mas, exatamente pela abrangência e elasticidade do alcance daquilo que Huizinga define como jogo, torna-se impossível não enxergar o Mamulengo como tal. Para muitos mamulengueiros o sentido de brincadeira ainda suplanta um conseqüente, desejável e necessário ganho financeiro, embora isso esteja se transformando ao passo que caminha em direção à condição de espetáculo e se distancia de certos aspectos rituais e da função social dentro de sua realidade de origem. Como uma contrafação do que defende Huizinga, quanto considera o jogo desligado de ganhos materiais e lucros, no Mamulengo, até mesmo as estratégias e artimanhas encontradas para receber dinheiro são integradas como parte do jogo que se estabelece entre o público e a representação. No entanto, o que foi exposto anteriormente é confirmado no que é dito pelo Mestre Zé de Vina (*apud Santos, 1979: 70*): “(...) tenho brincado apenas para cumprir a profissão. Porque gostava e gosto muito do mamulengo. Mas não dá não. É somente para cumprir com o vício”. Um discurso que persistiu enquanto ele esteve em franca atividade. Os mamulengueiros não subsistem unicamente através daquilo que lhes rende o brinquedo.

É possível encontrar em falas dos mestres mamulengueiros e de seus folgazões os fundamentos da afirmação de Huizinga: a brincadeira se define como necessidade justamente quando o prazer que dele vem é colocado em primeiro plano. Referindo-se ao envolvimento prazeroso do espectador no jogo de cena, José Faustino, instrumentista que costumava brincar com os mestres Zé Lopes, Zé de Vina e Zé da Banana, afirma:

[O espectador] se sente feliz, porque é uma diversão pra ele. Um entretenimento. Sai da palha da cana. Coitado, tomou um banho, com sentido de tomar o café dele, mais tarde toma uma lapada de cana mode esquentar, ai ele vai se divertir, vai gritar e vai gastar dinheiro. Grita, ele grita. Ele não brinca dentro, mas brinca fora... (apud Silva, 1998: 23).

Referindo-se ao prazer sentido pelo próprio mamulengueiro, ao interagir com os espectadores e provocar o riso, o Mestre Zé Lopes afirma que:

(...) dá um prazer imenso, aí é que a gente cresce lá dentro da barraca, aí é que a gente se emociona; é que vem mais coisa na mente que é pra gente fazer mais aquela pessoa rir. Deixe o coração explodir de emoção lá na frente, cá dentro a gente já tá explodindo.” (apud Silva, 1998: 13)

Apontando para outra direção, Huizinga (2000: 179) considera que todo ritual, em sua autenticidade, “é obra de canto, dança e jogo”. O Mamulengo em sua forma tradicional, quando não promovido unicamente à categoria de espetáculo, traz em si esses três componentes citados, mesmo sendo uma forma de representação onde o corpo humano não é posto em evidência, como ocorre mais enfaticamente no Cavalo Marinho.

Os resquícios e mesmo a presença concreta de elementos ritualísticos pertencentes a credices diversas são observáveis na cena, na música, nos processos de sua preparação, na definição de papéis a serem desempenhados e na atuação em si (Lima, 2009). A paródia de rituais e fenômenos tomados como sobrenaturais certamente pode ser vista como óbvia e distorcida ligação entre os pólos do sagrado e do profano por onde transitam esses brincantes.

Estudiosos como Marco Camarotti (2001) e Adriana Schneider Alcure (2007) fazem aproximações da gênese desse brinquedo com rituais xamânicos e totêmicos com raízes indígenas e africanas, onde ocorrem fenômenos de incorporação dos oficiantes por entidades ou forças sobrenaturais. Embora não seja assumido de forma aberta pelos brincantes, alguns deles relatam viver um estado de consciência alterada, uma espécie de transe, enquanto manipulam os bonecos. É o caso de Mestre Ginu quando dizia que, ao entrar na tenda para o desempenho da função (a realização da *performance* cênica dos mamulengueiros), deixava de ser ele para voltar a sê-lo somente após o fim do espetáculo. Uma visão mística que se revela na seguinte afirmação: “Esses bonecos não me pertencem, não são meus e sim de um poder invisível, de uma força desconhecida” (apud Santos, 1979: 27).

Ao tecer aproximações entre Mamulengo e ritual, algumas chaves conceituais, para elucidar certas questões fundamentais, podem ser encontradas no pensamento de Victor Turner (1974). Noções como *liminaridade* e *communitas* podem ser evocadas para uma melhor compreensão dos imbricados processos que envolvem as relações entre público e brincantes, espectadores e brincadeira, brincantes e seu próprio brincar.

Seja levando em consideração as descrições do brinquedo em um passado mais ou menos distante, ou observando suas feições contemporâneas, observa-se sua imersão naquilo que Borba Filho (1987: 7) denominou de “espírito dramático da comunidade”. Escrito em 1963, seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* apresenta vislumbres conceituais que foram investigados em anos seguintes, com maior fôlego teórico e precisão de foco, por estudiosos como Turner e Richard Schechner. Tal espírito dramático comunitário em aproximação à compreensão de *communitas* fica bastante evidente ao

observar, por exemplo, a manifestação do riso ou outras diferenciadas reações e percepções do público diante do Mamulengo, quando esse é formado por indivíduos da mesma comunidade dos brincantes – e quando não o são. No primeiro caso, partilhando uma mesma cosmovisão, os níveis de compreensão e identificação com aquilo que é posto em cena se mostram mais profundos. A participação e interação nos improvisos são muito mais intensos. Os espectadores chegam efetivamente a fazer parte da representação, em franco diálogo com as figuras e com os brincantes. Como afirma Santos:

Não podendo existir sem a música e sem a dança, o mamulengo exige do público uma participação constante e ativa, um dinamismo imaginativo e uma criatividade enormes, que lhe permita completar, por exemplo, o que os bonecos muitas vezes lhe irão apenas sugerir. Requer-se, portanto, uma imensa interação boneco/platéia, que não se torna difícil por conta do incrível poder de improvisação e capacidade imaginativa que tipifica esses artistas chamados de mamulengueiros. (1979: 24)

A noção de *communitas*, como explicita Turner, vem da compreensão de que o rito é um instrumento de renovação dos vínculos sociais, resultando numa comunhão que reverbera seus efeitos para além do sagrado e alcança a dimensão mundana da existência dos envolvidos. Apesar de ter suas bases no pensamento de Robert Smith e Émile Durkheim, as ideias de Turner têm maior aproximação com aquelas defendidas por Arnold van Gennep exatamente por o estado de *communitas* estar associado a situações liminares. No campo da neurologia ou em reflexões teóricas sobre rituais, com olhar antropológico, como as apresentadas por Turner (1974) e Van Gennep (2003), *liminaridade* refere-se a um estado subjetivo, vivido de modo consciente ou inconsciente, seja ele de natureza psicológica, neurológica ou

metafísica, onde sujeitos experimentam concomitantemente dois níveis diferentes de existir.

No contexto do Mamulengo, estados liminares podem ser vistos em vários sentidos já apontados anteriormente. Espectadores e brincantes se colocam onde as esferas objetivas e subjetivas da vida se fundem. Na brincadeira são borradas as linhas que demarcam os limites da realidade e da ficção, do sagrado e do profano, da credulidade e da incredulidade, da consciência e da inconsciência, do sério e do risível, da vida e da arte. A força e a aura misteriosamente mágica criadas em torno dos bonecos são fornecidas por essa relação limítrofe estabelecida entre público e representação, entre ator e personagem, entre a realidade palpável e a não palpável. Nesse sentido, o título de uma das principais obras já escritas sobre a manifestação cênica aqui abordada, *Mamulengo: um povo em forma de bonecos* (Santos, 1979), não pode ser tomado como escolha ao acaso ou movido por puro arroubo poético do autor.

O Mamulengo pode ser enquadrado conforme outra noção apresentada por Turner (1994): caracteriza-se como uma forma de *drama social*. No espaço aberto pela brincadeira, mamulengueiros e público terminam por espelhar a realidade em que vivem e fazer dessa arte uma forma de denúncia e resolução simbólica dos conflitos e agravos sociais em que estão imersos. Muito por conta disso, os brincantes são considerados sujeitos capazes de perturbar a ordem e atentar contra os bons costumes e a moral vigente. Como afirma Santos:

Nada mais existe dentre as expressões artísticas do povo nordestino que já não tenha passado pelo crivo da repressão oficial, depuradas táticas ou acintosamente pelas classes dominantes nos aspectos e/ou elementos que possam atingi-la de uma maneira ou de outra. (1979: 16)

Durante muito tempo os mamulengueiros foram, e ainda são, alvo de preconceito e visões reducionistas. Certamente por exibirem através de suas práticas uma carga de radicalidade que por vezes se contrapõe às convenções teatrais mais elitizadas e consideradas eruditas. Sobre tal questão, Peter Schumann (1991), fundador do grupo nova-iorquino Bread and Puppet, entende o teatro de bonecos e formas correlatas como dotadas de características anarquistas, subversivas e indomesticáveis por natureza, que aspiram a representar antes os “demônios” do que as instituições, governos ou civilizações de uma sociedade.

Essa visão permite-nos inferir que o Mamulengo pode ser definido como uma forma de *teatro marginal*, insurgente e corrosiva em suas críticas e exposições de fraturas do tecido social. Perto ou longe de seus locais de origem, seus realizadores foram afetados pela censura, principalmente nos vinte e um anos da ditadura militar brasileira, acossados por diferentes instâncias dos poderes estabelecidos: a polícia, a igreja, os governos. Os bonecos são considerados violentos e grosseiros, assim como o teatro Dom Roberto português e outras formas tradicionais de teatro de bonecos ao redor do mundo, eles apresentam inúmeras cenas em que os personagens oprimidos suplantam os opressores através de pauladas. Se tantas pauladas os brincantes levam, outras tantas simbolicamente distribuem.

## MAMULENGO BRINCADEIRA QUE MERECE SER LEVADA A SÉRIO

Tomando como referencial o viés folclorista, em busca de definições que se adequem ao Mamulengo, mostra-se mais que oportuno considerar a tipificação e terminologia lançada por Roger D. Abraham (1972) em reflexões sobre o que definiu como *folk drama*. Defensor de uma abordagem dinâmica do folclore, argumentando que as tradições são processos vivos, moldados pelo jogo entre tradição e inovação, o estudioso americano estabelece três categorias: *teatro folclórico*, *teatro popular* e *teatro sofisticado*. Num tempo em que imperam os hibridismos culturais, não interessa aqui retomar, a partir do viés apresentado, a discussão sobre cultura alta e baixa, erudita e popular. Muito menos insistir na idéia e defesa de um teatro folclórico nacional. O folclorista e etnógrafo norte-americano estabeleceu uma precisa distinção entre tais categorias, sem resvalar para o juízo de valor. Interessa vislumbrar através dessa classificação os elementos ontológicos apontados, a capilaridade e a sinergia existente entre elas. Elementos que podem ser potencializados na fricção entre tradições como o mamulengo e a cena contemporânea.

Segundo o antropólogo, o *teatro folclórico* é aquele realizado por e para integrantes de certa comunidade que comungam uma mesma cosmovisão. Entre suas características destacam-se: prescindir de edificações que abriguem espetáculos; geralmente se dá ao rés do chão e a céu aberto; estrutura-se sobre a participação ativa do espectador, na improvisação dos atuantes e na comicidade; nele impera uma matriz não-realista de representação; sua escassez de grandes aparatos materiais não resulta em pobreza ou simplificação e sim em complexa elaboração, que envolve elementos de outras linguagens artísticas



MAMULENGO RISO DO POVO, DE MESTRE ZÉ DE VINA, 2009, (PISA PILÃO).  
[F] MARCONDES LIMA].

como a dança, a música, o uso de máscaras e figuras inanimadas; as apresentações geralmente são sazonais (associadas a ocasiões especiais ou festividades muitas vezes religiosas), obedecem aos preceitos de uma tradição e seus artífices não são considerados profissionais.

Por sua vez, o *teatro popular* é quase sempre fundado sobre estruturas formais herdadas do *teatro folclórico*, diferenciando-se deste por ser realizado com fins monetários e por pessoas que, com dificuldades ou não, sobrevivem exclusivamente desse labor. Caracteriza-se também por não ser apresentado necessariamente à mesma comunidade, da qual fazem parte seus realizadores e não obedecer a um calendário especial. Nessa perspectiva, nos últimos cinquenta anos, percebe-se que o Mamulengo transiciona entre essas duas categorias.

Quanto ao *teatro sofisticado*, seria aquele destinado às elites sociais, dependente de um ambiente adequado ao complexo aparato para sua realização – seja em edifício teatral ou espaços assim preparados. Ele exige o máximo de atenção e elaboração intelectual do espectador, que tem postura mais passiva e sedentária diante daquilo que ocorre em cena.

Vale lembrar que o *teatro sofisticado*, ao longo de toda sua trajetória tem recorrido ao *teatro popular* e ao *teatro folclórico*. Em menor escala ocorre o contrário. Investigador das formas espetaculares tradicionais do Nordeste Brasileiro, Camarotti defende exatamente essa ideia ao afirmar que a última categoria citada, com sua forma “(...) ao mesmo tempo, pessoal e universal, contemporânea e eterna, tem sempre demonstrado ser uma proveitosa fonte de nutrição para o teatro popular e mesmo para o teatro sofisticado” (2001: 290-291).

Ao longo do século XX e nas décadas iniciais do século XXI, olhares se voltaram para práticas espetaculares tradicionais ao redor do

mundo. As considerações sobre os meandros das mesmas, estruturadas sobre contextos culturais diversos, fomentaram noções pertinentes aos Estudos da Performance (Schechner e Turner), ao Teatro Antropológico (Barba) e à Etnocologia (Pradier), para ficarmos em três exemplos de inquestionável relevância na contemporaneidade. Assim foi o caminho trilhado por aqueles e aquelas que buscaram transcender o estado de estagnação em que se colocavam as artes da cena, em torno da sujeição a certos modos de operar e valorizar o dramático e se chegar ao pós-dramático, ou outro termo que venha melhor definir os contornos da cena moderna e pós-moderna. Patrice Pavis aponta isso quando afirma que:

A sensação de ruína de nossa cultura e a perda de um sistema de referência dominante levam os homens de teatro – chamem-se eles Brook, Grotowski ou Barba – a uma relativização de suas antigas práticas, sensibilizando-nos para formas teatrais exóticas, e dão-nos sobretudo um olhar etnológico sobre o ator. (Pavis, 1999:17)

Vale ressaltar que as proposições dos teatrólogos citados ultrapassaram o efeito de sensibilização diante do simplesmente exótico. Eles propiciaram algo para além da visada etnológica posta sobre o ator. Implementaram ferrenhas investigações sobre os elementos ontológicos do jogo de cena, seja no sentido da reconquista, por exemplo, do aspecto ritual de tais realizações ou na sistematização e valorização de procedimentos técnicos da atuação ancestrais, alçando-os ao patamar de estudos científicos, imbricando-os sob ótica multi e interdisciplinar. Não devendo ser rotulado como pitoresco e *naïf*, o Mamulengo encaixa-se no rol dessas “formas teatrais exóticas”, nos dizeres de Pavis e pode dar importantes contribuições para as artes da cena.



MAMULENGO RISO DO POVO, DE MESTRE ZÉ DE VINA, 2009.  
(CABOCLO DE LANÇA E CABO SETENTA). [F] MARCONDES LIMA].

Os artistas com mais erudição, sejam aqueles com instrução acadêmica ou não, tenham eles uma formação mais prática ou teórica, tratam seus saberes e domínios técnicos como pertencentes a um campo do conhecimento humano há algum tempo já legitimado como ciência. Porém, os artistas que dão continuidade às manifestações cênicas tidas como tradicionais também são detentores de um arsenal de saberes importantíssimos para os estudos teatrais e formação artística. As técnicas codificadas de longa duração empregadas por esses mestres do brinquedo, os conhecimentos sedimentados por eles através de séculos, merecem alcançar o mesmo *status* de ciência e com tantas outras dialogarem. Os mamulengueiros costumam referir-se à arte que dominam como sendo ciência, poesia, estudo e mesmo teoria. Como bem explica o Mestre Zé de Vina: “Meu estudo é dar vida aos bonecos” (*apud* Lima, 2001: 8). Fazendo uma síntese de sua formação, o mestre Antônio Biló afirma: “Peguei a teoria toda da brincadeira e hoje sou mestre” (*apud* Santos, 1979: 93).

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O BRINQUEDO DO LADO DE LÁ E O SONHO DE APROXIMÁ-LO AO DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO

De fato, o Mamulengo ocupa e leva o público a um espaço fronteiriço e deambula entre diferentes terreiros. As esferas do jogo, da representação e da cognição se interligam na brincadeira que vivenciam. Para os envolvidos, a evasão da realidade cotidiana ocorre através do lúdico, misturando elementos sagrados e profanos. Além do sentido de divertimento e brincadeira, o espírito de festa também caracteriza tal fenômeno cênico. O gesto poético, a composição dramaturgica, a compleição musical e plástica do Mamulengo, exprimem atitudes

e comportamentos, segundo uma visão de mundo de seus participantes. Eles também demonstram um grau altíssimo de consciência sobre aquilo que colocam em jogo na representação.

O conceito de *interartes* cabe no Mamulengo como uma luva. Estão nele: a improvisação como instrumento da expressão artística, onde a presença do texto dramático pode ser vista como essencial, porém não suplantando a existência dos demais elementos que compõem a cena: a música instrumental e cantada, executada ao vivo por instrumentistas que interagem com os bonecos e o público; a plasticidade das figuras esculpidas, que podem ser reconhecidas como obras de arte providas de valor autônomo, estejam apartadas ou inseridas no contexto cênico de origem; a dança, mesmo sendo executada por bonecos. Some-se a isso o fato de estruturar-se sobre a interação entre público e representação e buscar a comunhão, uma certa dimensão da totalidade social, como observada em cultos, rituais, jogos e festas.

Através de concepções e princípios apontados pelos Estudos Teatrais e por noções oriundas dos Estudos Culturais, podem ser vistas conexões entre o Mamulengo e o teatro folclórico mundial. Não raro, os estudos realizados sobre a gênese das mesmas tendem a valorizar a hereditariedade e percursos histórico-geográficos. Nessa perspectiva, é possível ver componentes genéticos em comum entre o Mamulengo pernambucano e o Teatro Dom Roberto português, mesmo que esse tenha se distanciado de uma dimensão folclórica de origem e se tornado mais popular, levando-se em conta as interpretações dadas por Abraham (1972). Os dois podem ser tomados como zonas de conservação de saberes que devem sair cada vez mais da marginalidade em que se encontram. Precisam ser reconhecidos e valorizados. Esses artistas brincadores podem contribuir em muito para

a formação de atores, como também nutrir pesquisas voltadas para criações artísticas e estudos acadêmicos.

Hoje, mais que nunca, é preciso olhar para a cena contemporânea como uma paisagem em constante busca por seus contornos ou, em sentido inverso, tentando esfumaçá-los. Enquadrada e enquadrando contextos sociais e políticos diversos, já não ocupa espaço apenas nos lugares teatrais, mas abre-se a toda sorte de hibridismos e mestiçagens artísticas e culturais. Nela, o desenrolar das estilhaçadas e múltiplas cenas segue em direção a um destino que não parece outro senão as suas origens. Por inúmeras razões, é imperativo aproximar-se e incorporar saberes sobre aquilo que ocorre em nossos próprios terreiros. ::

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ABRAHAM, Roger (1972)**, “Folk Drama”, *Folklore and Folk Life: An Introduction*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 62–351.

**ALCURE, Adriana Schneider (2007)**, *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

**AMARAL, Ana Maria (1991)**, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, EDUSP.

**BENATTI, Bárbara Duarte (2017)**, *Mulheres mamulengueiras: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de Brasília – UNB.

**BORBA FILHO, Hermilo (1982)**, *Apresentação do Bumba-meu-Boi*, Recife, Guararapes.

– (1987), *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Rio de Janeiro, minC/INACEM.

**CAILLOIS, Roger (1990)**, *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, Lisboa, Edições Cotovia.

**CAMAROTTI, Marco (2001)**, *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, Recife, UFPE.

**DUBATTI, Jorge (2020)**, “Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos”, *Rebento*, v.1, n.º 12, pp. 8–32, jan–jun (2020) São Paulo: UNESP.

Disponível em:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>

**FERLINI, Vera Lucia Amaral (1984)**, *A civilização do açúcar*, São Paulo, Editora Brasiliense s/a.

**HUIZINGA, Johan (2000)**, *Homo Ludens*, São Paulo, Perspectiva.

**LIMA, Marcondes (2009)**, *A arte do brincador*, Recife, SESC.

**ORTEGA Y GASSET, Jose (1991)**, *A ideia do teatro*, Rio Janeiro, Elos.

**PRASS, Luciana (2009)**, *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*, Tese (Doutorado em Etnomusicologia), PPGM-UFRGS, Porto Alegre.

**PAVIS, Patrice (1999)**, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva.

**SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves (1979)**, *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, Rio de Janeiro, FUNARTE.

**SCHUMANN, Peter (1991)**, *The Radicality of the Puppet Theatre*.

Consultado a 10/12/2021, disponível em: <https://breadandpuppet.org/wp-content/uploads/2013/01/Radicality-of-the-Puppet-Theater.pdf>

**SILVA, Oswaldo Pereira (1998)**, *O Mamulengo como fator de educação informal no contexto de quatro municípios da Zona da Mata de Pernambuco*. Monografia. (Pesquisa de Iniciação Científica), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

**TURNER, Victor (1974)**, *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis, Vozes.

**VAN GENNEP, Arnold (2003)**, “The territorial passage”, in Philip Auslander (2003), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, Vol I, London and New York, Routledge – Taylor & Frank Group.



FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

**ENSAIO SOBRE O PARADOXO  
DA PRESENÇA NO  
TEATRO DE ANIMAÇÃO  
O DUPLO É UMA IMINÊNCIA?**

## RESUMO

Este ensaio discute o paradoxo da presença no teatro de animação, focalizado na dúbia relação entre a presença do corpo do ator-animador e a presença do corpo do boneco ou forma animada, levantando questões estéticas e de linguagem, que se evidenciam em formas híbridas. A abordagem enfatiza três perspectivas: a **presença velada**, relacionada à presença do ator-animador não visível pelo público; um ensaio empírico sobre o **campo proximal entre corpo, máscara e boneco**; e **corpos híbridos**, no que tangencia as relações de negociação, composição e ilusão entre os corpos humanos e bonecais.

### PALAVRAS-CHAVE

Presença, Teatro de animação, Duplo, Corpo, Bonecos híbridos

## ABSTRACT

This essay discusses the paradox of presence in animation theater, focusing on the dubious relationship between the presence of the actor-animator's body and the presence of the puppet's body or animated form, raising aesthetic and language issues, which are evidenced in hybrid forms. This approach emphasizes three perspectives: **veiled presence**, related to the presence of the non-visible actor-animator to the public; an empirical essay on the **proximal field between body, mask and puppet**; and **hybrid bodies**, in what concerns the relations of negotiation, composition and illusion between humans and puppets.

### KEYWORDS

Presence, Animation theatre, Double, Body, Hybrid puppets

## FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ – UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (FAP/UNESPAR)

Diretor de teatro, pesquisador em dramaturgia visual e animação, Doutor em Artes Cênicas (USP), com pesquisa em teatro e cinema, Mestre em Teatro (UDESC), com pesquisa em teatro e artes visuais, Graduado em Letras, em Artes Visuais e em Teatro. É professor da Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR. Organizou quatro livros: *Salve o Cinema I e II*, *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos* (1.ª e 2.ª edição – 2015 e 2022) e *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (SESC-SP – 2015).

# ENSAIO SOBRE O PARADOXO DA PRESENÇA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

## O DUPLO É UMA IMINÊNCIA?

*Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica.*  
(Antonin Artaud)

### AO PÚBLICO

*Essas palmas eu ofereço a vocês. E vocês podem me devolver ao final da peça.*

*Essas palmas são para vocês que também fazem teatro. Sim, o evento teatral é um fenômeno etéreo e efêmero, que acontece no Aqui e Agora e continua na memória, porque é uma EXPERIÊNCIA.*

*Portanto, infinito.*

*Além dessa linda contradição, outra tão linda quanto é a da PARTILHA DE CORPOS, não como um sacrifício, mas como uma comunhão.*

*Estamos aqui partilhando nossos corpos.*

*Atores e público dividem seus corpos a um só espaço e tempo. E isso é um ritual de vida, já que, quando nascemos, o tempo se ocupa em nos decompor, nos corroendo. Esse tempo que dividimos agora é um tempo de vida. Por isso que o teatro é a arte da vida. Não contem que levarão para casa um objeto de arte ou um bibelô, pois vocês levarão a própria arte da experiência, que é pulsante e agora corre nas suas veias.*

## PREÂMBULO

A expressão *teatro de animação* abarca uma multiplicidade de formas, gêneros e até mesmo linguagens inteiras, como é o caso de sua absorção ao teatro de sombras. Existem ainda muitas atribuições ao teatro de animação, tais como um gênero, uma técnica, uma modalidade e uma linguagem, isto porque ele é uma prática muito antiga e muito usada. Poderíamos aqui fazer uma analogia aos verbos mais utilizados em uma determinada língua, em que exatamente a frequência de seu uso determina a maior variação e sua forma irregular.

O teatro de animação é uma linguagem, porque é um sistema de significação autônomo. Também pode, no entanto, se comportar como um gênero ou mesmo como uma modalidade, uma vez que ele pode ser subordinado a outra linguagem. Isto vai depender da dimensão de seu uso, bem como do discurso que lhe for atribuído. Dizendo de outra forma e dando um exemplo prático, um espetáculo de “teatro de atores” que se utiliza de bonecos ou máscaras não é, necessariamente, um espetáculo de teatro de animação, devido a diversos fatores, que vão de um quantitativo à intencionalidade. Assim sendo, o teatro de animação pode estar subordinado a outra linguagem, assumindo desta forma outra categoria. Isto tem relação com a especificidade formal ou conceitual, que está diretamente ligada à estrutura ou ao discurso. Entendendo estrutura como o sistema formal geral e discurso como aquilo da ordem estética de cada artista. Essa distinção é fundamental para nós, por uma questão metodológica, para entendermos a multiplicidade de exemplos que certamente não se esgotaram nesta escrita.

Todavia, além dessas questões apresentadas, digamos que acomodação estrutural ou variantes de usos, existem ainda as linguagens

deliberadamente híbridas, que são aquelas que fundem linguagens de modo não evidente, cujas especificidades de origem não aparecem de forma explícita, algo bastante recorrente em gêneros contemporâneos. Nestes, não nos parece evidente onde começa uma coisa e termina a outra, de modo que as denominamos híbridas devido a essas estruturas se misturarem de modo interno, mobilizando e, às vezes, neutralizando suas propriedades em detrimento de uma terceira coisa. Assim, alternância e mestiçagem das propriedades são significativas características do teatro de animação contemporâneo.

É preciso, portanto, relativizar as proporções do uso dessa expressão dentro deste texto, tendo em vista que alguns dos exemplos aqui citados dificilmente darão conta dessa diversidade de novas formas, usos e relações do boneco ou formas animadas no fenômeno do teatro de animação em si. Deve-se, do mesmo modo, relativizar também a expressão *presença*, aqui entendida, entre outras coisas, como uma qualidade do ator em se relacionar, como um aspecto essencial do ato teatral, o tempo *presente*, nas suas diversas acepções. “O que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo: daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença ao mesmo tempo estranha e familiar.” (Pavis, 2005: 306).

Esta abordagem pretende então observar o paradoxo da presença no teatro de animação, entre a presença do corpo do ator-animador e a presença do corpo do boneco ou forma animada, considerando o corpo duplo como um elemento genético do teatro de animação, sendo os bonecos híbridos a forma mais explícita disso. Deste modo, levanto questões históricas, estéticas e de linguagem, que se evidenciam em formas híbridas, mas também em formas mais homogêneas (tomando emprestado o termo usado por Jurkowski para designar formas não-contaminadas). Nesse sentido, por uma questão metodológica,

o tema será abordado por três perspectivas: a **presença velada**, relacionada à presença do ator-animador não visível ao público, ou visível em pequenas proporções; Ensaio sobre o **campo proximal entre corpo, máscara e boneco**. Nesse terreno bem fértil, e ambíguo por natureza, temos inúmeras aproximações e uma questão que sempre aparece: é boneco ou máscara? E, por fim, **corpos híbridos** (boneco habitável, boneco geminado, siameses...), as relações de negociações, composições e ilusão entre corpos humanos e bonecais.

O teatro é impregnado de presença, sendo a **celebração da presença** a característica-DNA da linguagem teatral. Isso se aplica a toda forma de teatro que conhecemos, seja feita exclusivamente por atores ou não. Não seria diferente para o teatro de animação, pois, sendo também teatro, precisa-se do encontro de corpos num ambiente real. Entretanto, o teatro de animação assume outras características, entre elas a presença de um outro corpo (inanimado), seja antropomorfo, anamórfico, ou, até mesmo, um corpo invisível (ideia). Portanto, o duplo corresponde a um componente estrutural do teatro de animação, mesmo que essa duplicidade não seja aparente.

Entretanto, essa lógica se altera no correspondente com a máscara, quando, por exemplo, esta é uma espécie de fragmento de corpo, ou uma camada de corpo, mas não um corpo inteiro em si, ou que não tem volume suficientemente expressivo para ganhar tal *status*. Presumo que essa dinâmica seja uma das mais significativas consequências que embarçam as fronteiras entre bonecos e máscaras. É nesse contexto que estão muitos dos bonecos híbridos, bonecos habitáveis, bonecos geminados, entre outros. Em um cruzamento.

Além disso, a cena contemporânea vem se desdobrando em várias interfaces, e a mais atual é no campo da tecnologia, em que cada

vez mais estão presentes na cena a interação com “corpos” virtuais, “corpos” projetados, “corpos” sem materialidade concreta. Desafios que se colocam não apenas para o teatro de animação, mas para o teatro de modo geral, porque estabelecem o paradoxo de presença. E, estabelecendo tais paradoxos, que alteram a percepção do público, pode-se perguntar onde começa e termina o corpo do boneco e o do atuante, problematizando-se, assim, a própria ideia de corpo.

É importante contextualizar que, do ponto de vista da arte, esse fenômeno se potencializou no século passado, no qual as dinâmicas de atravessamentos fronteiriços nas artes foram um aspecto determinante. Na busca por uma renovação estética, o século XX testemunhou uma ebulição de intersecções entre as artes, que ocorreu tanto intelectualmente como na prática. E é desta linhagem, associada a outras questões sociais, que o corpo ganha novos contornos, inclusive paradoxais. No teatro de animação, “o ator agora divide o espaço com seus duplos, contracenando com objetos, simulacros, reflexos e projeções da própria imagem” (Amaral, 2002: 17).

## PRESENÇA VELADA A PRESENÇA DO ATOR-ANIMADOR NÃO VISÍVEL AO PÚBLICO, OU VISÍVEL EM PEQUENAS PROPORÇÕES

A presença de corpos é um fator estrutural do teatro de animação, uma vez que a *anima*, energia vital humana transferida para o objeto inanimado ou mesmo para uma parte viva, é a força motriz dessa linguagem. Ou seja, o impulso inicial da animação é a transferência de energia vital humana que emana de um corpo para outro. A animação

acontece, assim, num encontro de corpos, mesmo que um deles esteja escondido. Isso tem relação também com uma conversão, que novamente remete ao teatro de modo geral, pois o teatro é feito por humanos e não por máquinas. Esta simples constatação leva o espectador ao teatro para encontrar o outro.

No teatro de animação não é diferente, mas, além desta conversão, existe uma outra, que é uma espécie de pacto de ilusão. Jogo este que torna ainda mais crível a vida do ser animado. Este fenômeno vem imbuído de um pacto de ilusão da ausência, que é uma espécie de neutralização do corpo do animador em detrimento do corpo do ser animado, estando este visível ou não. Nesse sentido, gera-se uma **presença velada**, que está relacionada à presença do ator-animador não visível ao público, ou visível em pequenas proporções, sendo algo bastante recorrente, por exemplo, em estéticas tradicionais ou ilusionistas (como é o caso do teatro de luz negra).

Numa preciosa passagem do mestre do teatro de mamulengos Zé de Vina, concedida a Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979), ele expressa que em sua atuação, oculto nas empanadas, o seu corpo está em plena função. “Porque nós trabalha [sic] com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés.” (Santos, 1979: 75). Ou seja, mesmo que o que se vê seja o boneco vestindo a mão e o antebraço do bonequeiro, o que pulsa vem de todo o seu corpo, deflagrando seu estado de presença. Mão, antebraço, tórax ou mesmo o fio ou haste carregam a energia de um corpo que emitiu um sinal (vibração) de *anima*. Assim sendo, este corpo estar ali, envolto no véu (empanada, tenda, cortinas, coxias, penumbra, camuflado...), mas pulsante e presente. E todos sabem de sua presença.

## CAMPO PROXIMAL ENTRE CORPO, MÁSCARA E BONECO. BONECO-MÁSCARA?

“Estranhamentos”  
(poema de Ana Maria Amaral<sup>[1]</sup>)

*a mão sem origem  
balança sobre o horizonte  
não modifica o horizonte*

*a mão sem origem  
toca o mar  
não altera o mar*

*a mão sem origem  
é um corpo estranho  
solto  
sobreposto às distâncias*

*a mão sem origem  
não perscruta o infinito  
pede!*

Quase sempre nos meus textos tento trazer um jogo ou uma prática, como uma forma mais direta de articular teoria e prática. Assim, não seria diferente neste, embora seja importante salientar que essa atividade é um levantamento empírico, aplicado em sala de aula, sem pretensão acadêmica. Portanto, não representa uma amostragem com viés comprobatório, mas um compartilhamento de uma prática localizada, que pode trazer uma contribuição prática.

[1] AMARAL, Ana Maria (2011), *Rupturas: poemas em busca de um eixo*, Cotia-SP, Ateliê Editorial.

Em um dos exercícios de expressão que aplico em minhas aulas de teatro de animação, proponho que três estudantes fiquem de costas para uma pequena plateia composta pelos seus colegas, numa distância de aproximadamente quatro metros. No meio do caminho entre eles, no chão, são colocadas três bolas de futebol ou de futsal. A partir de um comando, os três se viram em direção à plateia e às bolas. É importante orientar que, a partir desta virada, seguida da caminhada até as bolas, eles devem buscar uma caminhada e um corpo de forma mais neutra possível, ou seja, que não seja cotidiano, nem expressivo, mas aquilo que denominamos de corpo-presente. Quando eles chegam até as bolas, ao baixarem para pegar as mesmas, eles precisam, no momento em que se levantam, construir com elas um corpo: seja como máscaras ou como bonecos. É importante que os colegas que assistem à *performance* percebam de imediato a construção destes corpos. Este exercício evolui na segunda rodada, quando no lugar de bolas são colocadas máscaras. Contudo, nessa segunda rodada com as máscaras, não se pode colocá-las diretamente no rosto, mas com uma certa distância, caso elas tenham a função de máscaras.

As interfaces entre bonecos e máscaras são tão profundas que nos desencadeiam sempre muitas dúvidas ao tentar classificar certas práticas, tais como bonecos habitáveis: seriam eles bonecos ou máscaras? Parece um jogo de materialidades e desmaterialidades corporais. “Conforme incorporarmos ou desincorporarmos a máscara, tenderemos mais para o mimo ou para o boneco.” (Heggen, 2009: 51).

Das muitas vezes que fizemos esse exercício, uma questão que aparece com bastante ênfase é que quanto mais perto do corpo a bola ou a máscara estão, mais objetivo fica o código de máscara. Em contrapartida, quanto mais longe do corpo ela estiver, mais se parece com um boneco. Muitas vezes os estudantes que estavam realizando



VARIANTE DO EXERCÍCIO. [F] DO AUTOR.

o exercício queriam que as máscaras representassem máscaras, mas por elas estarem no final da extensão do braço, criava-se uma ambiguidade, podendo ser interpretado tanto como boneco ou máscara.

Essa relação de aproximação física é sinalizada por Amaral quando diz: “A máscara torna-se parte do corpo de quem a usa, pois as sensações aí são emitidas diretamente. No relacionamento com bonecos e objetos existe um distanciamento. É como se a máscara fosse um meio-termo entre homem e o boneco.” (Amaral, 2002: 22).

Adiante, a autora enfatiza: “O boneco é considerado também uma máscara, mas destacada do corpo do ator. Ao manipular um boneco,

o ator percebe-o separado de si e, nesse distanciamento, pode observar o personagem e assim movê-lo.” (Amaral, 2002: 79).

Como podemos ver, a questão de aproximação com o corpo pode ser um fator que configura a ideia de **habitar** ou **manipular**, o que desencadeia no primeiro um movimento de dentro para fora e no segundo de fora para dentro. Nesse sentido, a partir de um exemplo bem objetivo, o campo proximal dos corpos, na prática, pode configurar a máscara e o boneco.

Existe também uma combinação de boneco e máscara. O boneco-máscara tem o tamanho natural de uma pessoa. A cabeça é uma máscara inteira manipulada, de seu interior, pela mão do ator; o corpo é metade boneco e metade o corpo do próprio manipulador. (Amaral, 2002: 87)

Pela descrição, podemos associar ao boneco híbrido. Mas, é fundamental dizer que o boneco híbrido não chegou pronto como conhecemos, mas sobre uma herança técnica e estética de outras tradições e de experimentações estéticas. É só pensar nas apropriações ao Bunraku, boneco de mão-viva ou mão-fantasma e até mesmo os bonecos para TV.

É importante destacar que a expressão corpo duplo pode levar para outros lugares, ter outras conotações que não estejam associadas ao corpo híbrido, mas a um personagem que possua o corpo duplicado, como se fosse, por exemplo, uma espécie de espelho, sendo esta uma figura bastante recorrente na animação à vista e em estéticas contemporâneas. Para Artaud (2006), o duplo é o lugar da metafísica, onde tudo pode acontecer.

## CORPOS HÍBRIDOS (BONECO HABITÁVEL, BONECO GEMINADO, SIAMESES, MARIONNETTE PORTÉE<sup>[2]</sup>), AS RELAÇÕES DE NEGOCIAÇÃO, COMPOSIÇÃO E ILUSÃO ENTRE CORPOS HUMANOS E BONECAIS

*O teatro é uma prática em que as sociedades negociam em torno do que o corpo é e significa.*  
(Simon Shepherd *apud* Ophrat)

A ideia de boneco-híbrido é bastante variável, porque ela está bastante viva e ligada com a prática do teatro de animação, de modo que os entendimentos sobre a mesma são significativamente diversos. Alguns artistas os entendem como bonecos que mesclam diferentes técnicas, como, por exemplo, bonecos de luva e de fio, de vara e habitável, entre outras possibilidades de combinações. Certamente que o boneco-híbrido pode ser entendido desta forma. Contudo, o que proponho aqui é uma outra perspectiva de hibridismo, mais a partir de elementos estéticos do que propriamente técnicos.

A hibridização enquanto conceito é, sem dúvida, uma ideia recorrentemente moderna, embora, enquanto fenômeno cultural, ela remonte a um imaginário bem mais antigo. Sob uma perspectiva antropológica, podemos citar os diferentes tipos de adorno (dentes, peles, ossos de animais, etc.) usados pelos homens da era primitiva, quando misturavam os seus próprios corpos a outros, tanto humanos como

<sup>[2]</sup> Expressão francesa que está relacionada a um boneco de “alcance” ou “boneco carregado”, aquele que na maioria das vezes está acoplado ao corpo do bonequeiro e ao qual seus próprios membros (braços, mãos, pernas) podem fazer parte da composição do personagem, resultando num corpo híbrido.

de animais, na crença de que, desta maneira, iriam assumir características do dono daquele corpo. Também numa era antiga, mas já considerada como civilizada, pode-se ver nas mitologias de diferentes povos (gregos, romanos, egípcios, sumérios, entre tantos outros), inúmeros deuses e criaturas constituídos de corpos híbridos. “O homem da *hybris* – o homem como ‘mais do que ele mesmo’ – tem e desperta em si uma espécie de distanciamento de si próprio, uma auto-exaltação que é ao mesmo tempo uma exaltação dos outros.” (Lehmann, 2007: 331).

Além disso, vindo também de uma linhagem antiga, mas não tanto, proveniente do imaginário popular ou de uma importante mudança de paradigma de leitura da arte, o reconhecimento da estética como disciplina no século XVIII desencadeará numa prerrogativa que vai abrir caminho para uma nova teoria do teatro, inclusive considerando suas materialidades e que culminará numa posterior alteração da tradição aristotélica, indo, portanto, além do gênero literário. Assim sendo, o teatro como objeto passível à leitura resgata suas capacidades espetaculares.

Parece simples, mas esta mudança de paradigma é um dos fatores que preparará o solo para as vanguardas históricas, marco de atravessamentos de linguagens e gêneros, bem como o surgimento de uma multiplicidade de formas artísticas. É nesse contexto que ganham força a analogia e o paradoxo do corpo humano em detrimento ao corpo artificial.

Uma velha história de amor e ódio une ator e marionete. Quando o ator busca a perfeição e a dificuldade do gesto, sempre lhe vem à mente a metáfora do fantoche desarticulado, manejável ao menor capricho, marionete capaz de responder a todas as injunções de um

manipulador dos gestos e das vozes. Diderot, no *Paradoxo sobre o Comediante*, já encarava o “grande ator” como “outro fantoche maravilhoso cujos cordões o poeta segura e ao qual ele indica, em cada linha, a verdadeira forma que deve assumir”. (Pavis, 2005: 233)

A analogia de relacionar o corpo do ator ao da marionete seria então revisitada em diferentes períodos e lugares e sob diferentes abordagens. Por exemplo, um século depois de Diderot, o poeta alemão Heinrich von Kleist, em 1810, retoma esta paradoxal relação, que mais tarde culminaria na ideia de marionetização do ator (ou super-marionete), de Edward Gordon Craig, encontrando solo fértil nas vanguardas históricas. Neste contexto, as artes da cena tornam-se então o epicentro do debate sobre o tema, tendo vários encenadores realizado experiências diversas com esta abordagem, sendo o *corpo biomecânico* de Meyerhold e o *Balé triádico* de Oskar Schlemmer os exemplos mais conhecidos.

Com estas e outras experimentações relacionando os corpos do ator e do boneco, vemos uma migração de elementos característicos do teatro de bonecos para dentro da encenação com atores, havendo assim uma negociação de corpos: bonecal *versus* humano na cena. Associado a isso, é importante também destacar uma questão estrutural do teatro de animação, que é a sua imbricada relação com as artes visuais. No contexto das vanguardas modernistas do início do século XX, eram as artes visuais que mais estavam em ebulição no que se refere às transformações estéticas. Nesse sentido, podemos ver que o teatro de animação embarca, de certa forma, em uma espécie de “carona” nesta grande mudança das artes visuais. Além disso, esta mudança de paradigma promove ainda uma mudança de percepção, tanto em quem faz como em quem vê (o público).

Somado a isso, Jurkowski (2000) identifica uma espécie de renascimento do teatro de bonecos ao longo do século XX, podendo-se considerar como o grande período de metamorfose dessa arte. O autor aponta ainda que estas mudanças não se deram somente no campo estético, mas também de modo social e simbólico, representando ideias mais profundas que estão contidas no “pacote” dos ideais modernistas, como a desumanização do mundo e a apologia à máquina, tudo dentro de um contexto de entre-guerras.

Jurkowski menciona que a primeira onda de reformas ou transformações no teatro de bonecos (homogêneo para o heterogêneo<sup>[3]</sup>) acontece sob influência dos pensamentos de Adolphe Appia, Craig, Artaud e Brecht, e uma segunda onda teria ocorrido nos anos 1950, já num período pós-moderno e sob a influência de vários artistas e tendências, inclusive que se manifestam de forma antinaturalista. O autor considera que as mudanças mais significativas da arte do boneco se dariam de forma mais expressiva após a Segunda Guerra Mundial, quando surgem estéticas mais heterogêneas.

Uma nova etapa se esboça nos anos 50 e 60 com a aparição do teatro de bonecos heterogêneo onde o boneco deixa de ser o elemento dominante. Ele não é mais do que um componente entre outros, como o ator bonequeiro à vista, o ator mascarado, os objetos e os acessórios de todos os gêneros (...) Essa época traz, inegavelmente, a marca da metamorfose e da história do teatro de bonecos no século XX. (Jurkowski, 2000: 15-16)

<sup>[3]</sup> O teatro de bonecos heterogêneo, definição de Jurkowski, se refere a uma modalidade de contaminação com outras estruturas e formas, nas quais o boneco passa a ser um dos componentes ao serviço da encenação, e não servindo a sua linguagem exclusivamente. Esta heterogeneidade pode ser considerada um dos primeiros movimentos, conforme a descrição, daquilo que também resultaria em bonecos híbridos.

A expressão *heterogêneo* vem então situar a travessia do boneco para dentro da encenação com atores e a emblemática presença desses dois corpos em cena, partindo de um processo de apropriação deliberada. Podemos fazer duas imagens dessa travessia: uma seria a vinda do boneco com sua estrutura literal, como é o caso da animação à vista e a recorrência do recurso da metalinguagem. Uma segunda imagem que podemos convocar é aquilo que inclui a animação à vista, sem que, no entanto, se trate de uma linguagem dentro da outra, mas de uma hibridização estrutural interna. Conforme Canclini, o hibridismo se dá por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se contaminam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (2008: XIX). Assim sendo, essas relações são bastante tênues, embora possam nos dizer muito sobre os bonecos híbridos.

Estabelecer uma primeira síntese teórica do que se passava no mundo do boneco tornou-se uma necessidade urgente. Às mudanças pregadas pelas teorias singulares de Craig, Brecht e depois Artaud, faltavam, mesmo intuitivamente, a elaboração de uma reflexão específica para a arte do boneco. Percebendo no fenômeno do cruzamento do teatro de atores e do teatro de bonecos, um “terceiro gênero”, tendendo para um teatro “teatral” (...) Depois disso eu me interrogava, para saber em que medida esse terceiro gênero podia se inscrever na continuidade do teatro de bonecos. A desmistificação poderia estar na continuidade, pois ao quebrar a sacrossanta via mágica do boneco, ela estaria buscando quebrar a da materialidade e corporeidade do ator vivo? (Jurkowski, 2000: 106-107)

Jurkowski traz as ideias de animação e sinergia, e cita a animação à vista como uma forma que multiplica os meios de expressão,

atraindo artistas de outros segmentos, de modo que alterou a própria concepção do teatro de bonecos e sua definição. Acrescentemos a isso que “a análise semiológica do teatro permite redefinir os elementos constitutivos de um personagem cênico, apresentação icônica do personagem, responsável de sua energia motriz” (Jurkowski, 2000: 113). Portanto, o personagem se atualiza na cena com base em códigos sinérgicos e na animação a ele atribuídos.

Nesse sentido, do ponto de vista da recepção, essa hibridização passa pelo caráter de tornar crível a presença daquele ser, participando assim da aceção característica e basilar da arte contemporânea: potencializar ao espectador a produção de sentido, visto que ela é parte de uma construção semântica mais aberta, conferindo assim ao espectador parte desta produção de significado ao juntar esses mundos. “Em lugar de se concentrar no boneco enquanto personagem virtual, trata-se agora de privilegiar as relações que existem entre os signos dos personagens e as forças que os animam.” (Jurkowski, 2000: 113).

Deste modo, tanto o *status* como o código do boneco se multiplicam, resultando em variáveis relações de negociação, composição e ilusão entre corpos humanos e bonecais, gerando muitas vezes um paradoxo.

Antes de chegar diretamente nos bonecos de corpos híbridos, faz-se fundamental mencionar duas artes que antecedem essa travessia de corpos: a ventriloquia<sup>[4]</sup>, que, segundo a *WEPA – World Encyclopedia of Puppetry Arts – UNIMA* (2021), remonta, pelo menos, a 2000 a.C., e o teatro (ou circo) de pulgas, atração bastante popular na Europa nos séculos XVIII e XIX. Ambas as práticas, cada uma com suas particularidades, trabalham com o corpo do ator deliberadamente à vista do público e dentro de uma lógica predominante de vidas opostas e corpos independentes, ao ponto de se criar uma ilusão de dois

corpos. Na primeira, numa busca pela representação de dois corpos autônomos, o jogo que se estabelece entre eles é puramente ilusionista. O corpo do artista se dissocia do corpo do boneco ao ponto de se criar uma realidade paralela. Os dois corpos “vivos” e presentes criam uma das ambiguidades máximas em termos poéticos do teatro de animação: a realidade crível. Não que isso não aconteça em outras formas, mas na ventriloquia esse jogo atinge uma dimensão hiper-realista, o que causa mais estranheza.

Já no teatro de pulgas, o artista, por meio do seu corpo faz o corpo da pulga se materializar na imaginação do espectador, mesmo que ela não possua qualquer materialidade. Seria uma espécie de animação do invisível, que corresponde ao movimento e jogo do corpo do ator sob nenhuma matéria física em si, mas que gera uma ilusão de matéria, inclusive corpórea. O corpo que se relaciona com aquele outro invisível torna este crível. Assim, o “corpo-transparente” da pulga é um corpo relacional.

← [4] “Historicamente, la ventriloquia siempre ha tenido mala reputación. Datos arqueológicos procedentes de Egipto muestran que se remonta a 2000 a. C. El ventrílocuo podía valerse de las supersticiones populares haciendo creer que poseía el don de invocar a los espíritus. Esta segunda voz, de hecho, se utilizaba para crear lo que a menudo se asociaba a los ‘espíritus del hogar’. En la antigua Grecia, los sacerdotes permanecían inmóviles y emitían sonidos extraños provenientes ‘de su estómago’, una técnica llamada ‘gastro-mancia’. En su quinto libro sobre las epidemias, Hipócrates cita el caso de un paciente al que examinó: ‘El sonido parecía venir del pecho, como en los que llamamos ventrílocuos’ Los antiguos judíos prohibían consultar a tales ‘espíritus’ e incluso creer en ‘Obh’, considerado el espíritu de los muertos, al que algunos decían ser capaces de invocar. Tomando como referencia un pasaje de la Biblia (Isaías, 29:4 “Entonces serás humillada, desde el suelo hablarás, y desde el polvo dónde estás postrada saldrá tu habla. Tu voz será también como la de un espíritu de la tierra, y desde el polvo susurrará tu habla”), los ‘místicos’, los hechiceros o los adivinos, generalmente motivados por el afán de lucro, podían fingir que su voz era la de los muertos, durante sesiones de espiritismo o consultas privadas. Es probable que muchos ventrílocuos con talento murieran en la hoguera a causa de lo que se consideraban dones diabólicos.” <https://wepa.unima.org/es/ventrilocuo/>

Eu afirmava em 1978: as relações vibrantes entre o boneco e as fontes físicas de sua energia motora conduzem a mudanças importantes na percepção do boneco. Num dado momento, o equilíbrio da dependência entre o boneco e suas forças motrizes mostrou-se mais durável que os elementos deste equilíbrio. O equilíbrio se mantém mesmo se os elementos mudam. O boneco, principal elemento distintivo do teatro de bonecos, também sofreu mudanças. Mais uma prova de que a natureza do teatro de bonecos se situa no nível das relações. (Jurkowski, 2000: 113)

Assim, podemos pensar num equilíbrio de existências e de relações, sendo estas de negociações, de transparências, de ambiguidades e mesmo de “luta”. O *status* e o código do boneco se multiplicam, resultando em relações de combinação variáveis, podendo se dar tanto de forma literal como metafórica, mas sempre estabelecendo uma inter-relação entre corpos humanos e bonecais, ou mesmo corpos humano-bonecais.

Sobre as relações de “luta”, talvez a ideia mais dolorida para os “românticos”, sem qualquer eufemismo, elas podem ser um aspecto recorrente num corpo híbrido. Se conflitos existenciais já são iminentes a um corpo uno (“sai p’ra lá espinha”, “não engorde”, “não envelheça”), eles se intensificam ainda mais em um corpo duplo, de modo que podem ser amplamente explorados como elemento dramático, no sentido de “texto” de ação. Como, afinal, não criar tensões com o corpo desdobrado, um corpo que se consegue ver sem espelho? No que tange o elemento dramático, a própria imagem do boneco híbrido é dramática por si. Não se olha essa imagem sem associá-la a um evento teatral. “Não é só o corpo físico que dá sentido ao texto dramático. É também a composição de boneco e bonequeiro, a fusão de materiais sintéticos e orgânicos que cria tanto uma integração visual e temática ou um conflito.” (Ophrat, 2018: 129).

Ademais, o corpo híbrido expõe um pouco mais os **limi**ares, como da morte e vida, do animado e inanimado, das relações de aproximação e distanciamento, da fricção, da luta. **Um grande paradoxo é que os dois corpos se completam na incompletude**<sup>[5]</sup>. O ator não pode virar a cabeça em 360° e tampouco voar, mas o boneco pode. As combinações desses corpos vão de uma abstração plástica até um hiper-realismo esquizofrênico, revelando, contudo, um corpo metafísico, impossível.

A fronteira entre o corpo da marionete e o corpo do seu manipulador é interior, uma fronteira feita para apagar os corpos de forma a propor um terceiro corpo, abstrato. Ao misturar ambos, essa simbiose oferece uma nova visão de um corpo marionético, um corpo metamorfoseado, um corpo utópico, ilusório. [...] Onde o impossível se torna realidade. O humano se identifica com o sobre-humano totêmico. O corpo do marionetista assume a dimensão viva do homem-marionete: sua atitude, sua dança. Se o objeto marionete assume o invólucro exterior da figura teatral, a alma, a *vis motrix* (a força do movimento) da figura é assumida pelo manipulador, o vivo. O corpo do ator-manipulador se situa na fronteira entre vivo e não vivo. (Noguès, 2017: 24–26)

A autora se refere aqui a dois tipos de corpos. Primeiramente, retoma a analogia do corpo da marionete como corpo ideal, de Kleist ou Craig, na busca de um novo corpo para o ator. E o segundo, refere-se ao corpo que habita o boneco, como o boneco habitável, por exemplo. Entretanto, as duas perspectivas revelam este corpo-fronteiriço,

[5] Sobre incompletudes e bonecos híbridos, sugiro a excelente leitura da obra de Duda PaivaCompany, realizada por Amábilis de Jesus, disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701172017058>

seja abstrato, ilusório, totêmico ou invólucro. Todos estes são aspectos significativamente recorrentes para os bonecos híbridos.

Neste entre-dois, se localiza o paradoxo da marionete. Seus gestos cheios de um silêncio que lembra a morte. Ela transcende o real para unir as forças opostas da vida e da morte. É ainda mais paradoxal se o corpo do manipulador estiver dentro da marionete. Mas estamos na direção da efígie. O ator marionetista é quem carrega a figura da personagem de forma oculta. A presença enigmática deste corpo paradoxal tem um poder de sugestão. Trata-se de tornar visível. (Noguès, 2017: 26)

“Com o marionetista dentro da marionete, iniciamos um diálogo entre presença e ausência.” (Noguès, 2017: 26). Esse “estar dentro” pode ser em partes, mas também pode ser análogo ao entre-lugares, que potencializa ausências e presenças.

Não podemos deixar de mencionar ainda que os bonecos híbridos têm uma relação significativamente profunda com a dança e com a *performance*. A companhia francesa Philippe Genty, por exemplo, ao longo de sua consolidada trajetória, deu uma notável contribuição nessa perspectiva da investigação sobre o corpo em relação ao boneco, podendo-se notar em vários dos seus trabalhos a presença de corpos duplicados, fragmentados, coletivos, híbridos, oníricos, fantásticos, onipotentes (corpos-que-tudo-podem). “Para mim, o palco do teatro é o lugar do nosso inconsciente” (Genty, 2008: 134), portanto, o lugar do impossível. E o corpo do boneco é a matéria desse inconsciente.

Em 1995, no espetáculo *The Gertrude show*, de Yael Inbar e Revital Ariely, houve a utilização de uma representação deliberada de corpo





híbrido, que se aproxima quase que literalmente desses bonecos híbridos que conhecemos hoje.

(...) a metade superior é composta do corpo do boneco, e a metade inferior é o corpo da bonequeira. O boneco feito de espuma com uma textura muito fina se integra surpreendentemente bem com as pernas nuas da atriz-bonequeira. Inbar, assim como a bonequeira-dançarina belga Nicole Mossoux e a companhia do coreógrafo e bonequeiro francês Philippe Genty, representa, em sua formação, a tendência de misturar teatro de bonecos com a dança contemporânea (...) Em um momento, ela é um boneco, sentado em uma cadeira, com as pernas cruzadas, e em outro ela deita de costas, enquanto o boneco tem um remo, e ela – a bonequeira – flutua no palco de costas, como um barco a remo. (Ophrat, 2018: 129)

Da mesma forma, é possível discutir a relação corpo-figurino-máscara-boneco no *Kiyohime Mandala* de Hoichi Okamoto. Expor o corpo do bonequeiro com a sua presença masculina, como um parceiro e *stand-in* para papel que o boneco deveria representar, elimina a autonomia do boneco. Okamoto pergunta:

“Será que a ilusão existe?” E dá a seguinte resposta: “Esta é uma questão delicada. O boneco está vivo em um momento e no próximo já não está. Ele oscila de um estado a outro. O boneco é inerentemente um ser inanimado. Eu lhe dou vida e eu também o transformo em um objeto; da vida à morte, de animado a inanimado. Eu acredito que seres humanos e bonecos são semelhantes uns aos outros. Isso é o que me interessa – jogar na fronteira; eu ando e danço nela. (Ophrat, 2018: 129–130)

Por fim, mas não conclusivamente, um dos representantes contínuos deste boneco híbrido, e que está relacionado com a dança, é o artista Duda Paiva, brasileiro radicado na Holanda. A partir de sua experiência com a dança, ele relata sua inclusão no boneco por essa via, creditando a Inbar e Ariely a sua primeira influência: “A minha primeira experiência com bonecos aconteceu em 1999, com o solo *Loot*, sob a direção de Yael Inbar e Revital Arieli, na época os diretores integravam o grupo israelense *Gertrude Theater*.” (Paiva, 2017: 50). Paiva descreve ainda que o espetáculo se tratava de uma colaboração entre dança contemporânea e teatro de bonecos, promovida pelo coreógrafo Galili, de origem israelita, mas já estabelecido na Holanda, que foi quem convidou o grupo Gertrude Theatre, de Telavive.

Nas múltiplas possibilidades de leitura sobre os modos de existência dos corpos nas cenas da DudaPaiva Company, certamente a palavra “híbrido” surge como primeira alternativa para pensar nesse corpo/campo de forças, nesse entre territórios e nas amálgamas que geram outras existências, em constante estado de devir. São corpos de passagem, corpos/carcaças ocupados por outros corpos, e para os quais são possíveis o ser e o não ser, conjuntamente; não obstante o truísmo que também sejam identidades encerradas em si mesmas, concluídas no breve espaço de tempo da cena. (De Jesus, 2017: 73)

Um outro artista que utiliza de forma contínua o boneco híbrido, ainda que não diretamente relacionado com a dança, é o argentino Sérgio Mercúrio. Faz bastante sentido para seu trabalho a expressão “*boneco-mochila*”, já que ele saiu andando pelo mundo com “uma ideia na cabeça” e seu boneco nas costas. De fato, aqui no Brasil, Sérgio influenciou vários bonequeiros nessa perspectiva, tendo já, por pelo menos duas décadas, transitado pela terra tupiniquim, de norte a sul.



SONATINAS 4 FEET, DUDA PAIVA COMPANY COM COPRODUÇÃO DE FRACTAL COLLECTIVE, DIREÇÃO DE DUDA PAIVA. PERFORMERS: ZINO AINSLEY SCHAT E CONNI TROMMLITZ. [F] SJOERD DERINE. [HTTPS://DUDAPAIVA.COM/](https://dudapaiva.com/)

Há atualmente muitos artistas a solo fazendo intervenções com bonecos híbridos, seja nas ruas, na TV e até no teatro. Outro nome importante que tem contribuído para essa profusão é o da artista bonequeira russa Natacha Belova<sup>[6]</sup>, responsável pela criação dos bonecos dos espetáculos *Trois Vieilles* [Três Velhas] e *L'École des ventriloques* [A escola de ventríloquos], da companhia belga Point Zéro, tendo ambos os espetáculos circulado pelo Brasil. A artista ministra pelo mundo (Europa, Ásia e América Latina) diversos *workshops* sobre sua técnica.

[6] Figurinista, cenógrafa e bonequeira. Atua em companhias belgas desde 1995.

De alguns destes cursos saíram espetáculos inteiros, muitos deles solos, contribuindo para difundir internacionalmente a **imagem do boneco híbrido**, a qual talvez seja a imagem mais disseminada do boneco na contemporaneidade. E isso não é por acaso, já que o corpo híbrido é plástico em si, tornando-se ainda mais quando associado à dança.

Para Lehmann (2007: 342), “um modo especial de presença corporal *pós-dramática*<sup>[7]</sup> é a transformação do ator em um objeto-homem, uma escultura viva. Já na concepção da dança das vanguardas históricas é possível observar” esta dualidade.

Encaminhando o texto para um fechamento desta leitura, resalto a relação entre boneco-híbrido e *performance*. Certamente que vários trabalhos e artistas anteriormente citados trazem também aspectos performáticos em sua prática. Considero, porém, que alguns artistas o fazem de forma mais acentuada, como é o caso da multiartista alemã Ilka Schönbein<sup>[8]</sup>, em cujo trabalho as formas de hibridização são mutantes. Sua relação com os bonecos parece emergir de uma centelha fantástica, uma poeira ludibriante que vai atingindo todos que vivenciam a ação. Sua *performance* aciona um animista vertical, que por mais irracional que seja, parece nos conectar com uma atmosfera

[7] Expressão *Postdramatisches Theater* foi cunhada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann para abordar as transformações ocorridas nas formas teatrais após as vanguardas históricas e que culminaria em um teatro “pós-drama”. “Este ensaio procura proporcionar uma orientação no campo multifacetado do novo teatro [...] investigação com efeito se aplica ao ‘teatro do presente’.” (Lehmann, 2007: 22–23). “‘Teatro pós-dramático’ sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do teatro esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e ‘material’ da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração.” (Lehmann, 2007: 19).

[8] Dançarina, marionetista, diretora teatral, natural de Darmstadt, Alemanha, criadora do *TheaterMeschugge* [Teatro Maluco]. Reside em Paris, França.

fantástica sob uma perspectiva do real, como uma realidade concreta, e não como uma fábula. O fantástico elevado a uma potência quase que fantasmagórica.

Além disso, pode também ser considerado uma espécie de teatro metamorfósico por si, em que as transformações são elementos estéticos, vendo-se, em muitas de suas cenas, corpos amalgamados que se interpenetram diante do público. “Por mais que eu me apresente, nunca considero os meus espetáculos terminados: eu os vivo, e eles vivem comigo.” (Schönbein, 2013: 152).

“Viva a morte!”, dizia o título da crítica de Stéphanie Richard, no *Théâtre Online*, sobre o espetáculo *La vieille et la bête* [A velha e a fera]: “atriz expressionista impressionante (...) A marionetista se transforma (...) Ilka Schönbein não manipula uma marionete como se poderia imaginar: ela se integra com a personagem, os seus gestos são a alma da marionete, e às vezes nos perdemos, já não sabendo a quem” (Richard *apud* Schönbein, 2013: 147). Importante destacar o seu caráter expressionista, bastante forte na estética alemã, uma estética da transversalidade e dos imbricamentos, mas, sobretudo, de se colocar o corpo pelo avesso, na busca pelo sumo da subjetividade eminente, da expressão do artista, da existência do ser, relacionando ainda ao subconsciente.

Nesse sentido, retomo a ideia que De Jesus relaciona ao seu objeto de análise, mas que se amplia a vários corpos híbridos, sobre os múltiplos modos de existência.

Seu corpo é a sua existência. Mas a natureza de sua existência é complexa, não se reduzindo nunca: o corpo-espuma-látex é coisa, e é ser no mundo. Por alusão, é humano. Tendo sido criado para

o fim único de estar em cena, somente ali é possível a sua existência.  
E somente ali ele é o que não pode ser: humano. (De Jesus, 2017: 62)

Das inúmeras formas de existir de um corpo, seja ele real ou ficcional, velado, corpo “direto” visível ou proximal, corpos híbridos, e corpos por vir, o teatro de animação desafia a presença de todos os corpos.

## CONSIDERAÇÕES: ENTRE A PRESENÇA E A PRESENÇA

*Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados.  
O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem.  
Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância 'em si'.  
O que conta é o que se passa entre os gestos,  
e o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro.  
(Sant'Ana)*

A presença é iminente ao evento teatral; se há teatro tem presença. O *status* de presença não é presença em si. Desta forma, não sei se podemos chamar de teatro aquilo que não tem presença. Talvez seja uma percepção idealista ou romântica, mas entendo o teatro como um **fenômeno de celebração da presença**. Esta é uma questão genética do teatro, e que leva o espectador à expectativa da presença ainda que de forma subjetiva, pois uma presença é aguardada quando se abrem as cortinas. Esse é, talvez, o efeito mais convencional e paradigmático da recepção: saber que existem corpos ali.

Uma presença velada, estabelecida por um pacto de celebração daquele fenômeno, não exclui a presença daquele corpo não visto, uma vez que a intencionalidade de saber que existe alguém escondido revela

a existência de um corpo, de uma presença, e, mais ainda, uma presença em camadas, pois em vez de o ator representar um personagem, outro corpo intermedeia este efeito. Assim, visíveis ou invisíveis, dois corpos se atravessam, negociam, estabelecem parcerias, se hibridizam, se afetam, se friccionam, se amalgamam, gerando um personagem de corpo complexo. Ou talvez duplo. O corpo do personagem do teatro de animação é sempre duplo, seja ele totalmente bonecal ou “mestiço”, seja ele uma soma de corpos ou a mais discreta forma corporal (a voz), ou ainda uma parte literalmente física. Ou seja, não existe **uno** no teatro de animação. Porque existe um conhecimento tácito de que o “boneco” (ser inanimado) vive por intermédio da animação (energia humana), assim, mesmo que exista uma espécie de dilatação de um corpo, existe também um elo que não se rompe e mantém ligados esses dois corpos. Cada gesto expresso por cada corpo isoladamente se associa às suas funções “ordinárias”: humana ou objeto, mas o que se passa na combinação desses corpos, ainda que em situações mais deliberadas e outras mais veladas, é uma coexistência.

Portanto, entre a **presença velada** (escondida) do ator-animador, não visível pelo público, até estéticas de presenças fragmentadas do “ator-animador”, como os **corpos híbridos**, a existência de dois corpos está pragmatizada como um fator da própria linguagem.

Contudo, ainda que consideremos o **duplo** uma iminência dessa linguagem, é preciso observar que estéticas que se utilizam de **corpos híbridos**, muitas vezes, operam numa outra perspectiva, podendo, inclusive, tangenciar outros gêneros e linguagens.

O corpo duplo tem também uma qualidade semântica. O corpo duplo é um corpo dramático por natureza, porque suscita um conflito (no sentido de tensões). Nesse sentido, de um personagem duplo,

o boneco pode surgir como um enlace: de vidas, de mortes, de *anima*. “O essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa última metamorfose é geral.” (Müller *apud* Lehmann, 2007: 77).

O paradoxo da presença está na belíssima contradição de que mesmo uma pulga que só se materializa na mente do espectador, possui um corpo. Deste modo, o duplo é uma iminência, uma vez que o teatro de animação tem como forma motriz a animação de um corpo (materialidade) a partir de outro corpo, mesmo que ligados por um fio, uma haste, uma vareta ou ainda uma força magnética. Não existe monólogo de teatro de animação, porque o **ator-animador** jamais está sozinho, constituindo assim uma relação “dialética” por natureza.

O teatro de animação pode assim “manipular” até a presença. É uma arte tão complexa, que consegue até mesmo alterar isso que é tão caro ao fenômeno teatral.

Concluo esse texto com o pensador que o abriu, Antonin Artaud, que, entre outras coisas, perseguiu um corpo “impossível”, um corpo metafísico. Assim, o teatro de animação evidencia atravessamentos e múltiplas dimensões que o corpo pode tomar na cena, inclusive das buscas artaudianas por um teatro metafísico.

(...) quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu. [...] Toda a magia de existir terá passado para um único peito. (Artaud, 2006: 171)

Então, “toda a magia de existir terá passado para um único peito”, citando Artaud. 🍷

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana M. (2006), *O ator e seus duplos*, São Paulo, Martins Fontes.
- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e seu duplo*, São Paulo, Martins Fontes.
- CANCLINI, Nestor G. (2008), *Culturas Híbridas*, São Paulo, Edusp.
- DE JESUS, Amabilis (2018), “Incompletudes: os corpos híbridos nas cenas da DudaPaiva Company”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n.º 17, pp. 058–074.
- HEGGEN, Claire (2009), “Sujeito-objeto: entrevistas e negociações”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n.º 06, pp. 044–061.
- JURKOWSKI, Henryk (2000), *Metamorphoses – La Marionnette au XX Siècle*, Charleville-Mézières-França, Éditions Institut International de la Marionnette.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Editora Cosac Naify.
- NOGUÈS, Joëlle (2017), “Transfigurações dos corpos. Os corpos de pensantes”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n.º 17, pp. 017–029.
- OPHRAT, Hadas (2018), “A história e a narração – Perspectivas de formação no Teatro de Formas Animadas Contemporâneo”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n.º 14, pp. 124–134.
- PAIVA, Duda (2018), “Quando o objeto ganha memória”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n.º 17, pp. 040–057.
- PAVIS, Patrice (2005), *Dicionário de teatro*, São Paulo: Perspectiva.
- SANT’ANNA, Denise B. de (2001), *Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*, São Paulo, Estação Liberdade.
- SANTOS, Fernando Augusto G. (1979), *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE.
- SCHÖNBEIN, Ilka (2018), “O Theater Meschugge”, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n.º 10, pp. 142–156.

**ESTUDOS  
APLICADOS**  
**ESSAYS**

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

**CAROLINA CAMPANELA  
ANDRESA FRESTA MARQUES  
ARIANA SOFIA GALAMBA  
GEORGES BANU  
PEDRO MANUEL**

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

CAROLINA CAMPANELA

DA DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE  
TOPOLOGIA BREVE e INACABADA  
DO MEIO ARTÍSTICO

## RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre o papel que os modelos de produção aliados às condições laborais e contratuais desempenham no acto de criação artística e na psique dos seus trabalhadores. O estatuto de trabalhador “independente” e os modelos de financiamento às artes em Portugal constituem o pano de fundo através do qual se esboça uma topologia do meio artístico, caracterizada pela hiperactividade laboral a que estão votados os seus profissionais.

## PALAVRAS-CHAVE

Imperativo neoliberal, Coacção para produzir, Hiperactividade, Processo de criação, Repouso

## ABSTRACT

This paper aims to examine the role that models of production related to work and contractual conditions play in the act of artistic creation and in the psyche of the workers involved. The status of the “independent” worker and the models for arts funding in Portugal are the background from which the topology of the artistic world emerges shaped by the hyperactive work to which its professional workers are subject.

## KEYWORDS

Neoliberal imperative, Coercion to produce, Hyperactivity, Creative process, Repose

## CAROLINA CAMPANELA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (FLUL)

Actriz, dramaturga e criadora. Aluna de mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Uma das fundadoras da Além Mundus – Associação Cultural.

# DA DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE

## TOPOLOGIA BREVE E INACABADA DO MEIO ARTÍSTICO

A expressão *trabalho artístico de qualidade* será utilizada em diversos contextos, antes de tudo para significar o tempo de qualidade que se dedica ao exercício de funções artísticas. Na ausência desse tempo de qualidade, o trabalho artístico que é apresentado aos espectadores torna-se pobre, dessacraliza-se. Não porque as ideias que subjazem aos projectos artísticos sejam medíocres, ou as temáticas desinteressantes, mas porque o tempo de qualidade para transportar uma ideia para o palco (ou suportes similares), de a concretizar, de a trabalhar artisticamente, escasseia, profanando assim o processo artístico. A expressão *trabalho artístico de qualidade* não se refere, portanto, em nenhum momento, ao resultado final de um processo de criação, mas ao processo em si e à forma como a temporalidade desses processos tem vindo a sofrer alterações profundas. Esta situação tem vindo a agudizar-se nas últimas décadas. As noções de *imperativo neoliberal*, *coacção para produzir* e *hiperactividade* – recolhidas da obra *Do Desaparecimento dos Rituais*, de Byung-Chul Han – serão aqui convocadas com o propósito de construir uma narrativa possivelmente menos hegemónica do que aquela que tem vindo a ser popularizada pelas noções de *performance e liberdade*, a saber, a de que o sujeito é e deve ser capaz de se subtrair ao mundo em que vive e às condições sociais e laborais nas quais exerce as suas funções de criador e artista.

A passagem do *artista a contrato* para o *artista prestador de serviços* dá-se em meados da década de noventa. Este advento veio alterar profundamente a génese do trabalho artístico. Tal acontece porque esta passagem não consiste numa mera transformação das modalidades de contratualização dos seus profissionais, antes concretiza no particular uma tendência neoliberal, cujo objectivo consiste na totalização e profanação do trabalho, a fim de o converter em mercadoria.

Os contratos de prestação de serviço (“recibo verde”) precarizam o trabalho, desvalorizam-no. No cerne desta desvalorização reside a ausência de vínculo laboral que se traduz directamente na supressão tanto dos direitos dos trabalhadores como dos deveres das entidades patronais. Um contrato de trabalho, mesmo que seja a termo certo ou de curta duração, estabelece um princípio e um fim da função, estabelece horário de trabalho, reconhece legalmente ao trabalhador o direito ao descanso. Existe uma quota-parte de subsídio de férias e de Natal a cada tantos dias de trabalho em todo o tipo de contratos e, no caso particular dos trabalhadores da cultura, o direito a ser remunerado a cem por cento quando se trabalha aos feriados ou a optar pelo dia de descanso. Assim, o trabalhador vincula-se ao trabalho porque possui um vínculo – o contrato de trabalho. No contrato de prestação de serviços, todos esses direitos são anulados, mantendo-se unicamente os deveres. O trabalhador a “recibo verde” contribui sozinho para pagar as prestações da Segurança Social. O vínculo, a responsabilidade da entidade contratante de oferecer determinados direitos em troca de trabalho, desaparece. O trabalhador passa a estar entregue a si próprio. Nada o protege. A desvalorização do salário (promovida pelo “recibo verde”) compele o sujeito a trabalhar mais, para igualar a perda salarial.

Contudo, a implementação e a proliferação do “recibo verde” no sector cultural e artístico não constituíram inicialmente motivo de contestação, pelo menos para a esmagadora maioria do sector. Foi aceite com alguma leviandade. Houve até quem alegasse ser uma forma de conferir maior liberdade aos seus trabalhadores, que, assim, poderiam desempenhar mais funções em simultâneo, não tendo de se justificar por essa acumulação de trabalho perante as entidades empregadoras. Contudo, também nos contratos de trabalho se estipula a possibilidade de se desempenharem várias funções em simultâneo desde que estas não sejam incompatíveis com o trabalho em questão. Mas se estas não são de todo compatíveis, permanece por responder a seguinte questão: de que forma pode o contrato de prestação de serviços conferir maior liberdade ao trabalhador? A tarefa, cada vez mais difícil, de realizar trabalho de qualidade deve-se, em grande medida, à crescente instabilidade profissional causada pela ausência de vínculo laboral. O artista prestador de serviços é impelido para a perpétua hiperactividade. Ele é o impulsionador de si mesmo. Ele é, simultaneamente, patrão e empregado. Se tem trabalho foi porque o conseguiu através do seu esforço de se dar a conhecer. Preenche formulários de candidaturas, faz telefonemas para apresentar os seus projectos, envia *e-mails*, assiste a estreias, vai a *castings*, está a par do que os realizadores estão a filmar, dos calendários dos apoios, tenta estar presente no momento certo, à hora certa, organiza o seu próprio tempo livre e as suas indisponibilidades, sempre disponível a sobreposições, a sacrifícios.

Assim, a aplicação do “recibo verde” aos mais variados trabalhos no sector artístico e cultural (artistas, intérpretes, bailarinos, actores, encenadores, técnicos...) representa um enorme retrocesso artístico. Não se trata apenas de um retrocesso ao nível da qualidade de vida dos trabalhadores, pautado pela desvalorização do salário e do trabalho,

mas também, e em pé de igualdade, de um retrocesso ao nível da *psique*, no modo como o trabalho é percebido e, conseqüentemente, desempenhado. O “recibo verde” gera um modo de trabalho hiperactivo. Se por um lado os trabalhadores são impelidos a trabalhar mais, simultaneamente, um certo discurso, fortemente assente na ideia de liberdade que este novo “estatuto” – o de trabalhador independente – conferiria às suas vidas, foi ganhando terreno. Byung-Chul Han designa este fenómeno, produzido pelo imperativo neoliberal, de “coacção para produzir”. Na obra *Do Desaparecimento dos Rituais*, Han sustenta que:

No regime neoliberal, não é simplesmente o tempo de trabalho que é explorado, mas a pessoa inteira. A gestão emocional revela-se aqui mais eficaz do que a gestão racional. (...) A psicopolítica neoliberal trabalha para concitar emoções positivas e explorá-las. Em última análise, é a própria liberdade que é explorada. Nisso se distingue a psicopolítica neoliberal da biopolítica da modernidade industrial, a qual age por meio de coacções e imperativos disciplinares. (Han, 2020: 20–21)

O modo trabalho hiperactivo, enquanto coacção para produzir, representa uma forma de vida que se estende à quase totalidade do trabalho artístico. No trabalho hiperactivo, o sujeito “explora-se voluntariamente a si mesmo” (Han, 2020: 22). Ao artista prestador de serviços não é concedido o direito ao repouso, seja porque as suas remunerações são reduzidas, e é assim coagido ao trabalho perpétuo como forma de assegurar a sua sobrevivência (biopoder), seja porque é levado a crer que se realiza na eterna dedicação ao trabalho, promovida pelos dispositivos neoliberais (psicopoder), como defende Byung-Chul Han. O conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault, aparece pela primeira vez publicado em *Histoire de la Sexualité*

(Vol. I) – *Volonté de Savoir*, para caracterizar um poder que se exerce, entre outros factores, por meio da sujeição dos corpos (da *biologia*):

Este biopoder foi (...) um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo; este só foi garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e através de um ajustamento dos fenómenos de população aos processos económicos. (Foucault, 1994: 143)

Ao invés, o psicopoder procura controlar os sujeitos por meio da *psique* e não tão-só do corpo – pretende que seja o próprio sujeito a explorar-se no exercício da sua liberdade. No fundo, o sujeito toma a decisão de se explorar a si próprio, acreditando que é livre. De uma ou de outra forma, estamos perante um modo de vida onde *produzir* se institui de maneira radicalmente totalizadora.

A coacção para produzir, na forma de trabalho hiperactivo, engendra alterações de diversa natureza. A primeira reside na alteração das estruturas da percepção. Byung-Chul Han distingue dois tipos de percepção, a simbólica e a serial, em termos da sua capacidade de experimentar a duração:

Hoje a percepção simbólica desaparece cada vez mais a favor de uma percepção serial, que não é capaz de experimentar a duração. A percepção serial como captação continuada do novo não se demora, não se mantém. Em vez disso, corre apressada de uma informação para a seguinte, duma vivência para a seguinte, duma sensação para a seguinte. (Han, 2020: 16)

Segundo esta lógica, o modo de trabalho hiperactivo produz uma percepção serial do trabalho e, por extensão, da vida, percepção essa que

*não é capaz de se demorar nas coisas*. Transforma o tempo num “fluxo inconstante” que se “esvai (...) na mera sucessão de um presente pontual” (Han, 2020: 12). Isto é particularmente problemático, pois grande parte do trabalho artístico consiste precisamente em *demorarmo-nos nas coisas*, *dedicarmos-lhes* uma atenção profunda. Gadamer entende que (no que tem a concordância absoluta de Han) que “a *essência da arte* consiste em dar à vida uma durabilidade”, “que no momento vacilante haja algo que permaneça” (Gadamer *apud* Han, 2020: 45). Actualmente, o processo de criação assemelha-se cada vez mais a um centro de produção, na medida em que os seus elementos estão subordinados a um objectivo exterior: o da perpetuidade do trabalho, como meio de sobreviver e/ou de se realizar. Enquanto esta subordinação estiver no centro da criação artística, estamos perante um regime de dessacralização, em que a sacralidade da arte, aqui entendida como tempo de qualidade para desenvolver trabalho artístico, é profanada. Sem a constante acumulação de trabalhos mal remunerados, a maior parte dos artistas e criadores não consegue sobreviver financeiramente. Esta dependência do trabalho destitui o processo de criação da sua *scholé*, destitui-o de lugar de formação e aprofundamento (sagrado) e desloca-o para o lugar de produção (profano). A criação artística não é um trabalho maquinal, que se possa executar em qualquer circunstância. Trata-se de um trabalho para o qual são necessárias condições físicas e materiais (o espaço), é certo, mas também determinadas disposições mentais (tempo de qualidade). Na sua ausência, este converte-se em centro de produção de mercadorias, cujo único princípio é o de produzir mais para que se consuma mais.

Hoje, a hiperactividade laboral autonomizou-se do seu grande impulsor – o “recibo verde” –, pelo que, mesmo que se voltem a celebrar contratos de trabalho, tal acontecimento não fará desacelerar a hiperactividade, actualmente inseparável do desempenho de

funções artísticas. Para mais, como as estruturas (companhias, associações, cooperativas artísticas) se encontram, talvez desde sempre, gravemente subfinanciadas, a celebração de contratos de baixas remunerações em nada alterará o paradigma vigente. Seja por uma questão de sobrevivência (biopoder), seja por “escolha deliberada” (psicopoder), o modo de trabalho hiperactivo tende a perpetuar-se.

Contudo, o advento do “recibo verde” não foi o único factor desestabilizador do trabalho artístico, nem a única razão para a sua progressiva hiperactividade. Outra das razões que podemos apontar está intimamente ligada à forma como estão estruturadas as políticas de financiamento público às artes. Assim como o trabalho artístico, pela ausência de vínculo laboral, se torna cada vez mais dependente de factores externos à sua própria ontologia, também a arte, enquanto autoridade e instituição que participa do mundo, é desestabilizada por diversas coacções – em particular pela *coacção para comunicar*. A propósito da linguagem e da sua premente necessidade de comunicar, Byung-Chul Han escreve:

Coagidos a trabalhar e a produzir, desaprendemos cada vez mais a capacidade de jogar. É também raro fazermos da linguagem um uso lúdico. Não fazemos mais do que deixá-la *trabalhar*. A linguagem é obrigada a transmitir informações ou a produzir sentido. Como resultado, não somos capazes de perceber formas que resplandecem por si mesmas. (...) Os poemas, igualmente, são construções rigorosamente formais que resplandecem por si mesmas. Com frequência, não transmitem nada. Caracterizam-se pelo seu *sobreexcedente*, inclusive, pelo *luxo do significante*. (Han, 2020: 63)

Han refere-se à linguagem, mas poderíamos extrapolar o seu pensamento para a arte. Assim, também a arte se caracterizaria por um

*luxo do significante*. Ora, a *cultura do significado* – a que também se refere o autor como sendo o reverso do luxo do significante – ganha terreno e é promovida e fomentada pelos modelos de concurso e de financiamento. No processo de preenchimento de candidaturas para financiamento de projectos, estes devem ser explicados e esmiuçados de forma unívoca e clara. Acresce a esta obsessão pela *transparência* do significado uma obsessão igualmente voraz pela *transparência* do cálculo, das informações e dos dados. Byung-Chul Han vê no capitalismo, aqui entendido como imperativo neoliberal, uma total ausência de componente narrativa:

O capitalismo não é narrativo. Não reconta. Apenas conta. Tira ao tempo a sua significação. Profana o tempo reduzindo-o ao horário laboral (...) O capitalismo não gosta de calma. A calma seria o grau zero da produção e, na era pós-industrial, o grau zero de comunicação. (Han, 2020: 48–49)

O autor observa na era pós-industrial um excesso não só de produção, mas sobretudo de comunicação. O actual funcionamento das políticas de apoio às artes, através das diversas modalidades de concurso público, assemelha-se em muito ao modo como opera o capital. Carece de sensibilidade narrativa. Interessa-se mais por quantificar do que por qualificar. Desloca a tónica da criação para o domínio da gestão. Tudo tem de ser calculado à luz de uma insuportável transparência. Com frequência, mais de um ano antes de qualquer criação, é necessário submeter nas plataformas de candidatura orçamentos completos, elementos da equipa, locais de apresentação, projecto de gestão, plano de comunicação, acções de acessibilidade, e justificar todas e cada uma destas escolhas – que passarão posteriormente pelo crivo de um número regulado de caracteres. Se atentarmos no caso particular do apoio a projectos da Direcção-Geral das Artes

(DGArtes), para cada um dos campos acima mencionados é aplicada uma regulação “caracterial” rigorosa que, de modo nenhum, se pode ultrapassar ou organizar diferentemente: as biografias dos elementos que compõem a equipa artística devem conter no máximo dois mil caracteres, o projecto de gestão no máximo mil e quinhentos, o plano de comunicação, as iniciativas de captação e sensibilização de público e as práticas de acessibilidade podem conter no máximo quinhentos caracteres cada uma, mil e quinhentos caracteres podem ser dedicados à justificação dos objectivos artísticos e de interesse cultural. Relativamente à criação, de modo mais directo, a sua exposição deverá espremer-se e contorcer-se para se encaixar em cinco mil caracteres. Nenhuma espécie de flexibilidade é permitida, sendo que em muitos dos campos nem sequer é possível construir frases, tendo os criadores de produzir listas de informações, em vez de pensamento crítico. Byung-Chul Han designa esta obsessão pela recolha de dados, por imperativo dataísta, de *data*:

A transparência como imperativo dataísta impõe a obrigação de transferir tudo para dados e informações, isto é, de o visibilizar. É uma coacção *para produzir*. É uma forma eficaz de domínio em que a comunicação total coincide com a vigilância total. A dominação faz-se passar por liberdade. (Han, 2020: 82)

Também os apoios financeiros à cultura se assemelham cada vez mais a bancos de dados, recolectores de informações. A limitação excessiva do número de caracteres dos projectos artísticos, aliada a uma avaliação substancialmente assente na quantidade de indicadores (de *data*) que cada projecto consegue acumular, é uma forma de dominação que se faz passar por justa, mas que na realidade não tem em conta o percurso, a narração, a história das companhias e das associações, nem, sobretudo, o modo como estas motivações se

exprimem através de uma reflexão articulada. O frenesi com que hoje vemos os artistas no processo de preenchimento de candidaturas – muitos contratam inclusive “especialistas” para os auxiliarem nesta tarefa – representa mais uma forma de coacção para produzir, visível em modo de trabalho hiperactivo.

Assim, além do carácter nocivo no âmbito laboral, a hiperactividade, destruidora do descanso, é também prejudicial para a própria vida. Segundo Han, o trabalho hiperactivo altera e destrói a estrutura temporal, assente na distinção entre o tempo do trabalho e o tempo da vida:

A coacção para trabalhar destrói a durabilidade da vida. O tempo de trabalho é um tempo que passa e que transcorre. Se o tempo da vida coincide completamente com o tempo do trabalho, como acontece hoje, então a própria vida torna-se radicalmente fugaz. (Han, 2020: 45)

O autor distingue aqui duas temporalidades do tempo de não-trabalho: o repouso e o descanso. O repouso caracteriza-se essencialmente pela sua pertença ao âmbito do sagrado: “o repouso não serve apenas para descansar do trabalho. Tão-pouco consiste num recuperar de forças para voltar a trabalhar. Antes transcende o trabalho” (Han, 2020: 43). O descanso, pelo contrário, consiste numa temporalidade intimamente ligada ao imperativo da coacção para produzir: “A totalização da produção conduz à profanação total da vida. A produção apodera-se inclusive do repouso, degradando-o em tempo livre, em pausa para descanso” (Han, 2020: 46). Sistemáticamente tomamos conhecimento, sobretudo nos artistas mais jovens, de sintomas de ansiedade e depressão quando estes são confrontados com a ausência de trabalho e têm de lidar com o angustiante “não fazer nada”

(Han, 2020: 47). O tempo da vida, enquanto tempo de festa e tempo de repouso, desaparece. Han caracteriza o tempo da festa como tempo de jogo pautado por um carácter excessivo e intenso:

Na festa, enquanto jogo, a vida representa-se a si própria. A sua particularidade é ter um carácter excessivo. É a expressão de uma vida transbordante que não aspira a nenhum objectivo (...) Na festa a vida refere-se a si mesma, em vez de se subordinar a uma finalidade externa. Por essa razão, o tempo que, como hoje, está completamente dominado pela coacção para produzir é um tempo sem festa. A vida empobrece-se, petrificada, numa mera sobrevivência. (Han, 2020: 44)

Hoje ninguém tem tempo nem para a festa, nem para o repouso. O tempo do trabalho consome e apodera-se de todos os âmbitos da vida. O próprio trabalho erige-se em imperativo frenético, o que representa uma radical subversão da própria ideia de vida, como observa o autor: “Hoje é o trabalho que assume uma forma frenética sem que se sinta a necessidade de festa e congregação” (Han, 2020: 47).

A noção de hiperactividade degenera também a própria ideia de trabalho. Transforma-o em *performance*. Segundo Han,

O trabalho tem um princípio e um fim. Assim, o período de trabalho é seguido por um período de descanso. A *performance*, pelo contrário, não tem princípio nem fim. Não há um período da *performance*. A *performance* como imperativo neoliberal perpetua o trabalho. (Han, 2020: 47)

Por exemplo, no regime do trabalho, em oposição ao *regime da performance*, o fim de uma carreira de apresentação de espectáculos devia

representar um momento de festa, seguido de um momento de repouso, que criaria a urgência de se recomeçar. Neste momento, todos os sujeitos que compõem um espectáculo são coagidos a encontrar outro trabalho ainda o anterior não terminou. A fase de apresentação ao público configurou-se no momento propício de desconcentração e dispersão, em que todas as pessoas que participam da sua criação iniciam a procura de outro trabalho, destruindo assim a estrutura cíclica e sensata de início e fim. Para os criadores emergentes sem apoios sustentados, esta suposta “ciclicidade” constitui toda uma outra *performance*: não tem fim. Mal termina o prazo de submissão de candidaturas de um apoio, logo outro se abre à sua frente. Ora, a abertura e fecho dos programas de apoio às artes não faz parar o tempo das criações, que não raro, se realizam em simultaneidade com os pedidos de apoio a futuros projectos. Segundo este ponto de vista, a dita “criação independente”, conquistada no pós 25 de Abril de 1974, não difere assim tanto dos projectos comerciais que trabalham previamente de forma não-remunerada com vista a lucro de bilheteira futuro. Na suposta “criação independente” – independente apenas das receitas de bilheteira – também existe um trabalho não-remunerado que o antecede (o preenchimento de candidaturas), com vista à obtenção de apoio para a execução do projecto. E assim, o trabalho vai consumindo todo o tempo, candidatura após candidatura, projecto após projecto, a um ritmo cada vez mais acelerado. A coacção para produzir converte o tempo de trabalho em *performance*, em perpetuidade laboral. A acumulação dos mais diversos trabalhos (sendo o preenchimento de candidaturas um trabalho não remunerado) num mesmo espaço-tempo gera uma sobrecarga laboral imensa que se traduz, segundo o autor de *Do Desaparecimento dos Rituais*, numa desaprendizagem “da capacidade de encerrar”: “O imperativo neoliberal de optimização e *performance* não permite concluir nada” (Han, 2020: 33). Relativamente a esta última afirmação em particular,

diria que, apesar de tudo, os trabalhos vão-se concluindo *malgré le sujet*. É sobretudo no modo de perceber o trabalho como um contínuo, como permanência, que se revela o aspecto problemático. Se, por um lado, o trabalho, como forma de cerramento, permanece; por outro, a capacidade de o sujeito o perceber nesta ciclicidade de início e fim é desestabilizada. Quando uma pessoa está sujeita a constantes estímulos exteriores, demasiado importantes para a prossecução da sua carreira profissional, a qualidade do trabalho artístico fica gravemente comprometida. Não é possível, para a maioria dos artistas, conciliar a elevada carga de trabalho produtivo a que estão coagidos com um processo sustentado de aprendizagem, aprofundamento e questionamento do que são efectivamente as suas motivações enquanto criadores.

Byung-Chul Han, na nota prévia de *Do Desaparecimento dos Rituais*, começa por ressaltar que “os rituais não referem um lugar saudoso”, evidenciando a ausência de nostalgia patente na genealogia que a obra se propõe traçar: “Esboçar-se-á sem nostalgia uma genealogia do seu desaparecimento.” Entenda-se, do desaparecimento dos rituais. Do mesmo modo, não se pretende aqui fazer uma apologia romantizada de um passado artístico longínquo. A aprovação, em Novembro de 2021, do novo estatuto dos trabalhadores da área da cultura acrescenta, enquanto ideia, condições um pouco mais dignas aos seus trabalhadores, apesar de, na prática, até ao momento, pouco alterar o estado generalizado de precariedade – com excepção da celebração de alguns contratos de trabalho a termo certo e/ou de curta duração, a implementação do novo mecanismo de retenção na fonte da Segurança Social (que passou a estar a cargo das entidades contratantes) e a criação do subsídio por suspensão de actividade cultural. Seria talvez necessária uma revisão profunda das tabelas salariais, ou a sua criação nas áreas em que ainda não existem, e dotar as

estruturas e as companhias de um financiamento adequado aos projectos que desenvolvem. Mas todas estas medidas serão sempre insuficientes se o pensamento por detrás de uma criação artística por parte de criadores, intérpretes e instituições responsáveis pelo financiamento dos projectos não sofrer alterações profundas. A existência de uma “cultura do sacrifício”, onde tudo é possível e tudo se alcança pelo “amor à arte”, está muito enraizada em determinados sectores artísticos, onde a luta sindicalista tem menor expressão. Nesta “cultura do sacrifício”, o que se faz passar por amor ao trabalho é, na realidade, uma *coacção para produzir e para comunicar* exacerbada. Assimilar a arte a um processo de produção mercantil e capitalista, cujo principal objectivo é produzir mais com o intuito de aumentar a oferta cultural, torna-se prejudicial tanto para os seus profissionais como para os espectadores que a ela assistem. Transforma a arte num produto de mercado que se interessa pouco em procurar formas artísticas que provoquem e criem dissidências nos seus espectadores. Interessa-se mais por criar conteúdos que deixem o público unanimemente satisfeito, abrindo caminho para a produção massificada de mercadorias, que só com boa vontade ainda se apelida de arte. O exemplo do teatro comercial ilustra bem esta relação dicotómica entre produto e arte. O que torna o teatro comercial um produto consiste sobretudo no princípio pelo qual se rege – a obtenção de lucro. Ou seja, os seus modelos de produção estão alinhados com os objectivos de produzir lucro, favorecendo a criação de espectáculos de fácil “digestão” que raramente colocam questões difíceis ou criam opiniões divergentes entre os seus espectadores. Tanto assim é que mal este deixa de obter rendimentos satisfatórios sai imediatamente de cartaz. A sua inabalável eficácia gera uma tipologia de prazer imediata, totalmente diferente do prazer estético. Não se pretende, porém, criticar o teatro comercial, que possui a sua lógica própria e não procura dissimular os seus objectivos legítimos. O exemplo serve antes

para demonstrar que as artes ditas “independentes” deveriam estar nos antípodas da lógica mercantil deste tipo de teatro. Com o actual sistema de financiamento às artes e as diversas coacções a que estão sujeitos os seus profissionais, o arco que separa o produto (teatro comercial) da arte torna-se cada vez mais curto e as suas aproximações e afinidades cada vez mais evidentes, com a agravante de este último nem sequer produzir lucro. É antes a sua qualidade que se altera de forma profunda. Se o trabalho artístico aspira a diferenciar-se deste tipo de produção mercantil, deve começar por reflectir se os meios que utiliza e as diversas coacções a que está sujeito não estão em progressiva assimilação com os modelos de produção e os objectivos adoptados pelo modelo de teatro comercial. O acto de criação deveria conseguir posicionar-se contra uma gestão neoliberal que tudo torna transaccionável e coage os seus indivíduos à perpetuidade laboral, através da optimização das suas energias vitais. Ao tornar-se no seu espelho mais fiel, dá corpo a um desencantamento progressivo que se faz sentir nos seus profissionais cada vez mais cansados e exaustos. ❄

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel (1994), *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

HAN, Byung-Chul (2020), *Do Desaparecimento dos Rituais*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Relógio d'Água Editores.



ANDRESA FRESTA MARQUES

**A DOMINAÇÃO FEMININA  
O ADULTÉRIO PERPETRADO POR MULHERES  
NOS ENTREMEZES DO SÉCULO XVIII**

## RESUMO

Este artigo pretende estudar a temática recorrente do adultério feminino na tradição entremezil portuguesa do século XVIII. A partir de dois casos de estudo, o *Entremez dos Casados sem Filhos ou de São Cerejo* e o *Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço*, serão estabelecidos os vínculos entre estas representações e o contexto histórico, político e sociocultural português da época, aferindo confluências e discrepâncias. Esta análise permitirá refletir sobre uma configuração da mulher não só como esposa e mãe, mas também como pessoa individual, autónoma nas suas escolhas, ações e sexualidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Entremezes, Adultério, Estudos de Género, Século XVIII, Sátira

## ABSTRACT

This paper intends to study the recurring theme of female adultery in the Portuguese *entremezes* of the 18th century. Based on two case studies, the *Entremez dos Casados Sem Filhos ou de São Cerejo* and the *Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço*, the links between these representations and the Portuguese historical, political, and sociocultural context of the time will be established, assessing confluences and discrepancies. This analysis will allow us to reflect on a configuration of women not only as wives and mothers, but also as individual people, autonomous in their choices, actions, and sexuality.

### KEYWORDS

Entremezes, Adultery, Gender Studies, 18th century, Satire

## ANDRESA FRESTA MARQUES

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Andresa Fresta Marques é investigadora do Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

Licenciada em Estudos Artísticos e Mestre em Crítica Textual pela FLUL.

É atualmente Bolseira de Doutoramento FCT em Estudos Portugueses e Românicos na mesma faculdade, encontrando-se a desenvolver uma tese sobre a figura feminina nos entremezes portugueses dos séculos XVII e XVIII.

DOM GARCIE DE NAVARRE OU LE PRINCE JALOUX,  
GRAVURA DE BOUCHER PARA AS OBRAS DE MOLIÈRE, SÉC. XVIII. →



# A DOMINAÇÃO FEMININA

## O ADULTÉRIO PERPETRADO POR MULHERES NOS ENTREMEZES DO SÉCULO XVIII

Apesar de se mostrarem como uma reflexão interessante e necessária da sociedade da sua época (principalmente dos séculos XVII e XVIII), o estudo dos entremezes em Portugal não tem tido, ao longo dos anos, o merecido destaque.

Tendo visto um grande florescimento em Portugal no século XVII (Asensio, 1971: 63; Barata, 1977: 389), estas peças inserem-se na categoria de teatro breve<sup>[1]</sup>. Começando por ser apresentadas entre atos ou jornadas de peças maiores – como as comédias –, a designação “breve” refere-se à curta extensão destas peças, compreendida, por norma, entre os 200 e os 500 versos (ainda que consigamos encontrar testemunhos de maior dimensão e outros em prosa). A tradição portuguesa encontra-se intimamente relacionada com a castelhana, abordando temas quotidianos de forma cômica e satírica. A sua estrutura parte de uma rápida sequência de cenas que culmina num final animado (normalmente, em pancadaria ou numa cena cantada e dançada). Estas características ajudam a conquistar o gosto do

[1] Além dos entremezes, o género comporta loas, mogigangas, xácaras ou bailes, por exemplo.

público, principalmente das camadas mais baixas da sociedade, que muitas vezes se viam ali representadas.

A grande liberdade criativa permitida pelo género, aliada à comicidade e sátira, permitia a abordagem de temas que poderiam ser considerados sensíveis, inoportunos ou mesmo proibidos. Como reflexo do quotidiano, nos entremezes conseguimos encontrar diferentes tipologias de figuras femininas, com diferentes características e maior ou menor preponderância na ação. No entanto, para este artigo, a temática que nos suscita maior interesse é a do adultério perpetrado por mulheres, partindo da análise de dois entremezes portugueses do século XVIII: o *Entremez dos Casados sem Filhos ou de São Cerejo* e o *Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço*. Estes exemplos foram selecionados por representarem a infidelidade feminina de formas distintas. No primeiro caso, a traição parte do desejo da mulher em gerar um filho. Já no segundo, a mulher mostra-se duplamente infiel, estando envolvida em duas relações extramaritais.

O adultério feminino é uma temática com grande expressão neste tipo de teatro português, parecendo-nos por isso que terá agradado grandemente aos públicos da época, recaindo sobre o satírico e burlesco, próprios do universo conceptual entremezil. Nestes textos, assistimos a uma inversão do lugar comumente ocupado por cada um dos géneros, apresentando-se a mulher como a figura proeminente e decisora, por oposição a um marido humilhado, ignorante e até submisso.

Este artigo pretende, então, aumentar o conhecimento relativamente às figuras femininas nestas peças de teatro, num alargamento da compreensão do modo como a identidade autónoma e sexual feminina era aqui apresentada e representada. Aprofundando o escopo da investigação, mostra-se de igual importância aferir a relação entre

a figura da mulher adúltera no universo ficcional entremezil e a sua condição na história da vida privada e quotidiana em Portugal na Idade Moderna, articulando a história político-cultural portuguesa do século XVIII com o *corpus* definido.

## O FEMININO NA SOCIEDADE PORTUGUESA DA IDADE MODERNA PESSOA, MULHER, ESPOSA, MÃE

Antes de partirmos para a análise dos casos de estudo, é importante contextualizar a época histórica em que estes testemunhos se inserem, tendo em conta o papel e o lugar da mulher na sociedade portuguesa de setecentos, não só na vida quotidiana, mas também na legislação, principalmente no que à prática de adultério diz respeito.

O livro *Mulheres, espaço e sociabilidade*, de Maria Antónia Lopes (1989), oferece-nos uma visão geral mas, ainda assim, bastante completa, do lugar ocupado pela mulher na sociedade portuguesa no decorrer da segunda metade do século XVIII. Recorrendo a documentos históricos e literários da época, a autora elucida-nos acerca da condição feminina e dos padrões de comportamento esperados. A mulher deveria socializar pouco, principalmente com o género oposto, sendo caracterizada como “um ser fundamentalmente mau” e “inegavelmente inferior” (1989: 17). O arquétipo a partir do qual a mulher deveria modelar-se era o da Virgem Maria (1989: 21). Lopes afirma ainda que “a honra feminina [se] baseava (...) exclusivamente no comportamento sexual, no uso que a mulher fazia do seu corpo” (1989: 22), contrapondo este paradigma à honra masculina, que “residia nos actos públicos, nas relações dos homens uns com os outros” (1989: 22). No artigo “Rethinking female chastity and gentlewomen’s honour in eighteenth-century England” (2016), ainda que tomando

como exemplo a sociedade inglesa, Soile Ylivuori apresenta o mesmo argumento, baseando-se, tal como Maria Antónia Lopes, nos conceitos de “modéstia” e “recato”. Menciona ainda como a honra de ambos os géneros se encontra interligada (embora sempre com um pendor negativo para com as mulheres): não só os conceitos de “modéstia” e “castidade” femininos estavam dependentes do olhar e aceitação masculinos, mas também o estigma de uma mulher desonrada acabaria por “contaminar” o estatuto dos homens da sua família.

Quanto ao seu papel como mãe, no Portugal setecentista, este resumia-se à procriação, assegurando a vida, e à manutenção da ordem e honra familiares. No entanto, assiste-se a uma evolução, cabendo também à mulher o papel de boa educadora. Neste sentido, em obras como *Verdadeiro Método de Estudar* de Luís António Verney (1746) e *Cartas sobre a Educação da Mocidade* de António Ribeiro Sanches (1760) veem-se as primeiras apologias a alguma instrução feminina que permitisse às progenitoras fornecer uma educação inicial aos filhos.

No que ao estatuto legal da mulher diz respeito, no decorrer do século XVIII, a legislatura vigente correspondia às Ordenações Filipinas, promulgadas por D. Filipe II de Portugal em 1602, confirmadas por D. João IV em 1643, e que só viriam a ser revistas em 1867, aquando da entrada em vigor do Código Civil desse mesmo ano.

Não existindo, no documento, declarações especificamente relacionadas com a mulher, as leis promulgadas permitem compreender, de certa forma, o seu lugar e estatuto na sociedade portuguesa do século XVIII. Segundo Elina Guimarães (1986), não era legalmente imposto um elevado número de restrições às mulheres. Aliás, estas podiam, desde que maiores de vinte e cinco anos, solteiras ou viúvas, vender, comprar ou arrendar nas mesmas condições do que os

homens, ou seja, sem necessidade de autorização por parte de um parente masculino (1986: 558). Ainda assim, não lhes era permitido serem testemunhas de atos solenes, procuradoras em juízo, prestar fiança ou serem tutoras de não descendentes. Quando falamos das mulheres casadas, a lista de restrições na lei aumenta.

O casamento pressupunha que a mulher “morria para a sua própria família e nascia para a do marido, onde ficava legalmente como filha” (1986: 558). Assim, os únicos parentes reconhecidos seriam os procedentes de linha paterna. Ainda que, a partir de certo momento, fosse possível atribuir à mulher o título de *mater familias*, este não passava de um título honorífico, com pouca relevância na lei. A mulher devia então “reverência marital” (1986: 558) ao marido, podendo estar sujeita a castigos corporais como os que eram aplicados a filhos ou escravos.

Como mãe, o poder legal da mulher era diminuto, cabendo unicamente ao homem o poder paternal. Em caso de morte do pai, o(s) filho(s) seria(m) dado(s) como órfão(s) e entregue(s) a um tutor previamente nomeado por este. Caso isso não acontecesse, poderiam ficar à guarda da mãe ou de alguma das avós, com regras severas, no entanto, relativamente à administração dos bens herdados. Em caso de segundo casamento por parte da mãe, ser-lhe-ia retirada a tutela da(s) criança(s). Em casos de mães viúvas, “apartadas do matrimónio” (1986: 560) ou ilegítimas, a mulher teria a obrigação de criar o filho até aos três anos, idade a partir da qual “as despesas do filho correriam pelos bens do pai ou do próprio filho” (1986: 560). Caso tal não fosse possível, a progenitora arcaria então com os encargos financeiros.

Relativamente ao adultério feminino em particular, nestas ordenações é possível encontrar legislação específica que punia este crime. Os homens estavam também legalmente proibidos de cometer

adultério. No entanto, a lei raramente era aplicada nestes casos. Ainda assim, mesmo que o desejasse, sendo casado, o homem não poderia fazer doação à sua amante e, caso a barregã fugisse com os seus bens, a esposa poderia reclamá-los. Já no caso de ser a mulher a perpetradora, o marido teria o direito de a matar ou de mandar encerrá-la em cárcere privado, sendo esta última a opção mais comumente escolhida (1986: 559). Sobre este tema, Mariló Vigil escreve:

El hecho de que las leyes em cuestión no tuvieron normalmente una vigencia práctica, no nos lleva a minimizar su importancia. La pena de muerte es gravísima siempre, porque allí donde existe la vida de un determinado número de personas se convierte en una concesión graciosa del poder. Si además esta pena existe con un criterio tan manifiesto de desigualdad — según el sexo, como en aquella época —, la posición de las mujeres se convierte en sumamente precaria. Si una mujer, por hacer lo mismo que posiblemente hiciera su marido, puede ser ejecutada, el hecho de no serlo aparece como un perdón generoso, del que se puede seguir una reposta de agradecimiento, interiorización de la culpa y posterior sometimiento. (1986: 154)

Um artigo de Janaína Amado (1998) diz-nos que, entre 1737 e 1800, existem 125 registos de mulheres portuguesas condenadas ao degredo. Destes, 20% referem-se a crimes de natureza moral, como adultério, incesto, mancebia, aleivosia, injúria, ofensa e perjúrio. O crime de adultério poderia ser julgado tanto por tribunais civis como por tribunais religiosos. Ainda relativamente a este crime, 85% das mulheres adúlteras foram punidas com um degredo de cinco anos para o Brasil; as restantes, condenadas a um degredo dentro do reino de Portugal, não viram a sua culpa realmente comprovada, sendo o castigo referente a suspeitas denunciadas pelo marido. No entanto, sabemos que muitas vezes estas penas eram perdoadas.

Importa ainda mencionar o registo de quinze mulheres acusadas de homicídio, doze das quais por terem matado o próprio marido, sozinhas ou com a ajuda do(s) filho(s) ou do amante (do qual podiam também estar acusadas de serem cúmplices).

Outros que surgem nestes registos recaem na tipologia “contra os costumes” (1998: 157), como alcovitice, vadiagem, brigas e similares. Estes dados mostram-nos como a maioria dos crimes se encaixava no foro doméstico: sendo essa a realidade principal de quase todas as mulheres da época, os crimes que praticavam ocorriam no espaço a que estavam circunscritas.

## A MULHER ADÚLTERA NO ENTREMEZ

Como já foi possível estabelecer, nos entremezes vemos a abordagem de uma visão complexa e dinâmica do universo feminino que encontra aqui terreno fértil para a sua exploração. Ainda assim, em muitas ocasiões, era necessária alguma prudência no tratamento desta questão, principalmente quando o intuito era o de publicação e/ou representação das peças, já que o texto teria obrigatoriamente de passar pelo crivo da censura, no século XVIII a cargo do Tribunal do Santo Ofício e, a partir de 1768, da Real Mesa Censória. Exemplo deste comedimento é o *Entremez Intitulado Esganarelo ou O Casamento por Força*<sup>[2]</sup>, de 1794, tradução da comédia *Le Mariage Forcé*, de Molière, onde várias cenas que aludem diretamente à infidelidade feminina foram reduzidas ou mesmo eliminadas.

Não obstante, principalmente em testemunhos manuscritos, encontramos um elevado número de textos que recaem sobre a temática

[2] Lisboa, na oficina de António Gomes, 1794.



CARICATURA DE DOIS CASAIS, INSINUANDO QUE AS ESPOSAS COMETEM ADULTÉRIO. 1799. WELLCOME COLLECTION.

do “marido enganado”. Os motivos que levam à traição são variáveis. Conhecemos peças, como o *Entremez dos Casados sem Filhos ou de São Cerejo* – que analisaremos de forma aprofundada no próximo ponto –, em que a motivação principal é o desejo de ter filhos. Noutros casos, a relação adúltera acontece (ou é posta em evidência) por uma ausência prolongada do marido. É o que vemos, por exemplo, no *Entremez do Bertolinho*<sup>[3]</sup>, quando o marido deixa a aldeia onde mora rumo a Lisboa em busca de trabalho. Encontramos ainda textos onde a mulher

[3] Biblioteca da Ajuda, Cód. ms. 50-I-35, ff. 73-76v.

se envolve com o amante em busca de atenção e amor, como no *Entremez da Doente Fingida*<sup>[4]</sup>, em que Ana sofre de “mal de amores” por ter vários amantes com quem deseja encontrar-se.

Encontramos diferentes tipologias no desenvolvimento da intriga deste tipo de entremezes. Uma das mais comuns é o recurso ao disfarce do amante. Nestes casos, durante um encontro entre os amantes, a mulher percebe que o marido se aproxima, estando a traição prestes a ser descoberta, e urge o amante a disfarçar-se de algo inusitado, como um burro<sup>[5]</sup> ou um banco<sup>[6]</sup>. Nesta tipologia, encontramos ainda vários entremezes onde é sugerido ao amante que se faça passar por um bebé: no *Entremez do Bertolino*, no *Entremez do Soldado*<sup>[7]</sup> ou no *Entremez da Parida*<sup>[8]</sup>, sendo neste último, até, simulada uma situação de trabalho de parto.

Em vários textos desta temática vemos ainda mulheres que acabam por engravidar dos amantes. É o caso do *Entremez da Emprenhada*<sup>[9]</sup>, em que uma mulher admite a uma amiga estar grávida de Pero Valente, seu amante, e não saber como esconder a situação do marido. Já no *Entremez de Brás Fialho*<sup>[10]</sup>, Brás e Rufina estão noivos e, logo após o casamento, é revelado que a mulher está já grávida de cinco

[4] Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 172-174.

[5] *Entremez do Homem Desconfiado* (Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 196-198v).

[6] *Entremez do Casamento do Ovo* (Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 253-254).

[7] Arquivo Nacional Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.º 211, ff. 217-227v.

[8] Biblioteca Pública de Évora, Cód. CXIV/1-29d, 21 ff. 1-2v.

[9] Biblioteca da Ajuda Cód Ms. 50-I-35, ff. 45-47v.

[10] Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 174v-178v.

meses, sendo a paternidade da criança automaticamente assumida pelo Vigário, amante da rapariga.

Não podemos ignorar, todavia, que estes textos são um produto da época e do seu contexto, reflexo também de uma sociedade modelada por um determinado conjunto de regras e costumes. Nesse sentido, em concordância com aquilo que eram as leis da época, no *Entremez do que der e vier*<sup>[11]</sup>, o marido, que inicialmente desconfia da infidelidade da mulher com o Cura, acaba por confirmar as suas suspeitas, matando-a em seguida. Apesar de cenas de violência e ameaças serem comuns nos textos entremezis da época, a representação de cenas fatais é rara. Neste entremez, o homem acaba por arrepender-se das suas ações, ressuscita a mulher e oferece-lhe o seu perdão.

Na maioria destas peças, ainda que a mulher seja retratada negativamente (sendo até, por vezes, castigada), o maior efeito cómico recai sobre a incapacidade de o marido compreender a situação a que foi/é sujeito e conseqüente desonra associada às ações da esposa. Aqui, como na vida quotidiana, a mulher é apresentada como “intrinsecamente má”, um “perigo para os homens” (1989: 18), “lasciva, (...) interesseira e propensa ao capricho” (1989: 19), enganando o marido inocente que, mesmo perante uma tentativa de encobrimento absurda, não é capaz de perceber que é traído.

De seguida, irão ser analisados mais aprofundadamente dois entremezes que recaem sobre a temática do adultério feminino, com características distintas entre si, e que nos podem oferecer uma visão plural da forma como este mote podia ser abordado nestes textos.

[11] Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 58-62v.

## CASOS DE ESTUDO

### ENTREMEZ DOS CASADOS SEM FILHOS OU DE SÃO CEREJO E ENTREMEZ DO SACRISTÃO FEITO GIL LOURENÇO<sup>[12]</sup>

Ambos os entremezes que apresentaremos como casos de estudo pertencem à mesma compilação. Trata-se de um códice manuscrito da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Grande parte das informações que temos sobre este documento provêm dos textos, já que o catálogo da instituição apenas o data genericamente como sendo do século XVIII. Nos entremezes que contém, várias referências históricas mencionadas apontam para que os textos possam ter sido compostos no início do século. É referida a Guerra da Sucessão Espanhola<sup>[13]</sup> (que decorreu entre 1701 e 1714) e também o reinado de D. Pedro II<sup>[14]</sup> (1683-1706).

[12] Todas as transcrições de entremezes apresentadas neste ensaio seguem as normas do projeto ENTRIB – entremezes ibéricos, disponíveis em: <https://entribericos.com/home/manual.jsp>.

[13] Mencionada em *Entremez de Vicente feito Cupido* (Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 49-53v) e *Entremez da Passarola ou do Invento* (Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ms. CF-D-6-22, ff. 24v-32).

[14] Mencionado no *Entremez da Passarola ou do Invento*.

## ENTREMEZ DOS CASADOS SEM FILHOS OU DE SÃO CEREJO

O enredo deste entremez pode ser resumido da seguinte forma:

Um vilão e a sua mulher conversam acerca das obrigações do casamento e das suas dificuldades na relação. O homem sai para preparar a ida a uma romaria e a mulher diz, sozinha, que encontrará um homem que a engravide. Surge um médico que lhe diz ter a cura para o seu problema. Os dois envolvem-se e, quando o marido regressa, a mulher diz ao amante que se ponha em cima de um banco, como uma estátua. O marido entra e repara no médico. A mulher diz-lhe que é a estátua de um santo padroeiro da fertilidade. O vilão examina-o e o médico bate-lhe, terminando o entremez às pancadas<sup>[15]</sup>.

A partir do resumo da ação, o motivo para a traição mostra-se desde logo evidente: a mulher deseja ter um filho mas, perante as dificuldades encontradas na conceção com o marido, recorre ao envolvimento com outro homem. A cena inicial do entremez, uma discussão do casal, permite antever os problemas existentes no matrimónio. A mulher começa por dizer “Não tendes que vos cansar/ que me hei de descasar” (vv. 1-2). No entanto, mostrando-se como um reflexo da sociedade do seu tempo, o marido retorque:

*Não, que isso não pode ser.  
Atenta-vos o demónio  
mas não heis de fazer nada  
uma vez que estais atada  
com o nó do matrimónio* (vv. 3-7)

[15] Catálogo ENTRIB – ficha *Entremez dos Casados sem Filhos ou de São Cerejo*. Disponível em: <https://entribericos.com/catalogo/registo.jsp?id=4548>

Nos versos seguintes, o marido continua a queixar-se da sua sorte, mas a mulher afirma que não tem razões para tal, já que ela é uma esposa obediente: “eu sou a que vos padeço/ que em tudo vos obedeço” (vv. 21-22). A resposta do homem, uma vez mais, é um forte indicador das noções sociais setecentistas:

*Isso é obrigação,  
que deve toda a mulher  
a seu homem obedecer  
porque foi a maldição  
que Deos lá no Paraíso  
lançou a Eva, nossa mãe (vv. 24-29)*

Ainda nesta cena, a discussão entre o casal acaba por se focar na impossibilidade de conceber, colocando cada um a culpa no outro:

*Vilão: Que vos hei de eu fazer,  
mulher, se vós sois machorra?  
Mulher: Eu, machorra?! Não há tal!  
A nenhuma mulher me agacho.  
A falta é de não seres macho,  
pois vos falta o radical. (vv. 105-110)*

Neste trecho, o marido insulta a mulher chamando-lhe “machorra”. Segundo o *Diccionario da Lingua Portugueza* de Rafael Bluteau, “machorra” é um termo principalmente utilizado para caracterizar uma ovelha estéril (1779: 40). A resposta da mulher parece dar conta de um vocábulo cuja sonoridade é semelhante: “machôa”. No *Vocabulario Portuguez e Latino*, também de Rafael Bluteau, a atestação para esta palavra diz-nos o seguinte: “Mulher machoa. Aquella que no semblante, & nos costumes antes parece macho, que femea” (1716: 236).

Outra acusação feita pela mulher parece ser incomum para a época: “Faz-vos ser mui impotente/ o tomar muito tabaco” (vv. 113-114). Ora, o tabaco terá sido trazido para a Europa no final do século XV e, durante os séculos XVI e XVII, foi enaltecido em Portugal como uma “erva-santa” (Fraga, 2010: 244). Ainda que o seu consumo tenha sido criticado por algumas vozes solitárias anteriormente, só já em meados do século XX se assiste aos primeiros estudos sobre os malefícios do tabaco (2010: 245). Aliás, a resposta dada pelo marido à advertência da mulher comprova a imagem curativa que o tabaco tinha no decorrer do século XVIII:

*Omnipotente? Não há tal!  
Antes isso me espanta,  
que se o tome se me levanta,  
se o não tomo, nem bem, nem mal. (vv. 115-118)*

O marido aconselha então a mulher a rezar aos santos e “fazer muitas orações,/ esmolas e devoções” (vv. 124-125) para conseguir engravidar, alertando-a para não se envolver “com algum crelgo ou frade,/ nem com cura, nem abade” (vv. 128-129). A mulher nega veementemente essa possibilidade, afirmando “Não digas tal, porque sou/ uma fêmea muito honrada” (vv. 131-132), pedindo-lhe que também ele reze aos santos e vá a uma romaria. O marido acede e vai buscar o galo branco do casal para oferecer a Santa Justa, advertindo, no entanto, “Irei, que não me detenho,/ mas enquanto eu não venho,/ não entre em casa outro galo” (vv. 152-154). Este comentário acaba por funcionar como um presságio, antevendo a infidelidade da mulher.

Quando o homem sai de cena, sozinha, a mulher informa o público daquilo que pretende fazer, continuando a culpar o marido pela ausência de geração:

*Eu vou logo buscar,  
assim ache onde o tome,  
porém, há de ser um home  
que me saiba emprenhar.  
Dai ò demo o piça fria  
do triste capão banana,  
que em se deitando na cama  
logo de mim se desvia. (vv. 167-174)*

É no seguimento deste curto monólogo que o Médico entra em cena, apresentando-se como estando “desencaminhado” (v. 181) e pedindo à Mulher que o guie. Desde logo, a alusão ao “desencaminhamento” pode ser equiparada ao afastamento do caminho moralmente correto. Percebendo a sua profissão, a mulher pede-lhe uma cura para o seu problema, ao que o Médico acede imediatamente e, ainda sem lhe explicar exatamente qual a solução, pergunta-lhe pelo paradeiro do marido, que é esperado que esteja ausente alguns dias.

O motivo da preocupação do Médico é rapidamente posto em evidência: quando a Mulher pergunta pela cura, o homem afirma “Cá dentro vo-lo direi” (v. 216) e os dois saem de cena mostrando bastante entusiasmo. Na cena seguinte, vemos um monólogo do marido, que se queixa da romaria e decide voltar mais cedo para casa. De seguida, assiste-se a uma conversa entre o Médico e a Mulher, já depois do seu envolvimento. A Mulher mostra-se satisfeita:

*Sinto que sua merceia  
me acertou logo na veia  
adonde a mim me comia  
e me sinto já fatal.  
Não há mister que o gabe*

*porque é mestre e sabe  
bem das mulheres o mal.  
Tão suavemente cura,  
tenteia tão docemente  
que fará sarar um doente  
que esteja na sepultura.  
se o meu home isto fizera,  
e se assim me consolara,  
juro-lhe por esta cara  
que por ele me perdera. (vv. 253-267)*

Afirmando que o seu trabalho está feito, e receando ser encontrado pelo marido, o Médico tenta ir-se embora, mas é impedido pela Mulher, que lhe pede que fique: “por sua vida lhe peço/ que me acabe de curar” (vv. 274-275). Neste momento, o marido surge à porta, pedindo à Mulher que o deixe entrar em casa. Para evitar o encontro entre os dois homens, a Mulher diz ao Médico que se coloque em cima de um banco como um santo num altar. A reação inicial do amante recorda-nos da ilicitude dos seus atos: “Santo como me farei/ se sou um grande pecador?” (vv. 295-296). A resposta da mulher não demonstra os mesmos remorsos, pelo contrário, a utilização do verbo “curar” parece insinuar uma repetição dos atos anteriormente praticados: “Faça o que digo, senhor,/ que eu depois o curarei” (vv. 297-298).

Quando entra em casa, o marido repara no Médico em cima do banco e mostra o seu espanto. A Mulher convence-o de que se trata de São Cerejo, “santo que faz emprenhar” (v. 336), que apareceu milagrosamente à sua porta e com quem tem dormido na cama todas as noites. Diz ainda ao marido que lhe deve fazer uma oração, ao que o homem acede, ajoelhando-se. Ainda que não demonstre à Mulher grande desconfiança em relação ao “santo”, a oração do marido mostra-se mordaz:

Santo, pois tende poder,  
já que em minha casa estais,  
antes que dela saiais,  
dai fruto à minha mulher,  
que o há de agradecer  
ainda que é pecadora.  
Lembrai-vos dela agora,  
pois é tanto vossa amiga.  
Fazei-lhe inchar a barriga  
e seja com ãa charamela  
que lhe aproveite o tempo,  
ou com um bicho peçonhento  
que roa mui bem por ela.  
E quando quiser parir,  
dai-lhe, santo, ãa má hora.  
E isso basta por agora,  
que vos não quero mais pedir. (vv. 359-375)

Após a oração, a Mulher pede-lhe que leve o “santo” às costas para a cama. O marido acede, mas quer ver se o “santo” está castrado, para não correr o risco de ser traído, avisando a Mulher de que, caso encontre órgãos genitais, os cortará. Ao apalpá-lo, o Médico queixa-se e o marido acaba por bater-lhe. O amante defende-se e o entremez termina numa cena de pancadaria entre os dois.

Pela análise do entremez percebemos que o marido é ridicularizado e humilhado não só pela mulher, como pelo amante: tanto na cena da oração como pelo pedido da Mulher para que carregue o amante

ENTREMEZ DOS CASADOS SEM FILHOS OU DE SÃO CEREJO.  
BIBLIOTECA CENTRAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. →

Entremez  
63.  
Dos Casados sem filhos.  
Ou de São Cerejo.  
figuras.  
Medico. — Villam — Sua Mulher.

Say o villam e a Mulher.  
Vil. — Não ha de ser tal, m.  
Mul. — não tendes q' vos castrar  
q' me hey de descastrar.  
Vil. — não q' isso não pode ser  
atentados o Demonio  
mas não hey de fazer nada  
hua vez q' estays atada  
com o no do matrimonio.  
Se isto ser pudera  
não andara com parvetez  
pois vos afirmo por ellas  
q' eu o mesmo verificara,  
mas calome co meu dano  
por remedio não haver  
q' se não pode soffrer  
hua mulher mais q' hu ano.  
mas qual ano, nem hu mez  
mas qual mez, ne hu lo dia  
eu tal concisao soffria  
Como he mulher, me hey.  
Mul. — Vos q' me soffays a mim  
eu sou lo a q' padello  
q' em tudo vos obedello.

emays no cabo sou ruim.  
Vil. — isso he obrigassam  
q' deve toda a mulher  
a seu homem obedecer  
porq' foy a maldittam  
q' Deos la no Paraiso  
tentou a Eva nesta may  
e nisso bem attentay  
q' nad he Couza de yizo.  
Mul. — pois q' maldittao foy esta  
ou porq' Couza foy dada?  
Vil. — porq' da fruta vedada  
comeu hua Camocza.  
e o Comela não bantou  
mas a fez comer a Adam.  
Mul. — nad fosse elle toleyrao.  
Vil. — e se ella o enganou  
o demo enganou a ella  
e ella a seu marido.  
q' Comendo ficou peruido  
por elle se fiar della.  
Deos vendo sua Wexlao  
shei chanta hua maldittao.  
dizendo, pois q' a mulher  
enga-

até à cama, sendo simultaneamente expulso do seu próprio quarto e colocando aí outro homem. Também na cena final, ainda que seja o primeiro a agredir o amante, acaba por ser também ele atacado.

A mulher, ainda que vilanizada e criticada, é apresentada numa posição de superioridade em relação ao homem, não só por mostrar a capacidade de o ludibriar, mas também por ser a única personagem que não sofre qualquer forma de castigo ou consequência pelas suas ações.

Outro pormenor que interessa mencionar está no título do entremez. Existe a atestação da expressão “Para o dia de São Cerejo”, o que se diz de algo que nunca irá acontecer. Neste caso, é possível que se refira à conceção por parte do casal. A referência a “São Cerejo” poderá também ser uma deturpação de “ciruelo”, palavra espanhola que coloquialmente caracteriza um homem néscio e incapaz; ou ainda de “sancirole”, com o mesmo significado.

## ENTREMEZ DO SACRISTÃO FEITO GIL LOURENÇO

No *Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço* a história desenvolve-se da seguinte forma:

O Sacristão aborda Domingas, sua amante. Esta mostra-se ciumenta por desconfiar do envolvimento do homem com uma freira. Surge, entretanto, o Frade, outro amante da mulher, chamando por ela, mas o encontro é interrompido por Gil, marido de Domingas, que diz ter visto um fantasma parecido com o Sacristão à porta de casa. Domingas nega veementemente. Gil informa-a então de que já não pode trabalhar mais por se encontrar muito velho e, por isso, quer encontrar um ofício que não requeira muito esforço, como ser “cantador”. Domingas sugere-lhe que aprenda a cantar com o Sacristão. Mais tarde, sozinha, Domingas fala sobre o amor que sente por um Frade que, entretanto, aparece. Volta também Gil Lourenço e, sem tempo de esconder o amante, a mulher diz para o religioso justificar a sua presença com um convite para Gil ir a uma festa cantar. Gil entra vestido de clérigo afirmando que só assim pode ser cantor, e que deu as suas roupas ao Sacristão, que aparece, entretanto, já vestido com essas roupas e alegando ser Gil Lourenço. Domingas confirma a sua identidade. Vendo a confusão, o Frade retira-se e surge o Juiz. O Sacristão explica-lhe que Gil Lourenço se quer fazer passar por ele e roubar-lhe a mulher. Gil nega e tenta convencer a autoridade, sempre desmentido por Domingas. No final, o Juiz, julgando o caso muito confuso, agride os dois homens<sup>[16]</sup>.

[16] Catálogo ENTRIB – ficha Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço. Disponível em: <https://entribericos.com/catalogo/registo.jsp?id=4497>.

Todo o enredo do entremez está alicerçado no tema do engano e traição. Na cena inicial, a mulher mostra-se incomodada com o Sacristão por suspeitar que namore freiras no convento. Ele nega, fazendo-lhe juras de amor e Domingas parece aceitar o pedido de desculpas, mostrando-se apaixonada. No entanto, um aparte mostra-nos os seus verdadeiros sentimentos: “O meu frade leva a palma/ de toda a minha afeição” (vv. 51-52). Ficamos, assim, a saber que a mulher tem ainda outro amante, com a agravante de ser um religioso. Nesse momento, ouve-se a voz do Frade, chamando pela amante. Domingas pede ao Sacristão que se retire, afirmando que é o marido quem chama por ela. Percebemos então que os amantes não conhecem a existência um do outro. Devido à saída demorada do Sacristão, o Frade acaba por retirar-se e surge Gil, o verdadeiro marido de Domingas, que diz “Bem junto à nossa porta/ vi ãa grande fantasma” (vv. 94-95), desconfiado de que pudesse tratar-se do Sacristão.

No diálogo que se segue entre o casal é mais bem explicitada a sua dinâmica. O marido mostra-se cansado e a mulher parece apoiá-lo na sua decisão de se tornar cantor. No entanto, o efeito cómico é aqui posto em evidência quando Domingas sugere que Gil tenha aulas de canto com o Sacristão. Também neste entremez, como no *d’Os Casados sem Filhos...*, as cenas mais risíveis parecem ser aquelas em que o marido é posto num lugar de humilhação não só pela mulher, mas pelo próprio amante, mesmo que de forma indireta.

Apesar dos receios de Domingas, o Frade volta a procurá-la, mas o seu momento a sós é interrompido por Gil. Para evitar a descoberta da traição, a mulher pede ao amante que justifique a sua presença com um convite a Gil para cantar numa festa. O marido, que surge com as vestes do Sacristão, não se mostra desconfiado e aceita o convite. É aqui que percebemos que existiu uma troca de indumentária

entre Gil e o Sacristão, o que se mostrará um ponto fulcral no enredo. Alguns momentos depois, o Sacristão bate à porta de casa, envergando as roupas de Gil e afirmando tratar-se do marido de Domingas. A mulher compreende automaticamente a trama e abraça o amante, como confirmação da sua falsa identidade. Perante a confusão que se instalara, o Frade decide abandonar a casa.

No desenrolar da cena, surge o Juiz, na tentativa de restabelecer a ordem e compreender a verdade. O Sacristão continua a afirmar a sua falsa identidade e Gil tenta convencer os presentes de que o amante é um impostor, descrevendo as suas características físicas numa tentativa de ganhar o apoio da mulher, sem sucesso. A peça termina sem que o Juiz determine quem considera ter razão, castigando os dois homens de igual modo.

Neste entremez a mulher mostra-se, tal como na peça anteriormente analisada, astuta e enganadora. Aqui, estas características são ainda exacerbadas, já que Domingas tem (pelo menos) dois amantes que desconhecem a sua mútua e simultânea existência na vida da mulher. Mais uma vez, também neste entremez o marido é apresentado como um homem ignorante e ingénuo. Mostra-se até incapaz de comprovar a sua própria identidade, ficando privado da sua vida, da sua esposa e do seu desejo de ser cantor:

*Dominguinhas da minha alma,  
porque me queres deixar?  
Já não quero ser cantão!  
Eis aí o barrete que me deu o Sancristão;  
a sotaina nunca mais a vestirei,  
mas tudo o seu despirei. (vv. 349-354)*

No final, são os dois homens, marido e amante, que acabam por ser castigados pela infidelidade da mulher, que não sofre qualquer consequência pelas suas ações nem mostra arrependimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

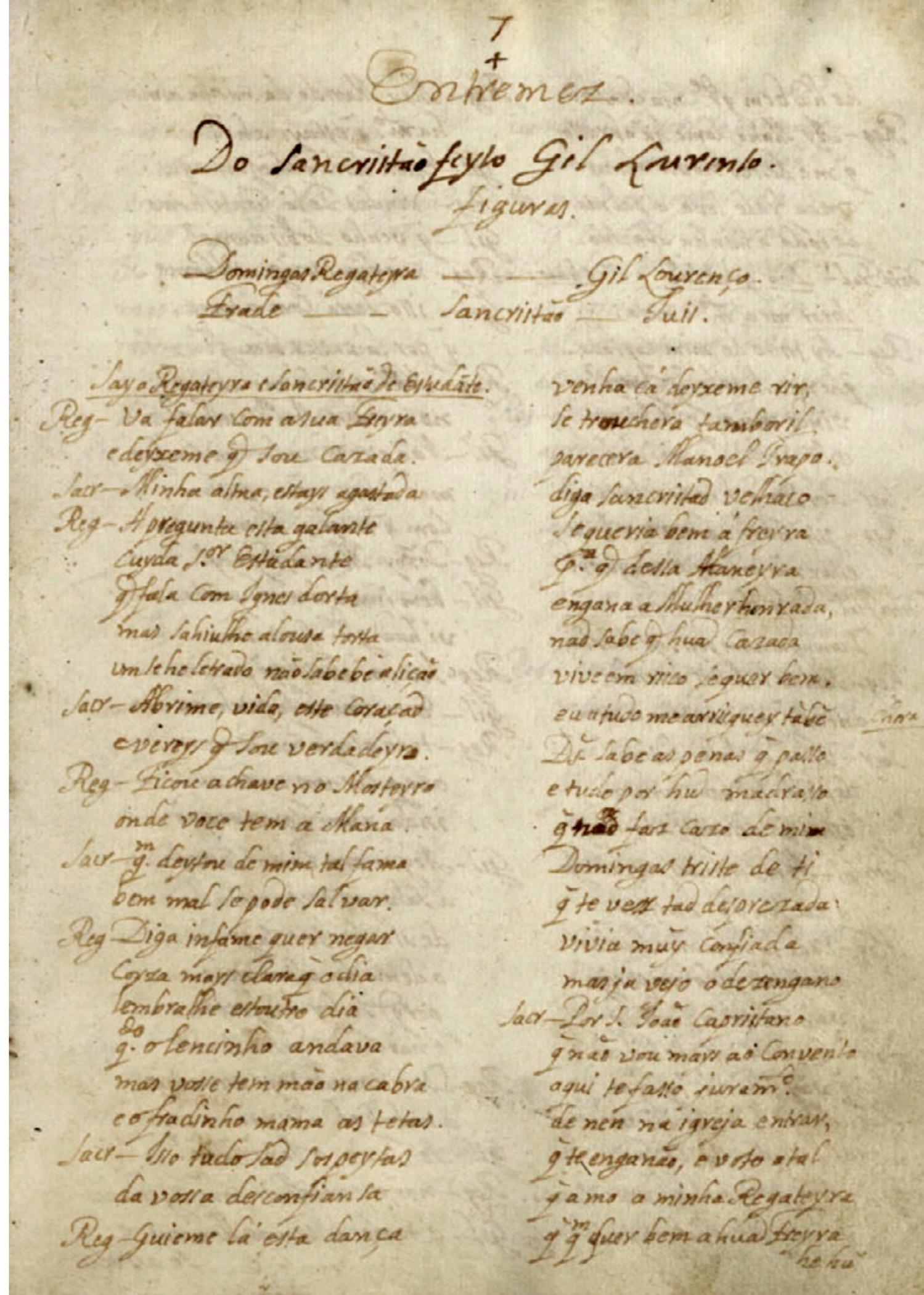
Os dois casos de estudo apresentados neste artigo, ainda que não possam ser vistos como a totalidade da representação do adultério feminino nos entremezes, oferecem-nos uma visão diferenciada e que interessa não só para os Estudos de Teatro, mas também para os Estudos de Género.

Como foi possível compreender a partir da contextualização social e legislativa, o lugar da mulher na sociedade portuguesa da Idade Moderna não era o espaço público. Na lei, o seu relevo era pouco, sendo relegado para o homem (quase) todo o poder de decisão, mesmo em relação à administração dos bens ou ao cuidado dos filhos. Esta constante submissão perante o poder masculino mostra-se como uma violência simbólica, conceito trabalhado por Pierre Bourdieu (2012), que estes entremezes parecem tendencialmente querer subverter.

Os entremezes portugueses cuja temática é o adultério feminino, principalmente do século XVIII, mostram uma figura feminina empoderada, astuciosa, e que é capaz de enganar o homem para seu benefício, mesmo que seja desenhada como a “má da fita”. Por outro lado, o homem – em particular o marido – é apresentado como um ignorante, incapaz de deslindar as tramas da mulher, mesmo quando estas ocorrem à frente dos seus olhos. O facto de em ambos os exemplos aqui

ENTREMEZ DO SACRISTÃO FEITO GIL LOURENÇO.

BIBLIOTECA CENTRAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. →



tratados o marido acabar por ser de alguma forma castigado (principalmente através de violência física) é, por si só, uma diminuição da sua virilidade e, por isso, uma humilhação, como Bourdieu afirma:

A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma *carga*. (...) o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer a sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública. (2012: 64)

No caso concreto do *Entremez dos Casados sem Filhos...*, em particular na cena em que o marido se ajoelha aos pés do amante, a humilhação parte não só da ignorância, mas também da posição física que é assumida, já que uma postura fechada e curvada é tendencialmente associada à submissão e, principalmente, ao género feminino (Bourdieu, 2012: 38).

Relativamente ao *Entremez do Sacristão feito Gil Lourenço*, fica explicitado como a mentira pode ser uma forma de violência não declarada e praticamente invisível que as mulheres opõem à violência física e/ou simbólica a que são muitas vezes sujeitas por parte dos homens.

Segundo Bourdieu,

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada,

e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (2012: 31)

Ainda assim, poderíamos argumentar que, nestes entremezes, a proatividade e astúcia das mulheres colocam-nas numa determinada posição de superioridade perante os maridos e que, por isso, os papéis de dominado/dominante se possam ver, mesmo que de forma moralizadora e fictícia – afinal, falamos de peças de teatro – invertidos. ❖

ESTE TRABALHO FOI FINANCIADO PELA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA NO ÂMBITO DA BOLSA DE DOUTORAMENTO COM A REFERÊNCIA 2022.13145.BD.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Entremez do Sacristão* feito Gil Lourenço, Códice ms. CF-D-6-22 da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ff. 36-38v.

*Entremez dos Casados sem Filhos ou de São Cerejo*, Códice ms. CF-D-6-22 da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ff. 248v-251v.

**AMADO, Janaína (1998)**, “Crimes domésticos: criminalidade e degredo feminino”, *Textos de História*, vol. 6, n.º 1-2, [s.l.], pp. 143-168.

**ASENSIO, Eugenio (1971)**, *Itinerario del entremez: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

**BARATA, José Oliveira (1977)**, *Entremez sobre o entremez*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *Separata Biblos LIII*.

**BLUTEAU, Rafael (1716)**, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Tomo V, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, p. 236.

— (1779), *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Tomo I, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, p. 40.

**BOURDIEU, Pierre (2012)**, *A dominação masculina*, trad. Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

**FRAGA, Sílvia (2010)**, “Tabaco. Panacea no Século XVI e Patologia no Século XX”, *Acta Med Port.*, 23, pp. 243-246.

**GUIMARÃES, Elina (1986)**, “A mulher portuguesa na legislação civil”, *Análise Social*, vol. 22, n.º 92, [s.l.], pp. 557-577.

**LOPES, Maria Antónia (1989)**, *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa, Livros Horizonte.

**VIGIL, Mariló (1986)**, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid.

**YLIVUORI, Soile (2016)**, “Rethinking female chastity and gentlewomen’s honour in eighteenth-century England”, *Historical Journal*, vol. 59, n.º 1. Consultado a 16/10/2022, disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0018246X15000175>

## SITIOGRAFIA

**CAMÕES, José (dir.)**, *Entremezes ibéricos & teatro breve – Catálogo*.

Consultado a 23/05/2023, disponível em: <https://entribericos.com/home/>

— (dir.) *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*.

Consultado a 23/05/2023, disponível em: <http://www.cet-e-seiscentos.com>

**Real Academia Española**, *Diccionario de la Lengua Española*, 23.ª ed.

Consultado a 23/05/2023, disponível em: <https://dle.rae.es>

ARIANA SOFIA GALAMBA

"CLARO QUE, DEPOIS DISSO, JÁ NÃO  
CONSEGUIU CONTINUAR A *escrever*."  
CAMINHOS PARA UMA *estética*  
TEATRAL FEMINISTA

## RESUMO

Este ensaio, fruto do Seminário de Teorias das Artes Performativas, tem como objecto o espectáculo *Orlando*, encenado pela britânica Katie Mitchell e que esteve em digressão em Lisboa em Abril de 2023. A partir do texto de Virginia Woolf que inspira o espectáculo e da crítica feminista assente em Jill Dolan e outras leituras de suporte, reflecte-se sobre o modo como o espectáculo se insere na carreira já prolongada de Mitchell (a sua própria estética) e, num sentido mais amplo, como este espectáculo em particular pode abrir caminhos para um questionamento sobre mimese, teatralidade e o lugar do espectador. Neste sentido, é feita uma proposta de leitura, análise e reflexão sobre um espectáculo, partindo do lugar da espectadora que é simultaneamente autora deste ensaio. É, por isso, um ensaio de auto-teoria e feminista.

### PALAVRAS-CHAVE

O lugar da espectadora, Teoria feminista, Mimese, Teatralidade, *Orlando*

## ABSTRACT

This essay, resulting from the Theories of Performing Arts Seminar, has as its object the theatre performance *Orlando*, staged by the British Katie Mitchell and on tour in Lisbon during April 2023. Based on the text by Virginia Woolf that inspires the performance and on the feminist criticism by Jill Dolan and other supporting readings, we reflect on how the show is inserted in Mitchell's already long career (her own aesthetics) and, in a broader sense, how this particular performance can open paths for a questioning about mimesis, theatricality and the place of the spectator. In this sense, we propose a reading, analysis, and reflection on this particular performance, starting from the situated experience of the spectator who is simultaneously the author of this essay. It is, therefore, both a feminist essay and an essay of auto-theory.

### KEYWORDS

The role of the female spectator, Feminist theory, Mimesis, Theatricality, *Orlando*

## ARIANA SOFIA GALAMBA

**CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)**

Ariana Sofia Galamba (2000) é licenciada em Estudos Artísticos – Variante de Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestranda em Estudos de Teatro na mesma instituição. É bolsista de investigação no Centro de Estudos de Teatro, membro da European Association for the Studies of Theatre and Performance (EASTAP) e combina a sua aspiração enquanto investigadora à reflexão e crítica feministas. Designa-se como feminista (em formação) e os seus interesses cruzam a História do Teatro em Portugal com os Estudos de Género.

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (JENNY KÖNIG). [F] STEPHEN CUMMISKEY. →



# “CLARO QUE, DEPOIS DISSO, JÁ NÃO CONSEGUIU CONTINUAR A ESCREVER.” [1]

## CAMINHOS PARA UMA ESTÉTICA TEATRAL FEMINISTA

### PETITE HISTOIRE SOBRE A EXPERIÊNCIA DO ESPECTÁCULO

Este ensaio trabalha sobre a memória de um espectáculo a que assisti no dia 7 de Abril de 2023. Por isso, o que surge transposto para estas páginas, estas linhas de texto, não é mais do que a minha memória de um espectáculo a que assisti uma única vez. Adquiri um dos últimos bilhetes na plateia, dias antes, com a breve coincidência de um grupo de amigos ir assistir também nesse mesmo dia. Estonteados pela ideia de presenciar um dos grandes nomes que pautam a encenação europeia (não só britânica), dirigimo-nos à Sala Luís Miguel Cintra do Teatro São Luiz. Fiquei separada desse grupo de amigos; ao lado, o lugar vazio de alguém que não compareceu; ao meu lado esquerdo, a *régie*, onde vejo um técnico de luz e som. Tudo na sala me

[1] A inspiração para o título deste ensaio advém do próprio romance de Virginia Woolf, na tradução portuguesa, citada nas referências (2021: 17).

relembra de que estou no teatro, de que sou espectadora e assisto ao espectáculo, finalmente. Outros comentários úteis para esta reflexão surgirão noutros momentos do texto, pois, tal como na escrita de Virginia Woolf, pouco importa a ordem cronológica.

O espectáculo termina, depois de dois episódios de dificuldades técnicas em que vários elementos do público riram, perante técnicos e actores nervosos com a primeira vez que algum episódio do género lhes tinha surgido com esta produção, que soma centenas de representações; eu, por outro lado, esgueirei-me nesse momento para fumar um cigarro, até ser chamada para dentro e conduzida ao fim de um espectáculo que me assolapou. Achei que estava sem palavras sobre *Orlando*, encenado por Katie Mitchell, mas o meu silêncio foi cortado pelas palavras de um companheiro, ao sairmos do teatro: “*Não percebi. Podiam ter feito um filme.*”

Nesse momento, pareceu-me que algo importante estava a ser dito e que me causava uma certa estranheza. Sentia o impulso de escrever sobre a minha experiência enquanto espectadora, enquanto mulher, enquanto feminista, mas também era levada por uma vontade de *conhecer* melhor este trabalho de encenação e perceber de que teatro estamos a falar, se *teatro* não é mais do que o nosso consenso e necessidade de criar conceitos [2]. A frase que me prendera inicialmente levou-me a interrogar enquanto espectadora, e servirá como base exploratória para a análise do trabalho de Katie Mitchell, esperando que, a partir daí, se possam traçar caminhos para uma teorização que se alicerça na crítica feminista de Jill Dolan. Se os leitores esperavam um artigo que considerasse o espectáculo bom ou mau, não está

[2] Sobre esta questão, parece-me particularmente relevante a reflexão sobre teatro que José Maria Vieira Mendes faz em *Uma Coisa não é Outra Coisa*, 2022, Teatro Praga / Sistema Solar.

nos objetivos traçados para esta análise de uma estética teatral<sup>[3]</sup> de uma encenadora em particular. Subscrevo em absoluto um dos motes de Jill Dolan:

The terms *good* and *bad* have no purchase here. Feminist criticism still isn't about facile value judgments or consumer reporting; it doesn't arbitrate taste. It strives to consider what theatre and performance might *mean*, what it might *do*, how it might be used in a world that requires ever more and better conversations about how we can imagine *who we are and who we might be*.

(Dolan, 2012: XXXVII)

## **“NÃO PERCEBI. PODIAM TER FEITO UM FILME.” A PRÁTICA TEATRAL DE KATIE MITCHELL**

As palavras de reacção indiciadas no título deste curto subcapítulo não serão, porventura, uma novidade para o público que conhece o trabalho de Katie Mitchell, encenadora britânica, que, nas palavras da crítica de teatro Miriam Gillinson:

She is a highly influential theatre director, feted in Europe and twice selected for the prestigious Theatretreffen showcase in Berlin. But Mitchell's relationship with the British theatre establishment has always been complicated. Whilst she has worked as Associate Director at both the Royal Court and National Theatre, Mitchell has spent many years working abroad. (Gillinson, 2017: n.p.)

<sup>[3]</sup> Isto é, as características mais proeminentes do conjunto das suas encenações, em particular, a partir de *Orlando*, que formulam uma proposta/ideia de teatro.

O que Gillinson apresenta aqui é o trabalho criativo com que a encenadora britânica ficou conhecida. No panorama de teatro contemporâneo europeu, Mitchell iniciou o seu percurso no seu país, com encenações de textos de Tchekhov, que acolheram tanto reacções positivas como negativas entre a crítica de teatro. Usa-se aqui a crítica de teatro como uma forma de recepção de um espectáculo, por parte de um público particular (os críticos de teatro). A escolha de textos por parte da encenadora recai numa opção específica do seu trabalho: prefere trabalhar textos de autores já mortos (o que se verifica também com a sua escolha em *Orlando*) e, por outro lado, este percurso inicial denuncia também a veia stanislavskiana do trabalho da encenadora com os actores. Esta “discípula” de Stanislavski revela esta genealogia através de, por exemplo, a obra que escreve e que é como uma espécie de guia prático para um encenador: *A Director's Craft*, prefaciado por Nicholas Hytner que, à data de publicação do livro, era director do National Theatre londrino. A própria encenadora reconhece o legado de Stanislavski para o seu processo de trabalho, evidente logo desde as primeiras páginas da obra supramencionada em exemplos como o citado:

(...) you need to prepare the text by imagining every character at every moment, regardless of how much they have to say. Even if it is a smaller role without any text, like a maid or a waiter, the characters will be present on stage and what they are doing must be clear. (...) Their job is to slip inside the skin of a character and enact credible emotions, thoughts and actions. Your job is to get them inside that skin. (Gillinson, 2017: 4-5)

Ainda que o processo de trabalho incorpore o método de Stanislavski, a escrita de Mitchell herda uma contradição com o seu trabalho enquanto encenadora, quando afirma que o encenador deve ter uma

certa abordagem “objectiva” à peça, sobretudo quando a apresenta aos elementos que darão vida ao texto:

Undertaking these steps will ensure that you have an objective relationship to the play. Your objectivity will help you to build a world that is specific and, later on, it will help you talk about the play in a way that actors will find useful. (Gillinson, 2017: 11)

Porém, quando confrontados com o que efectivamente Katie Mitchell faz em palco, o que encena e *como* encena, chegamos facilmente à conclusão de que há um equívoco na escrita, quando comparada com a prática cénica: Mitchell não faz um trabalho objectivo e em cada encenação que assina faz questão de marcar um posicionamento, que a própria confirma ser uma tomada de posição feminista. Mais, diria que nenhuma encenação será alguma vez *objectiva*, pois é sempre tomado um ponto de vista, mesmo que se ignore que esse lugar de fala e esse posicionamento ideológico existem. Seja ou não uma falha propositada, Gillinson mapeia os diferentes trabalhos assinados pela encenadora britânica:

Mitchell’s theatre often doesn’t seem like theatre at all: it might feel like flicking through a novel (*Waves*), a frightening lecture on climate change (*Ten Billion*), a nightmarish riff on Hamlet (*Ophelias Zimmer*), or something ‘between a dream, a nightmare, an art installation and a melodrama’ (*Time Out on Anatomy of a Suicide*). (Gillinson, 2017: n.p.)

Acrescentando à diversidade de trabalhos que Katie Mitchell assina, numa prática que dura já décadas, Gillinson fala-nos de uma encenação assinada por Mitchell que me parece de particular importância para uma contextualização do que se apresenta em *Orlando* – trata-se do espectáculo *Waves* (2006, National Theatre London),



WAVES, ENC. KATIE MITCHELL, 2006, (KATE DUCHENE, MICHAEL GOULD, ANASTASIA HILLE, KRISTIN HUTCHINSON, SEAN JACKSON, LIZ KETTLE, PAUL READY E JONAH RUSSELL). [F] DONALD COOPER / PHOTOSTAGE.

adaptação do romance *As Ondas*, com o denominador comum de ambas serem obras literárias de Virginia Woolf: “[t]he result was a production that felt like a mix between a flickering film, a live radio record, a novel reading and a day dream” (Gillinson, 2017: n.p.).

Creio que o mesmo processo foi utilizado no caso de *Orlando*, sendo que, desta vez, destacaríamos o cunho feminista que atravessa a peça, assinada com texto da sua compatriota Alice Birch, com quem já tinha trabalhado no Royal Court, a propósito de *Anatomy of a Suicide* (2017), uma das encenações recentes consideradas de carácter feminista, por abordar temas que dizem respeito às mulheres e à sua posição no mundo.

O que o texto de Gillinson oferece são pistas para um trabalho autoral de alguém que marca vincadamente as suas encenações com as suas posições políticas e ideológicas, mesmo que estas encenações pareçam menos brechtianas ou artaudianas e se aproximem mais de um realismo naturalista stanislavskiano, como bem exemplifica esta compilação de descrições da obra teatral da encenadora:

(...) the actors' movements are so studied they can sometimes seem robotic, the activity so 'real' it actually feels unreal. Many of Mitchell's shows are naturalistic, then – but they are naturalistic in the extreme. (...) Mitchell's naturalistic productions are the result of an intense rehearsal process. It is during these rigorous rehearsals that Mitchell nails down the extensive details necessary for her 'extreme' naturalism. The script is studied forensic detail, every tiny movement examined, the backstory of each character painstakingly discussed. The activity back-stage (Mitchell often cues her actors from a few feet off-stage) and unspoken histories are just as important as the main action on stage. Behind the scenes and centre stage cannot be fully separated in a Katie Mitchell production. (...) Naturalism is just one aspect of Mitchell's theatre: feminism, deconstruction of the text and an increasingly immersive use of multimedia have become equally important over recent years.

(Gillinson, 2017: n.p.)

É a última frase supracitada que complexifica a obra criadora de Mitchell: já não se trata, de facto, de um puro realismo stanislavskiano em que a quarta parede separa público e actores, muito embora os

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (İLKNUR BAHADIR, PHILIP DECHAMPS, CATHLEN GAWLICH, CAROLINE HAUPT, JENNY KÖNIG, ISABELLE REDFERN, ALESSA SCHMITZ, KONRAD SINGER E SEBASTIAN PIRCHER). [F] STEPHEN CUMMISKEY. →



actores sejam dirigidos e inspirados pelos exercícios teatrais e métodos de trabalho do actor originalmente pensados pelo homem de teatro russo. Não obstante, esse realismo/naturalismo é levado a um extremo porque é desconstruído pela própria encenação (através das filmagens *in loco* e dos momentos em que são transmitidas imagens em diferido, numa tela presente durante todo o espectáculo), ou pelo menos assim me parece ser o caso da peça a que assisti, *Orlando*: a actriz que interpreta o papel homónimo várias vezes encara a câmara directamente, piscando o olho ao observador ou falando directamente com esse observador externo imaginado, muito à semelhança do que ocorre na escrita de Woolf e que também ecoou na adaptação cinematográfica de 1992, da realizadora britânica Sally Potter<sup>[4]</sup>.

A mimese (dupla, pela presença de actores a representarem ao mesmo tempo em que são filmados e projectados na tela) apresentada aos olhos do público é a de um *ensemble* de actores treinados milimetricamente para que todos os ângulos da câmara captados estejam impecáveis, como se estivéssemos a assistir a um filme cuja montagem é feita em tempo real; os actores representam personagens, mas jogam com a consciência óbvia de que representam papéis e que está um público a vê-los. Assim, a mimese realista e naturalista transita para um episódio pirandelliano em que a metateatralidade está presente. Aliás, nunca é pretendido que nos esqueçamos de que estamos num teatro: a cabine radiofónica da narradora é filmada, com objectos do nosso quotidiano, como a narradora beber *gin* tónico enquanto o público observa na tela a projecção; a construção do cenário parece meramente trabalhada o suficiente para resultar como pano

[4] É também curioso que tanto Jenny König como Tilda Swinton interpretam Orlando de cabelos ruivos, enquanto é descrita/o por Virginia Woolf de forma diferente, com “os cabelos eram escuros” (Woolf, 2021: 17).

de fundo para a *performance* dos actores *para* a câmara de filmar; blocos de madeira fazem uma espécie de parede, decorada com quadros, espelhos, janelas (elementos descritos no romance de Woolf), filmados e projectados – assistimos a uma dupla mimese, a da cena e a da tela de projecção.

Daí, talvez, parte do desinteresse de uma parcela da crítica teatral que recebeu este espectáculo: o que se passava no próprio palco não era suficientemente interessante de observar para alguns espectadores, pois tratava-se de acções pequenas e coreografadas para a filmagem e a sobreposição da narração (acrescentando-se ainda a legendagem, no caso de o espectador não entender alemão<sup>[5]</sup>). O que algum público pareceu não entender, ou pelo menos não apreciar, foi a forma como esse cenário simplificado permitia duas coisas: por um lado, a agilidade para o elenco e equipa técnica se deslocarem e poderem cumprir uma acção rápida, por outro, que fosse suficiente para a captação da câmara dar o ambiente “woolfiano”<sup>[6]</sup> descrito no livro.

Muito embora o romance homónimo atravessasse vários séculos até ao ano de 1928, Mitchell opta por mostrar imagens do *Brexit* e Orlando, inclusive, viaja de volta à Inglaterra num moderno avião. Portanto, transporta-se a narrativa para a actualidade e estes momentos devem ser filmados rapidamente, constituindo isto uma denúncia da própria teatralidade: tudo aquilo é mostrado ao público. O espectador

[5] A tradução para o alemão deve-se ao facto de a produção do espectáculo ser mais um convite da colaboração entre Mitchell e Birch e a Schaubühne, companhia de um dos maiores teatros de Berlim. A tradução dos excertos da obra e construção do texto seriam outros aspectos interessantes para uma análise do espectáculo. Contudo, essa análise não é aqui oportuna.

[6] Destacam-se em Woolf, estilisticamente, as descrições dos espaços da acção, imiscuídos entre pensamentos, falas e olhares das personagens e da própria narradora.

assiste ao modo como estão a filmar e gravar cada uma das cenas, com excepção das cenas pré-gravadas que mostram Orlando junto de uma árvore (ecoando a obra literária de Woolf) e que têm a dupla função não só de recriar um ambiente bucólico, que seria difícil reproduzir num palco que denuncia desde o primeiro momento que é teatro, como são os momentos em que os cenários são alterados: camas são trazidas, actores deslocam-se de um lado para o outro do palco para a próxima gravação. O que desinteressou algum público na *mise-en-scène* foi a denúncia de uma teatralidade que o espectador já tomava por garantida, óbvia, e, portanto, não quis reconhecer o jogo pretendido. Mas, para os que reconheceram a denúncia da teatralidade, era impossível que as palavras saídas das nossas bocas fossem “*Não percebi. Podiam ter feito um filme*”.

## O LUGAR DA ESPECTADORA A ESPECTADORA FEMINISTA ENQUANTO CRÍTICA. MIMOSE E TEATRALIDADE COMO EXPOSIÇÃO DE REFLEXÃO SOBRE GÉNERO

Ao assistir ao espectáculo, não pude desligar-me de posicionamentos pessoais e ideológicos que estabeleciam conexões com o espectáculo e com o texto que, de algum modo, deu origem à encenação (a adaptação de Birch do livro de Virginia Woolf, isto é, a passagem de um texto literário para um texto de cena). Ao texto de Birch tive apenas acesso através da minha experiência de espectadora, mas é relevante principiar esta secção com a menção de que, depois do espectáculo, li *Orlando*, de Virginia Woolf, numa tradução portuguesa, de forma que me fosse mais fácil estabelecer conexões entre as legendas que li e o texto literário que inspirou a obra. Além destes aspectos, a minha experiência pessoal de espectadora é também a de uma mulher

feminista, pelo que me interessava poder explorar uma ideia compartilhada por outras pessoas com as mesmas posições feministas que eu; se o público é também um colectivo, embora composto por cada pessoa individual, não poderíamos estabelecer a possibilidade de uma experiência de espectadoras que pudesse alinhar posicionamentos políticos e ideológicos? Esta hipótese já foi trabalhada por Jill Dolan, nos anos 80, e a autora decide lançar uma segunda edição em 2012, na qual adverte:

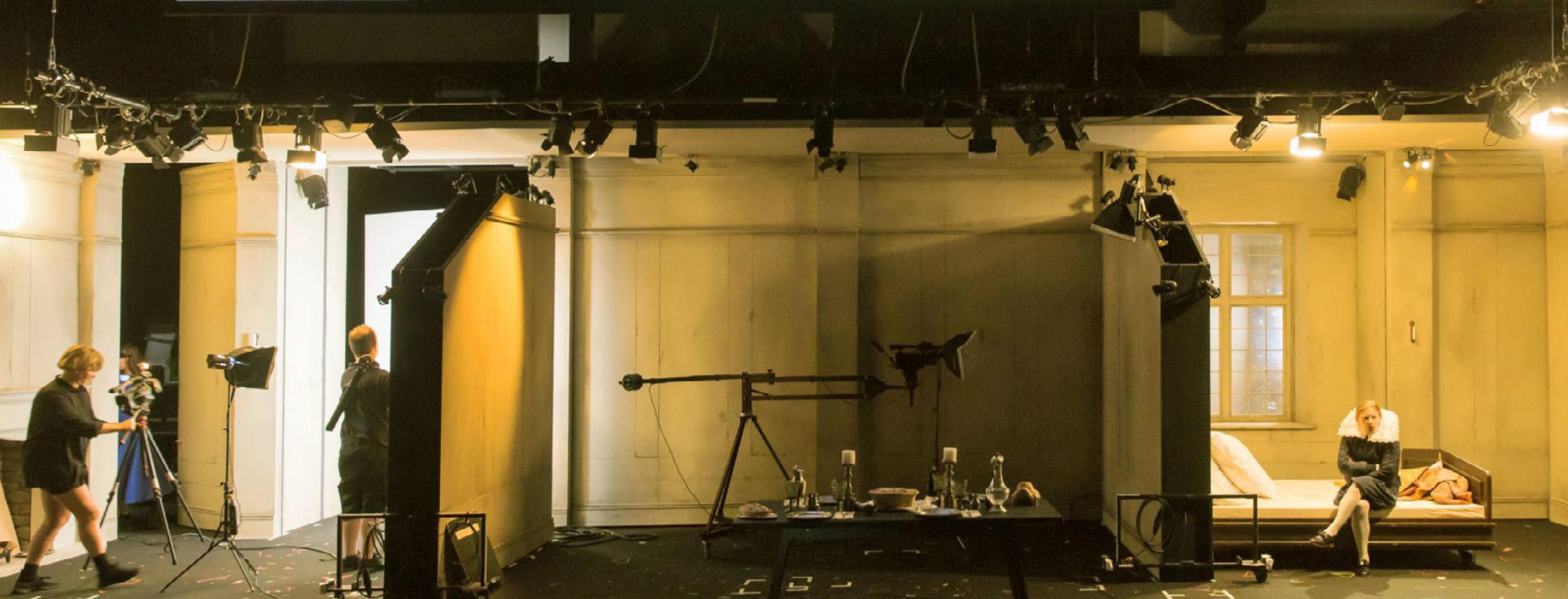
This book is not meant to be a definitive study of feminist performance criticism. Rather, in some ways, it is a historical accounting of the different methodological and ideological pathways this criticism has taken over the last twenty-odd years (...). (Dolan, 2012: IX)

Atravessando análises de *performances* e espectáculos no contexto norte-americano, a reflexão de Dolan interessa-nos como forma de situar de onde vem o questionamento que proponho, fazendo a autora uma súmula do que aconteceu com o campo de estudos da crítica feminista e como se foi desenvolvendo até às questões que colocamos actualmente:

(...) feminist performance criticism was quickly transformed from an investigation of images of women in theatre and the roles women played in its production into a more theoretical interrogation of *theatre's representational apparatus and ideological work*. Influenced by the poststructuralist theories of Louis Althusser and Michel Foucault and by French feminists such as Luce Irigaray and Hélène Cixous, feminist performance theory raised *questions about how theatre's contents, forms, and structures both reflect and shape women's lives ideologically and politically*. (Dolan, 2012: XIV; destaques meus)

ORLANDO, ENC. KATIE MITCHELL, 2019, (JENNY KÖNIG, ANDREAS HARTMANN E NADJA KRÜGER).

[F] STEPHEN CUMMISKEY.



O conteúdo dos espectáculos e a forma como são construídos e vistos são questões importantes para a crítica feminista, mas é de crucial importância não tomar o discurso ideológico como a possibilidade única de leitura de um espectáculo. Por isso, a leitura aqui apresentada e análise da estética teatral de Mitchell não correspondem a mais do que uma interpretação assente, por um lado, em estudos que se relacionem com o campo epistemológico do teatro, mas, por outro lado, na confrontação da experiência pessoal enquanto auto-teoria<sup>[7]</sup>.

Seria essencialista tomar as minhas posições de uma forma generalista, e já Dolan denunciou algumas teóricas que cometeram essa falta: “legislating that all women respond to their productions with the same affective and political investments” (Dolan, 2012: XX). Apesar das conquistas do feminismo liberal e do crescente número de mulheres encenadoras, dramaturgas, directoras de teatro, entre outras profissões que alimentam a arte de *spectare*, a maior parte das críticas que li a *Orlando* eram escritas por homens. Assim, a recepção do espectáculo confunde-se com o público atento do teatro, mas essa imagem é criada a partir, sobretudo de visões masculinas. Como confronta Jill Dolan, “To truly steal the seat from the ideal white, male, middle-class, heterosexual spectator, feminists need to continue working on all fronts at once” (Dolan, 2012: XXVII). Neste sentido, este ensaio é também um contributo para a valorização das experiências pessoais dos espectadores, mas com especial atenção às espectadoras. A escolha de *Orlando* ressoa com uma justificação que assenta no seguinte:

<sup>[7]</sup> De acordo com Lauren Fournier, “autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects” (Fournier, 2021: 11). Partindo de uma experiência pessoal, narrada no artigo, desenvolve-se uma reflexão teórica. Esta forma de relação com a teoria ficou particularmente popular em obras como *Argonautas*, de Maggie Nelson. [*Argonautas* (2022), trad. Eugénia Antunes, Lisboa: Orfeu Negro].

As Laurin Porter comments, “While popular success is obviously not a reliable index of artistic merit or a worthy objective in and of itself, it is one measure of a work’s potential for making an impact, at the very least, it speaks to the possibility of reaching an audience.” (Porter *apud* Dolan: XXX; destaque da autora)

*Orlando* torna-se então num espectáculo não só relativo a uma obra literária que pertence ao cânone de autoras femininas (Virginia Woolf), mas também um trabalho assinado por nomes reconhecidos pelo circuito de teatros e públicos europeus (ou mesmo de renome mundial). Este estudo de caso anula alguns dos contributos para a teoria “espectatorial” ou apresenta algumas dificuldades às hipóteses colocadas. Por exemplo, damos conta de Laura Mulvey, conforme Jill Dolan nos expressa as suas teorias, aplicadas sobretudo no cinema:

Through scopophilia (pleasure derived from looking), voyeurism, and fetishism, the male spectator is able to identify with the film’s active male protagonist and simultaneously disarm the threat posed by the image of the “castrated” female body. (...) Mulvey goes on to suggest the possibility that visual pleasure must be eradicated in order to inscribe women in representation. (Dolan, 2012: 13; destaque da autora)

No caso de *Orlando*, o espectador ou a espectadora cisgénero não conseguem identificar-se com a personagem homónima que protagoniza a acção da peça. Orlando, que nasce na Inglaterra isabelina do século XVI, é um nobre com envolvimento sexual tanto com homens como com mulheres e acorda mulher, depois de um desgosto amoroso que levava Orlando a Constantinopla. Mitchell interpreta esta personagem enquanto pessoa transgénero ou de género fluido – Orlando é Orlando, independentemente de quando é visto pelos outros

como homem ou como mulher, quem observa a acção assiste sempre a um mesmo ser. Diria até que é essa a questão central da encenação e a origem do desconforto de muitos espectadores – não conseguem identificar-se com Orlando e, por isso, deixam escapar muitas das reflexões importantes que a personagem fictícia traz consigo.

Creio que Mitchell pretendia que o desconforto pudesse existir, mas é também uma chamada à identificação de todas as pessoas que não vêem binariedade na expressão de género, que sentem atracção por qualquer pessoa e que sentem dificuldades perante uma vida social que nos impinge a trazer connosco rótulos de identificação. Orlando, por seu lado, embora viva o resto da sua vida como mulher, é uma personagem apresentada como quem tem acesso aos lugares do feminino e do masculino e denuncia o lugar desigual em que as mulheres se encontram, quer em 1928 (ano em que termina a acção do romance de Woolf) quer na contemporaneidade em que termina o espectáculo. Na peça, Orlando veste um vestido com demasiado volume, o que faz com que não consiga movimentar-se de forma confortável pelos apertados corredores do cenário – simbolicamente, uma metáfora sobre a vida das mulheres quando comparada com a dos homens, numa mimese cujo naturalismo/realismo é pautado por estas metáforas que oferecem a chave-de-leitura do espectáculo, se acharmos que comunica alguma coisa. Corroborando o que tenho vindo a argumentar sobre *Orlando*, parece-me válida a seguinte premissa que Dolan formula no primeiro capítulo de *The Feminist Spectator as Critic*:

Rather than being seduced by the narrative that offers a comfortable gender position, the spectator is asked to pay critical attention to the gender ideology the representational process historically produces and the oppressive social relations it legitimizes.

(Dolan, 2012: 14)

É precisamente essa a questão central da estética feminista de Katie Mitchell: a biografia de *Orlando* serve para um diálogo que já não se passa em 1928, quando Woolf publica *Orlando*, mas nos dias de hoje, e é sobre a própria performatividade do género, seguindo o pensamento de Judith Butler<sup>[8]</sup>. A teatralidade é denunciada ao próprio espectador: ao vermos toda a equipa técnica filmar os actores em palco (elenco de oito actores, que, tirando o papel de Orlando, vão alternando diferentes papéis), faz com que tomemos atenção não ao dispositivo cénico (que está diante dos nossos olhos), mas ao discurso que emana do espectáculo, sobretudo concentrado na voz da narradora, que vemos numa caixa de transmissão de rádio. Entende-se o discurso de Katie Mitchell, que em entrevistas reforçou não querer representar as experiências de pessoas trans, mas antes atentar a pequenos detalhes da obra de Woolf que passaram discretos, mas que são muito reveladores de uma reflexão que é sobre género e sobre a sua possível fluidez<sup>[9]</sup>.

Onde somos deixados enquanto espectadores, então? Creio que Mitchell não é alheia à teorização feminista que a acompanha e talvez a discussão mais interessante a ter seja sobre o público idealizado para

[8] Sobre o pensamento de Judith Butler, destaco o impacto que *Problemas de Género* teve nos Estudos de Teatro e Performance, desde a publicação da obra nos anos 90 [*Problemas de Género. Feminismo e Subversão da Identidade* (2017), trad. Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro]. Segundo a autora, a performatividade de género constitui-se como invenções “fabricadas e mantidas graças a signos corporais e outros meios discursivos” (Butler, 2017: 271).

[9] Exemplos ávidos disto são demonstrados na entrevista ao *Público* com Gonçalo Fota, em que Mitchell destaca momentos do final do livro, em que a narradora e Orlando confrontam-se e perguntam-se se o que faz o género das pessoas não tem que ver com o modo como se apresentam (através das roupas, por exemplo), mas que isso na verdade pouco nos diz sobre como as pessoas realmente se sentem debaixo dessas roupas; ou seja, a expressão anglófona “clothes make the man”, oriunda do século XV, é transformada num “clothes don’t make the man”.

assistir a este espectáculo; não tendo a encenadora capacidade de prever que espectadores assistiriam ao seu espectáculo, por várias cidades europeias por onde *Orlando* já passou, parece-me que o lugar do espectador em Mitchell poderá ser descrito conforme Jill Dolan, na obra já várias vezes aqui citada:

Many artists working in postmodern performance have instituted a partial critique of subjectivity. They consider identity unstable and refracted, and the psyche as not quite the coherent, unified site of individuation that modernism once claimed, and that traditional psychoanalysis once posed. (Dolan, 2012: 42)

Portanto, assume-se uma liberdade do espectador, por um lado, mas há uma técnica que enquadra esse lugar: o recurso às técnicas cinematográficas. O uso da câmara em palco é uma forma de enquadrar e estruturar o olhar dos espectadores – vemos a construção do olhar que nos é dada a ver, constringendo um pouco a nossa liberdade de olhar para outros objectos ou actores, pois sentiremos sempre a tentação de acompanhar o que está a ser mostrado na tela e a narração que nos é dada a ouvir e as legendas que teremos de ler na mesma tela, caso não entendamos alemão. E, embora nos seja permitida a rebeldia de olhar antes para a equipa a filmar ou para os actores em palco, isso não deixa de ser um gesto de denúncia da teatralidade produzida pela “magia” do cinema, mas também de homenagem: há toda uma equipa técnica que opera a construção deste espectáculo. Os espectadores são invocados para um lugar de reflexão, oriundo de Brecht<sup>[10]</sup>: somos talvez outra coisa por baixo das nossas roupas e da forma como nos apresentamos ao mundo exterior, mas o que realmente importa é termos a liberdade de sermos nós próprios e o lugar da espectadora feminista é também esse lugar pensado para qualquer espectador – o lugar da construção da nossa subjectividade.

## CONCLUSÕES NÃO PODIAM TER FEITO SIMPLEMENTE UM FILME

Serviu este breve ensaio para investigar ramificações de auto-teoria, rumo a uma estética feminista da espectadora. Conclui-se que não existe uma estética unificadora que comporte as experiências de todas as mulheres, mas aderiu-se antes a uma lógica que privilegia a experiência pessoal (o que não significa, claro, que esta não esteja alicerçada em referências teóricas). Jill Dolan, nos anos 80, defende a posição do materialismo feminista, no sentido citado:

Materialist feminism at least acknowledges the varied responses of spectators mixed across ideologies of *gender, sexuality, race, and class*. By admitting to this heterogeneity, strategies for how to thwart the white, heterosexual, middle-class male's hegemony as the subject of representation can be formulated. Under materialism, these formulations will not include subsuming spectator differences under some comfortable and homogenous classification. On the contrary, the materialist creative and critical project will be located within those *differences*, which will inevitably demand new forms and provoke new meanings when they are inscribed in representation. (Dolan, 2012: 120; destaques da autora)

← [10] No sentido que Jill Dolan explora, em que os espectadores são deslocados de uma relação de identificação com as personagens, retirando daí as questões que levarão à mudança social: “Rather than reifying the differences of women's bodies as an originary source of a primal, female language, the Brechtian/materialist critics conduct a political analysis of the ways in which power relations are structured in the culture and replicated by representation. Only by foregrounding this operation *can theatre and performance be used for social change*.” (Dolan, 2012: 97; destaque meu)

Deste modo, *Orlando* mostrou-se um espectáculo que não só questiona a ideologia de género dos espectadores (ideologia aqui com o sentido de conjunto de ideias), como apresenta a sua própria ideologia feminista, assinada por Mitchell e Birch, ao colocar a mimese do género em palco, ao mesmo tempo que o dispositivo cinematográfico denunciava a teatralidade do próprio espectáculo. Num sentido lato, o espectáculo pretendia deslocar espectadores para uma reflexão sobre género e como nos assumimos como mulheres, homens ou, como Orlando, se estamos fora dessa binariedade. Ainda que esse efeito possa nada ter concretizado para outros espectadores, como descreve Dolan no livro que estruturou a reflexão aqui feita:

(...) those spectators will come away from the performance thinking differently about their sexuality and gender assumptions.  
Or maybe not. (Dolan, 2012: 120)

Ou talvez saiam questionando-se se não deveriam antes fazer um filme. Ou talvez, influenciados pela teorização de Hans-Thies Lehmann<sup>[11]</sup>, saiam da sala de espectáculos a questionarem-se se *Orlando* é sequer um texto “encenável”. Todas essas reacções fazem parte da subjectivização do espectador, da passagem de um colectivo anónimo para a singularidade de cada um de nós, porque, tal como Rancière enuncia, “ser espectador não é condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal” (Rancière, 2010: 28). ::

[11] Refiro-me sobretudo ao muito divulgado *Teatro Pós-Dramático* (2018), Lisboa: Orfeu Negro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith (2017), *Problemas de Género. Feminismo e subversão da identidade*, Lisboa, Orfeu Negro.
- CAPPELLE, Laura (2019), “Orlando Awkwardly Transitions to the Stage” in *The New York Times*, consultado a 19/05/2023, disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/03/theater/orlando-katie-mitchell-julius-caesar-comedie-francaise.html>
- CARNEIRO, João (2023), “Teatro: Como desconstruir Orlando, de Virginia Woolf” in *Expresso*, consultado a 18/05/2023, disponível em: <https://expresso.pt/revista/culturas/teatro/2023-04-02-Teatro-Como-desconstruir-Orlando-de-Virginia-Woolf-46541d77>
- CRARY, Jonathan (2017), *Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX*, Lisboa, Orfeu Negro.
- DOLAN, Jill (2012 [1988]), *The Feminist Spectator as Critic*, USA, The University of Michigan Press.
- EVANS, Gareth LIÿr (2019), “Orlando review – Katie Mitchell’s gleeful celebration of gender fluidity” in *The Guardian*, consultado a 19/05/2023, disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/13/orlando-review-berlin>
- FOURNIER, Lauren (2021), *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge/London, The MIT Press.
- FROTA, Gonçalo (2023), “Katie Mitchell sob o magnetismo de Orlando” in *Público*, consultado a 18/05/2023, disponível em: <https://www.publico.pt/2023/03/31/culturaipilon/noticia/katie-mitchell-magnetismo-orlando-2044232>
- GILLINSON, Miriam (2017), “An introduction to Katie Mitchell’s theatre” in *The British Library*, consultado a 21/05/2023, disponível em: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-katie-mitchells-theatre>
- MENDES, José Maria Vieira (2022), *Uma Coisa Não É Outra Coisa. Teatro e Literatura*, Lisboa, Teatro Praga / Sistema Solar.
- MITCHELL, Katie (2009), *The Director’s Craft. A Handbook for the Theatre*, USA, Routledge.
- MONDZAIN, Marie-José (2015), *Homo Spectator. Ver > Fazer Ver*, Lisboa, Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- WOOLF, Virginia (2021 [1928]), *Orlando. Uma Biografia*, Lousã, Cavalo de Ferro.



SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

GEORGES BANU

LES RÉCITS  
DU SPECTATEUR  
MÉMOIRE ET LEGENDE

## GEORGES BANU (1943–2023)

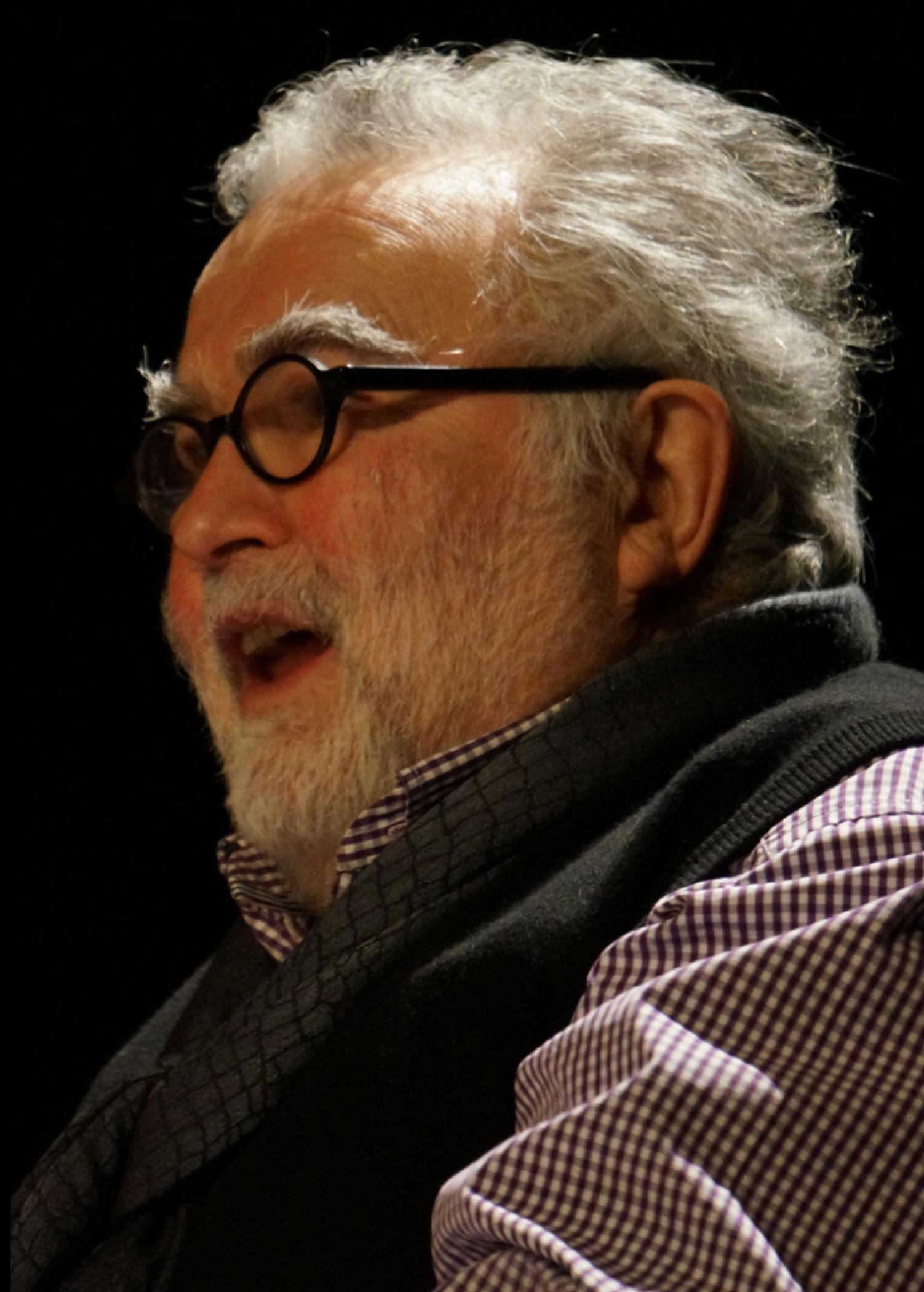
UNIVERSITÉ PARIS-III-SORBONNE-NOUVELLE

De origem romena, Georges Banu exilou-se em França, em 1973, atraído pela liberdade intelectual que tinha na cultura francesa de então o seu expoente máximo. Trazia na bagagem uma formação em teatro e cinema e a experiência de espectador de um *Sonho de uma noite de Verão*, encenado por Peter Brook, que nunca esqueceu. O regresso às suas raízes romenas fez-se lentamente, já depois da queda de Ceausescu e da normalização da vida intelectual no seu país natal, dando visibilidade a festivais e criadores de teatro.

Foi professor na Universidade de Paris III Sorbonne-Nouvelle e na Universidade de Louvain La Neuve, iniciou-se como crítico de teatro na revista *ArtPress* e codirigiu a *Alternatives Théâtrales*. A sua actividade inicial como crítico deu lugar à de ensaísta de uma obra originalíssima que colheu da semiologia o método e o temperou com uma sensibilidade hermenêutica invulgar. Foi, naturalmente, primeiro secretário e depois presidente da Association Internationale des Critiques de Théâtre de 1994 a 2000. Criou com Michelle Kokosowski, em 1990, a Académie expérimentale des théâtres. Dirigia a colecção *Le Temps du théâtre* da editora Actes Sud, onde publicou o seu livro *Les récits d'Horatio: portraits et aveux des maîtres du théâtre européen* (2021), recenseado neste número. Algumas das obras que escreveu a um ritmo quase anual tornaram-se marcos no estudo do teatro europeu, tanto dos seus grandes dramaturgos (Tchekov), como do notável escol de encenadores (Peter Brook) cujas criações acompanhou. Da sua extensa obra é possível salientar: *Théâtre sortie de secours* (Aubier, 1984, Prix de la critique dramatique), *L'Acteur qui ne revient pas* (Aubier, 1986, Folio, 1993), *Le rouge et l'or, une poétique du théâtre à l'italienne* (Flammarion, 1989), *Le rideau ou la fêlure du monde* (Biro, 1997), *L'Homme de dos* (Biro, 2000), *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui* (Actes Sud, 2005), *La scène surveillée* (Actes Sud, 2006), *Miniatures Théoriques* (Actes Sud, 2009) e a sua última obra *Le théâtre et l'Esprit du temps* (Deuxième époque, 2023).

Georges Banu foi consultor do Centro de Estudos de Teatro desde a sua fundação até 2017, e o colóquio *O homem de costas: O corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas*, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em Abril de 2002 e organizado por Maria Helena Serôdio, contou com a sua inspiração e participação.

GEORGES BANU. [F] G.GARITAN. →



## RÉSUMÉ

Ce texte propose de cerner le phénomène de la production de récits (écrits ou oraux) par le spectateur en tant que manifestations de l’empreinte du théâtre et de son impact générateur de mémoire et de légende. Ces récits rendent compte de la déflagration de l’instant habité qui constitue l’expérience théâtrale. Ils manifestent à la fois le désir de perpétuer le sentiment d’absolu de ce qui vient de disparaître et de contribuer à faire devenir légende un spectacle à travers l’expérience subjective du spectateur. La présence ou l’irruption unique de l’acteur qui concentre la fiction et le réel dans un même événement déclenche elle aussi le récit. Raconter c’est ainsi partir en voyage en compagnie du souvenir et de l’imagination.

### MOTS-CLÉS

Récit, Spectateur, Mémoire, Présence, Punctum

## ABSTRACT

This text aims to work out the issue of the production (written or oral) of narratives from a performance by the spectator as expressions of theatre imprint and of its impact in generating memories and legends. Those narratives show the deflagration of the lived instant experienced during the performance. They indicate at the same time the desire of perpetuating the feeling of absolute about what has just ended and to contribute to change the performance into a legend through the personal experience of the spectator. The presence and the unique irruption of the performer which concentrates fiction and reality in a same event activates the narration as well. To narrate is thus to start a trip with memory and imagination.

### KEYWORDS

Narrative, Spectator, Memory, Presence, Punctum

# LES RÉCITS DU SPECTATEUR

## MÉMOIRE ET LÉGENDE

Du théâtre, on ne peut raconter que ce qui est essentiel “Raconter”, non pas analyser, évaluer, commenter... Car ce qui est perçu comme “essentiel” de la salle, du fauteuil ou de ma place se convertit en événement personnel à même de susciter un discours, d’éveiller des paroles et, ensuite, de raconter. Le désir du “récit” – voilà le test ultime. La confirmation d’un événement engendré par la scène. Le récit est son empreinte rendue manifeste par des mots.

Face à l’éblouissement je n’ai plus que l’écriture pour m’aider. “Comment parler des premières minutes du *Regard du sourd*? Ou de *La Classe morte*?” me demande un ami. Comme on parle du vertige du désert lorsqu’on le découvre... Les spectacles qui s’éloignent le plus de la littérature, ces spectacles qui révèlent la vie dans un acte de l’instant, mettent à l’épreuve les ressources du critique en tant qu’être de même en tant qu’écrivain. Il connaît à cette heure-là le bonheur et la difficulté d’écrire sur le théâtre comme s’il écrivait sur la vie. Récits d’une vie... seconde. Oui, les récits confirment que le théâtre peut parfois scander notre vie par des événements qui, plus ou moins fréquents, constituent une seconde vie. Le récit fournit la preuve des exploits vécus et conservés.

Les analyses peuvent être pertinentes ou anonymes, les évaluations sévères ou exaltantes, mais elles, toutes, n'engendrent pas de légendes, sont sevrées de ressources mythologiques, sont vouées au présent et, ensuite, aux archives. Les récits renvoient à des instants "vécus" dans la salle, du spectateur seul parmi les autres, et ils se chargent d'un poids autre, personnel et inoubliable. Les récits des spectateurs accomplis œuvrent à la constitution d'une mémoire, avec tout ce qu'elle comporte de vivant. Ils attestent que le plaisir du théâtre, dans le sens ultime, finit par constituer une "seconde vie", somme des expériences qui nous ont marqué au feu de l'éblouissement dont les récits forment la somme ineffaçable. Une vie de substitution...une consolation.

## L'INSTANT HABITÉ ET LE RÉCIT

L'instant habité, c'est l'instant où le théâtre s'accomplit. Pour un spectateur seul, mais si d'autres s'y ajoutent cela ne fait qu'accroître l'intensité de l'impact. Alors nul argument n'a besoin d'intervenir dans la discussion et l'entente s'opère par un consentement mutuel immédiat. L'instant habité ne se discute pas. Il se partage ou se raconte. L'instant habité réconcilie avec la scène et ainsi régénère: il a une valeur thérapeutique.

L'instant habité peut éclore brusquement, comme une plénitude extrême, comme une surexposition de l'image qui brûle l'œil et envahit l'être. L'alliance du concret et de l'abstrait se noue et alors le théâtre, pleinement réconcilié avec lui-même, produit de la vie à l'état pur, sans accidents ni scories. Et le sentiment est celui d'un accord avec le monde sur fond d'unité absolue. Non pas avec le personnage, mais avec le théâtre et la vie qui, alors, ne font qu'un. L'instant habité n'a

rien à voir avec l'identification et l'oubli de soi, bien au contraire, il renforce l'identité du spectateur "instantanément épanoui". Libre de tout complexe de passivité, il se vit en partenaire nécessaire et non point en figurant superflu. C'est l'instant de l'absorption réciproque où les partenaires se confondent et où les frontières s'effacent. Le sommet de la présence. "Un éclair qui dure".

L'instant habité est, pour le spectateur, l'équivalent de ce que Brook appelait "le mot rayonnant" de la phrase shakespearienne. Cette concentration d'énergie qui disloque l'architecture et interdit la réserve, ce foyer profond où le destin se joue et où les vies s'éclairent. Sa vertu première sera à jamais la fulgurance. Il produit cette communauté fugitive des observateurs qui surprennent ensemble une étoile filante.

Après la révélation de la scène, l'instant habité se fixe et continue de briller bien que le spectacle soit défunt depuis bien longtemps. Il éclaire la mémoire du spectateur qui ne se résigne pas à l'ensevelir car il se pose en dépositaire de ces moments rares dont la survie ne dépend désormais que de lui. Parfois, pour plus de sécurité, il déploie un véritable art de la mémoire et relie les instants habités à des événements biographiques: la naissance d'une fille, le départ d'une amante, la mort d'un proche. Et ainsi ils s'entraident pour mieux résister en commun.

L'instant habité ne se perçoit pas comme un détail, bien au contraire, il apparaît comme "centre affectif", raison secrète du spectacle et parfois même motivation du théâtre. Rattaché d'abord à l'expérience des limites, l'instant habité devient ensuite un point d'ancrage pour la réflexion. Car à cet instant, comme dirait François Regnault, le spectateur "voit où va le théâtre".

## LA MYTHOLOGIE D'UN ÉVÉNEMENT

Le récit témoigne de l'impact subi et de la révélation éprouvée. Il y en a de mémorables. Comment ne pas évoquer "le récit" de la surprise éprouvée par Brecht face à Mei Lan Fang à Moscou, emblématique! Ou, tout aussi célèbre, celui d'Antonin Artaud face au "théâtre balinais". Plus tard il y a eu "le récit" de Roland Barthes lorsqu'il a découvert en 1954 *Mutter Courage*, le spectacle du Berliner Ensemble. Le succès de Brecht en France est indissociable de cet aveu personnel et lumineux. Et la réputation du *Prince constant* de Grotowski n'est-elle pas due à des récits, nombreux à l'époque? Konstantyn Puzyna, en Pologne, écrivit un des plus émouvants témoignages... de même qu'Eugenio Barba ou Auréliu Manea en Roumanie. A ces récits s'ajoute le célèbre texte de Louis Aragon, *Le plus beau théâtre du monde*, inspiré par *Le Regard du sourd* qui se trouve à l'origine du mythe de Robert Wilson. Le récit est l'écho prolongé de ce vécu de spectateur ébloui, partenaire qui assure la réverbération du spectacle au-delà de son présent. Et comment ne pas rappeler *My dinner with André*, le film de Louis Malle où André Gregori, ami de Grotowski, évoque expéditions et instants partagés sur le mode du récit "mythologique". Grâce aux récits nous avons "vu" les spectacles qui ont changé le cours du théâtre moderne. Ils sont à l'origine de son passé "légendaire".

Cette résonance de l'événement théâtral s'est confirmée, à ma grande surprise, grâce aussi à mes récits sur des spectacles comme *Argentina* de Kazuo Ohno, *La Cerisaie* de Strehler ou la *Conférence des oiseaux* de Brook. Ils ont eu un effet similaire auprès des amis auxquels, à l'époque, ils sont restés inaccessibles. Le récit est un partage. Et son effet s'explique aussi bien par la portée de l'œuvre que par l'effet subi qu'il communique. Le récit sera à jamais "double". Il témoigne

de ce qui a disparu et dont je suis l'héritier heureux de diffuser ses biens. Je ne veux pas capitaliser mon vécu, dit le spectateur accompli, mais, au contraire le distribuer et partager. Le récit est preuve de générosité.

Il y a, certes, le récit emblématique converti en référence exemplaire. Récit écrit, rédigé et imprimé. Récit chargé des pouvoirs de la page que l'on peut lire, re-lire mais, catégorie sous-évaluée, il y a également des récits oraux, entendus dans des réunions d'amis ou dans des salles de cours. Récits-dons de la part des témoins qui partagent dans un cercle restreint la déflagration subie quelque part dans le monde, dans un coin inaccessible ou à des heures impossibles. Comment ne pas citer le récit fait par Jan Kott de la présentation des travaux de Grotowski à Irvine lorsque sur la plaine où évoluaient les étudiants parut un cheval blanc et suscita cet étonnement du maître polonais: "C'est quand même Dieu le plus grand metteur en scène". Ce récit on ne peut le lire nulle part; je me sens comme étant l'unique dépositaire. Ou le récit mythique d'une nuit de kathakali à la lumière de bougies qu'Eugenio Barba égrenait comme un rêve vécu lors d'un voyage en Inde? Ou celui des *Bacchantes* de Grüber que j'ai entendu de la bouche de Bernard Dort lors d'une de mes premières présences dans la salle de cours de la Sorbonne où il nous a partagé son émotion. Les récits oraux s'évanouissent mais celui qui les a entendus les porte avec lui et s'emploie à les transmettre malgré leur audition de plus en plus restreinte.

Écrits ou oraux, les récits de spectateur confirment les pouvoirs du théâtre par l'impact produit sur des témoins qui se chargent de les conserver et transmettre. Éclats d'une autobiographie de spectateur "miraculé".

## L'ÉVÉNEMENT UNIQUE: LA PRÉSENCE

Peter Brook parle des grands acteurs comme des “être dilatés” et son propos peut s’appliquer aux auteurs des “récits” théâtraux qui, sous l’emprise d’un spectacle, deviennent des “spectateurs dilatés”. Le spectacle est un événement qui, en partie, m’arrache à moi-même et engendre un irrésistible appétit de narration. A la déflagration de la scène succède le repli du discours... de même que chez les auteurs qui témoignent des expériences de l’extrême. A cette différence près que cette fois-ci c’est l’art qui en est leur source. Non pas une ascension de tous les dangers ou une dérive épique, mais, au cœur du théâtre, l’ouverture brutale d’un horizon imprévu.

Le récit s’appuie non pas sur la répétition mais sur ce qui est unique. Ce qui est unique c’est... la présence! Elle se trouve à l’origine de la mythologie des grands acteurs qui affirment la présence avec tout ce qu’elle comporte comme fulgurance qui exalte une prestation et qui saisit le spectateur. La présence contrarie “la répétition” ou, au moins, produit l’illusion d’une déchirure de ce régime unanimement assumé comme étant propre au théâtre. Ce qui est unique est météorique!

Il n’y a pas de méthode à même de capter ce qui est “unique” qui se définit justement par son échappée hors du code et du programme! Mais il y a un entraînement du spectateur qui le capte et s’en réjouit! Et, en fin de compte, c’est ce que sa mémoire retient de la suite d’apparitions dont fut le témoin ébloui!

L’acteur incarne le personnage et fournit cette expérience propre à l’église orthodoxe qui, par le recours à l’icône, procède à la matérialisation visuelle des figures sacrées. Au théâtre cela implique la coexistence de l’être fictif et de l’être réel. Cette association définit

le jeu dans son acception courante. Et on s’en accommode pour ce qui est de la pratique programmée!

Mais si on se livre à un recours mnémorique des acteurs suivis un changement intervient pour découvrir que ce qui est unique reste mémorable. L’exception et non pas la règle! La déchirure imprévue et non pas le respect de la tâche dévolue! Ainsi se manifeste la présence dont un œil averti ressent l’impact!

Tout a à voir avec le corps qui s’immisce en procurant le sentiment d’une manifestation rebelle et individuelle, d’un surgissement qui déborde le rôle. Ou qui s’attache à lui pour l’enrichir grâce à cette perturbation imprévue, à cette insémination du fictif par la vérité du concret personnel! L’acteur qui jouit de présence c’est l’acteur insoumis! Mais, insoumis malgré lui car on ne décèle ni narcissisme ni révolte dans les manifestations qui le rendent “unique”.

Ce qui est unique surgit au coin d’un geste qui bénéficie de la même origine improbable: est-ce le personnage, est-ce l’acteur? Parce qu’indissociables, le geste “double” s’impose avec une évidence “unique”! Qui en est l’auteur? De la salle, perplexe, j’en éprouve l’attrait sans pouvoir en identifier tout à fait l’origine. Ce qui est “unique” – voilà ce qui est le propre d’un grand acteur. Emblème d’un acteur! Rendre manifeste ce qui est “unique” – un geste, un regard, une intonation – séduit dans la mesure où cela intervient comme une confession implicite d’acteur! Au théâtre, ce qui est “unique” attire par son émergence apparemment imprévue, accidentelle et personnelle! Et cela se trouve à l’origine d’un... récit.

## LES PUNCTUMS... SURGISSEMENTS MÉTÉORIQUES

Les récits peuvent capter soit la surprise procurée par un spectacle dans son intégralité soit, parfois, plus modestement relever des *punctums*... ces détails essentiels qui surgissent au cœur d'un ensemble. Ces détails liés à la présence d'un corps d'acteur et ses manifestations uniques, à une solution scénographique ou à un exploit de la vidéo. Bref, dans ce cas, le récit surgit lorsque le sujet qu'est le spectateur décèle un "fragment", une "pincée" qui surprend par son inédit, par le débordement du cadre, par la présence d'un geste ou la pertinence d'un choix. Le *punctum* illumine un instant... et le rend mémorable.

Roland Barthes s'est avoué attiré dans des photos anciennes par des détails rayonnants pour lesquels il emprunta le terme de *punctum*. C'est lui qui absorbe le regard et procure des connotations imprévues et subjectives! C'est lui qui se détache et brille au cœur de l'image: le *punctum* est plus qu'un détail et moins qu'un ensemble! Il se place à leur croisement car à même d'être détaché partiellement de l'œuvre tout en conservant son esprit.

Dans un spectacle, se détachent parfois des *punctums* et ils séduisent parce qu'affiliés intégralement au travail du metteur en scène, parce qu'ils sont le fait de son intervention: suscités par le texte mais par ailleurs inédits, émergés du travail de la scène et attachés à un spectacle unique! Ils sont "signés" et éblouissent par leur pouvoir épique dont le spectateur reçoit l'impact.

Le *punctum* intéresse par ce qu'il engendre comme pouvoirs narratifs! Si "l'empreinte" de l'acteur implique la présence du spectateur et appelle à l'évocation de ces symptômes particuliers de présence,

"le *punctum*" peut être raconté, certes avec une perte, mais il dispose d'une capacité accrue d'être transmis et communiqué. "L'empreinte" de la présence reste de l'ordre de la perception immédiate, corporelle, tandis que "le *punctum*" se laisse évoquer, résumer; il est plus aisément partagé! Sans qu'il se détache pour autant du spectateur qui l'a saisi et a subi son attrait! La réaction de chacun se constitue en marque identitaire assumée et jouissive. Mais il peut en faire état, la révéler et la communiquer! Et d'ailleurs cela se constitue en plaisir propre du spectateur converti en narrateur de la surprise subie.

Le *punctum* est le fait du metteur en scène qui intervient en "auteur" de la séquence qui vient s'intégrer dans le tissu de l'œuvre sans apparaître comme un corps étranger, extérieur et arbitraire. La réussite provient justement de cette relation de parenté qui lie le texte et la scène! Ils se relaient comme s'il s'agissait d'une création épisodiquement commune! Sans doute le matériau écrit perdure tandis que "le *punctum*" est passager, lié à l'émergence unique au sein d'un spectacle dont certains se souviennent et transmettent un certain temps. "Le *punctum*" a une durée de vie limitée sans être pour autant voué au destin de l'éphémère auquel se trouve soumise la présence de l'acteur et ses "empreintes".

"Le *punctum*" qui me captive depuis le noir de la salle se cristallise telle une pierre précieuse et discrète montée sur la matière du texte qui, ainsi, se trouve un instant enrichie, dilatée, étonnante justement par cet ajout "ponctuel" opéré par la mise en scène! Il finit en legs du spectateur qui l'a perçu et l'inscrit dans son capital mnémonique.

Dites-moi pourquoi vous avez isolé "le *punctum*" et pourquoi le conservez- vous? Aveu assumé de tout spectateur qui confirme ainsi son implication biographique dans le spectacle d'où est surgi cet

éclair fugitif et inoubliable! Il est le fruit d'une expérience immédiate et non pas d'un héritage durable, d'un étonnement personnel et non pas d'une consécration anonyme! "Le *punctum*" proposé et décelé sur la scène rehausse mon plaisir du théâtre! J'en suis le récipiendaire de choix et je m'en réjouis! Comme Barthes en explorant les vieilles photos *a priori* dépourvues d'adresse personnelle, je décèle sur le plateau "le *punctum*" qui élargit ma perception et exalte mon statut! "J'y étais et j'ai vu" – me dis-je réconforté. Et... je raconte!

Il y a des *punctums* qui attirent par leur insertion dans le tissu narratif auquel ils s'apparentent et semblent lui appartenir, car en rien différents, nullement repérable comme solution de mise en scène! Ils séduisent par leur présence discrète et saisissable comme écriture scénique parfaitement intégrée dans l'écriture dramatique. Les dissocier c'est impossible et seuls les spectateurs avisés repèrent cet insert!

Ces foyers de fixation constituent le fonds mnémonique d'un spectateur et ils appellent à une organisation, à un classement personnel selon un ordre qui met à jour certaines priorités qui s'imposent et, réunies, dressent une architecture sur les sables mouvants d'une mémoire individuelle. Même si elle reste instable, cela n'empêche pas la mise à jour d'un échafaudage qui dégage une structure de la réception! Structure ne veut pas dire méthode! Elle s'affirme grâce à une expérience et à un savoir acquis dans le temps. Savoir artisanal.

Les "*punctum*" forment un dépôt mnémonique personnel et en même temps s'organisent selon un ensemble de questions pérennes formulées indéfiniment face à la réalité d'un spectacle! Cette incertitude définit la condition d'un spectateur confronté à la surprise d'une découverte qu'il ne peut plus réexaminer ni corriger! Il n'a qu'à serrer contre sa poitrine ces éclats qui renvoient à son temps d'autrefois!

Comme jadis le souvenir d'un Lear qui, toute la salle éclairée, s'adressait à la salle en pleine période communiste en disant: "Je vous ai tous pardonnés" ou comme ce Gaev qui, à l'heure où il quitte la cerisaie, déchire et met dans sa poche la page du Dictionnaire Encyclopédique où elle était mentionnée ou la scène finale de l'*Orestie* de Stein quand la scène du procès se déroule à l'infini jusqu'au départ du dernier spectateur... Tout grand récit se nourrit d'un événement mais plus souvent encore de l'émotion suscitée par un *punctum*.

## LES VOYAGES DU THÉÂTRE

Le récit de théâtre peut intégrer des informations extra-scéniques. Informations liées à un lieu, à un public, à un contexte météorologique puisque l'auteur s'assume comme écrivain sous l'impact du spectacle mais, en partie, marqué par le contexte qui affecte la réception du spectacle. Étais-je en Pologne ou à Avignon, à Sibiu ou à Taormina? Étais-je seul, accompagné, quel temps il faisait... le récit ne doit pas craindre d'être parasité par ce qui pourrait sembler être trop local, trop immédiat. Le cotexte n'est point indifférent et il a droit d'être évoqué. Il affecte la relation avec le spectacle car "le récit" s'affilie souvent à la littérature de voyage, voire même à l'écriture littéraire. Le sujet qui parle est plus qu'un spectateur, il est un être en route... et en attente. C'est pourquoi son "récit" a le caractère d'un "essai" et non pas d'une "étude"...

Le récit est un souvenir... fixé par l'écrit. Mais un souvenir imprégné de subjectivité. Il est "signé" et réfractaire au neutre de l'analyse. Cela explique son pouvoir de susciter un imaginaire mais cela même appelle notre vigilance. Une citation de Paul Ginesty m'a alerté: "avec les souvenirs on peut faire de la littérature, mais pas de l'histoire".

Oui, le récit ne fournit pas les indices à même de constituer une documentation, mais il atteste les ressources de la scène à même d'engendrer de la littérature. Et de la mythologie légendaire.

Le récit naît de la proximité avec la scène et de la communication directe avec elle, d'un rapport préalable qui comporte aussi bien déception que séduction. Le récit confirme le désir comblé. Le récit atteste un accomplissement, et jamais un effondrement. Le récit fonde un "discours amoureux" du théâtre, qui ainsi trouve sa justification. Parce qu'il engendre de pareils éblouissements on l'aime et on témoigne.

Le récit est un texte hybride issu d'une expérience hors normes et de la résonance opérée dans le témoin. Ni tout à fait description, ni entièrement fiction. On pourrait même avancer que les récits de spectateur séduit participent de ce que l'on a appelé "l'auto-fiction". Oui, ils se définissent par cette même impureté mais, par rapport aux romans qui pullulent de drames, cette fois-ci il s'agit d'une auto-fiction heureuse, épisodique, mais intense. Elle formule un discours affectueux nourri des performances de la scène et des satisfactions des témoins éblouis.

Le récit se distingue de la "scène au théâtre" qui fut un motif récurrent des romans du XIX<sup>ème</sup> siècle. La "scène au théâtre" restitue un contexte et déploie un imaginaire lié au public, à la relation avec les acteurs, mais d'une manière "générique", tandis que "le récit" se rédige sous l'emprise d'une expérience personnelle, d'un vécu lié à la présence effective du témoin qui raconte. Le récit porte la marque du concret et de la perturbation engendrée par une représentation et non pas par le théâtre tout entier.

Les récits dressent ensemble une sorte d'utopie rétrospective. Nullement réactionnaire ou abusivement nostalgique, bien au contraire

une mémoire mythique dont le rôle consiste à préserver, certes, des souvenirs d'autrefois tout autant que de confirmer ainsi les pouvoirs du théâtre. Pouvoirs attestés par les témoins qui en ont éprouvé la déflagration. Parce que les miracles se sont produits et ont été "vécus" ils peuvent être racontés...

Les récits se constituent dans le roman choral du théâtre moderne.

Convaincu de cette assertion j'ai réuni mes propres récits dans un volume placé sous le signe d'Horatio, l'ami auquel Hamlet intime le vœu de raconter les événements de sa vie... les *Récits d'Horatio*. ❄️

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

PEDRO MANUEL

# PERFORMING ANIMALITY

## RESUMO

Considerando performances com animais como *Going to the Dogs* (Wim T. Schippers, 1986), *Octavio and I* (Linda Molenaar, 2010), *Performances for Pets* (Juurak/ Bailey, 2014) e *A Performance With an Ocean View (for a Dog)* (Kokkonen, 2008), argumento que estes trabalhos ilustram três efeitos emergentes da performance com animais: desafiar uma visão binária e exclusiva da co-presença na performance; determinando modificações na agência de artistas com o animal não-humano; revertendo a tendência de humanização do animal em cena, e ensaiando uma animalização da actuação humana.

### PALAVRAS-CHAVE

Performance, Co-presença, Não-Humanos, Animais, Real

## PEDRO MANUEL

ARTEZ HOGESCHOOL VOOR DE KUNSTEN E CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Pedro Manuel é um criador e professor de teatro e performance, nascido em Lisboa e radicado em Amesterdão. Estudou Filosofia (FCSH) e Estudos de Teatro (FLUL) em Lisboa e encenação/ pesquisa artística em Amesterdão (DasArts-AHK), sendo doutorado em Estudos de Media e Performance pela Universidade de Utrecht. Como artista, tem explorado formas de materializar a representação de presenças e ausências (de pessoas e objectos) explorando estratégias de percepção, memória e imaginação. Os seus interesses de investigação recentes variam entre cultura material, filosofias orientadas para objectos e estudos de spectralidade, trabalhando como professor no ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten, nos Países Baixos.

## ABSTRACT

Considering performances with animals such as *Going to the Dogs* (Wim T. Schippers, 1986), *Octavio and I* (Linda Molenaar, 2010), *Performances for Pets* (Juurak/ Bailey 2014) and *A Performance With an Ocean View (for a Dog)* (Kokkonen, 2008), I argue that these works illustrate three emergent effects of performing with animals: challenging a binary and exclusionary view of co-presence in performance; determining a modification of the performer's interaction with a non-human animal audience; reversing the humanization of the animal, by rehearsing an animalization of human agency.

### KEYWORDS

Performance, Co-presence, Non-humans, Animals, Real

# PERFORMING ANIMALITY



THE GERMAN SHEPHERD ILJA VAN VINKELOORD WHICH ACTED IN *GOING TO THE DOGS* (1986)  
BY WIM T. SCHIPPERS, PORTRAYED BY FRED SCHLEY,  
IN DISPLAY AT THE STADSSCHOUWBURG AMSTERDAM, IMAGE BY FRED SCHLEY



# 1

In this essay, I aim to highlight contemporary performances involving animals that, in my perspective, contribute to a reconsideration of the conditions of co-presence between human and non-human animals. My interest in these performances stems from my academic research on the ways in which theatre extends beyond the agency of the professionally trained performer. Through that research, I have come to recognize how the absence of the professional actor, or the absence of human presence, can be seen to be part of a growing interest in contemporary theatre in staging the real, displaying the unrehearsed, and showing the immediate. Strategies for staging the real can vary, ranging from casting non-actors to devising audience participation, re-enacting documentation, or staging natural phenomena. These strategies are often developed from site-specific locations, or recreated in the black box of the theatre. Within this context, in this short essay, I will draw on examples of performances with animals, particularly, a selection of works where human acting attempts to be levelled with the animal's behaviour, rather than dominating it, and the animals' presence is not purposefully humanized. In these cases, performance makers attempt to relate with the physical presence of animals, underlining the materiality of that presence, going along with an unrehearsed real, rather than staging their presence as a surrogate for a representation, metaphor, or fiction. By using performance to concentrate on the spontaneous presence and materiality of animals, artists attempt to create conditions for a more egalitarian co-presence between humans and non-humans.

Considering performances with animals such as *Going to the Dogs* (Wim T. Schippers, 1986), *Octavio and I* (Linda Molenaar, 2010), *Performances for Pets* (Juurak/ Bailey 2014) and *A Performance With*

*an Ocean View (for a Dog)* (Kokkonen, 2008), I consider how these works elaborate on three emergent aspects of performing with animals: challenging a binary and exclusionary view of co-presence in performance; determining a modification of the performer's interaction with a non-human animal audience; reversing a humanization of the animal on stage, by rehearsing an animalization of human acts.

# 2

In the field of the performing arts, it is easier to find performances where animals perform to humans and with humans than pieces where animals act exclusively by themselves onstage. The reason might be that performing along with animals allows contrasting the rehearsed and regulated presence of human performers with the — possibly rehearsed but potentially unpredictable — behaviour of animals. Reflecting on his piece with a group of dancers and two donkeys, *Baltazar* (2013), maker David Weber-Krebs states that the spectator becomes confronted “with his narcissistic desire to identify with the animal, fully knowing that this projection — which is fundamental to conventional theatre — is inadequate for this situation.” (Weber-Krebs, 2019). The projections that “the spectator applies to the animal” (Weber-Krebs, 2019) are neither a given of the presence of the animal nor of the act of spectating. Even if the animal's actions are unrehearsed, or if only standing on stage and not performing any significant action, the presence of animals on a theatre stage tends to reflect humanity to the human audience in attendance. Animals on stage disrupt the expectation of a controlled, rehearsed agency, by their spontaneity and “a resistance against anthropocentric expectations from within human theatre, which declassifies the fixed categories of animality and humanity” (Georgelou, 2012: 105).

Along with human actors on stage, non-human animals distract or capture the gaze of the audience, either because they introduce risk and chance into rehearsed, representative devices or because of the irresistible attraction of the real, serving as the “escape point” of a representational frame.

An example of a piece entirely enacted by animals for a human audience is *Going to the Dogs* (1986), by artist Wim T. Schippers. The play was a family drama performed by six German shepherds in a realistic set design representing an interior living room, with sofas and carpets, doors, and windows. Schippers declared that the dogs had been trained for six months by the police and that, on stage, their actions were “prompted by pieces of meat and cookies thrown in the required direction” (Schippers, 1986). The piece was a sell-out success, with full houses during the two days it was presented, driven by curiosity and scandal surrounding the provocation of a piece entirely performed by dogs in the Stadsschouwburg, one of Amsterdam's most important venues, and financed by state funding. The fact that the piece was presented at the Stadsschouwburg and entertained a close relation with the media, made the performance primarily seen as a stunt.

Schippers' performance with dogs seems to have been, foremost, a detailed staging of superimposing the presence of animals over an assumed human-centred scenography. In this way, rather than exploring the contrast of dogs against humans, this superimposing generated effects of humour or contempt. About the purpose of the performance, Schippers declared “the difference between people on stage and dogs, is that people act while dogs remain normal. Thinking about that gives you a new perspective on the theatre” (Schippers, 1986). In this way, Schippers' aim was, not only to be

provocative but also to highlight the difference between humans and dogs in terms of the kind of agency, highlighting how the dog's agency, undisturbed by human presence, and unaffected by the theatrical frame, appeared unrehearsed and spontaneous. By experimenting with the animals' agency on stage, Schippers seemed to be mostly interested in challenging the audience's “perspective on the theatre”. In this sense, by staging non-human animals in a scenic environment reminiscent of actors, the acting of the German shepherds in *Going to the Dogs* aimed to provoke modifications of spectatorship. In a last twist of satire, a lasting effect of this performance was the inclusion of a portrait of the female German shepherd Ilja van Vinkeloord, in the collection of oil-painted portraits hanging in the halls of the Stadsschouwburg, remembering important actors in Dutch theatre. This inclusion may be seen as a humorous reaction in continuity with Schipper's provocative piece but, nevertheless, acknowledging the presence of the non-human animal as a performer.

Differently from *Going to the Dogs* and its manipulation of animals on a large venue, the research of Dutch artist Linda Molenaar in the project *Octavio and I* (2010) was tender and intimate, trying to look for a “way to become part of the animal world” (Molenaar, 2019). While artificially incubating several chicken eggs, one of the eggs was being incubated by a portable heater attached to her body, and by the artist's own body heat. Placing herself as a surrogate of the mother, Molenaar kept it in contact with the body heat of her skin, crafting an adapted pouch over her belly – namely over her navel – simulating the shape of a human pregnant body. By participating in the incubation of a chicken egg with her own body – in a way, “embodying” the incubation – the artist attempted to establish a continuity of the birth process, sharing the agency of the biological act between two animal species. In *Octavio and I*, the bonding between human and



LINDA MOLENAAR SITS WITH HER OFFSPRING OF CHICKEN, IN *OCTAVIO AND I* (2010), BY LINDA MOLENAAR, PHOTOGRAPH BY THE ARTIST.



ALEX BAILEY AND KRÕÕT JUURAK IN *PERFORMANCE FOR PETS* (2014). [F] ERICH MALTER.

animal was not enacted by projections of human behaviour, or similarities of shape or form, but performed through a close, continuous togetherness and, to a point, an identification of the human with the animal. Performed periodically over the incubation period, the durational work became accessible as documentation and through the artifacts created.

Similarly, in *Performances for Pets* (2014), Estonian and British artists Krõõt Juurak and Alex Bailey invest in close interactions with

animals, performing with domesticated cats and dogs in their home environments. Together with two pet therapists, the artists developed a set of actions that aim at drawing a particular kind of attention and interaction with the animals. They prepare for the performance beforehand, by visiting the pets in their homes, meeting their caregivers, and by knowing the animal's behaviour. Adapting their performance each time, Juurak and Bailey move in the house at ground level, on all fours, with slow and respectful movements, avoiding dominant eye contact, and making sounds that elicit responses

from the pets. These react differently, sometimes observing from a distance and going away, other times interacting with playfulness and responding to the human performer's odd behaviour.

Although the piece is intended as an act of interaction with the animals, the scope of spectatorship could be seen to include humans too, either the animal's owners observing the action, or the audience viewing the documentation of the performance. Juurak and Bailey are aware that the project doesn't adhere squarely to categories of the performing arts such as "performer", "audience", "show", "acting", or "beginning". The initial aim of the artists was to reverse the relation of how animals are staged in a performance setting by placing humans in the position of being attentively watched by animals, while performing actions that were purposefully rehearsed to show to the animal. Furthermore, they attempt to make manifest and engage with a quality of pets that they see as related to their work as artists: "Contemporary pets no longer have a practical function in the household. Cats don't need to catch mice, dogs no longer need to guard the house. Pets have upgraded their job descriptions and line of work to what we call immaterial or affective labour." (Juurak, Bailey, 2019). Accordingly, the affiliation established with the animals is not one of productive entertainment or meaningful participation. The focus is on attempting to establish affective exchanges, revealing its immaterial labour. In that sense, following Jessica Ulrich on her reflection about the project: "one could interpret the activities of performers and pets as an always unfinished 'active process of attunement' – and exactly this is the definition of agency by Vinciane Despret." (Ulrich 2023).

One other example of a piece performed for a pet may be found in Finnish artist Tuija Kokkonen's *A Performance With an Ocean View*

(*for a Dog*) (2008). While creating a performance incorporating the perception of natural phenomena, such as the changing weather, a walk in the woods, or the encircling cityscape, Kokkonen became attracted by the idea of redirecting the performance to a dog as a spectator. In the first version of the piece, while working with the perception of natural events, there was a porosity between the presence of non-human actors and the participation of the human audience. In this context, and while accompanied by a dog named Eka during the outdoor events, Kokkonen asked herself how a dog would perceive the experience, and went on to create a second version of the piece primarily addressed to Eka. Kokkonen considered the piece to be a "misperformance for a dog" given that:

A performance for non-humans is a misperformance as it loses its efficacy by reducing the significance of both humans and the spectatorship or by making them something different; the positions of spectator and performer are combined, often contradictorily, into something approaching co-action and co-being. (Kokkonen, 2010)

This step led Kokkonen to a deep questioning of what was her role as a performance maker, but also what was her role as a peer of the animal: "I realized I was constantly asking myself: who is she? And in that case, who am I? (...) [the dog] Eka was the liminal area of our performance." (Kokkonen, 2010).

### 3

In *Octavio and I*, *Performances for Pets* and *A Performance With an Ocean View (for a Dog)*, animals take over the role of human actors performing to human audiences, or they attend to the acting of humans, or to what humans envisioned for them to experience. Such involvement with the animals destabilizes a human-centred and binary account of co-presence. Performances involving non-humans bear the potential to destabilize the assumption that the co-presence between human performers and human audiences is a fundamental element in defining theatre. A view of co-presence as a core characteristic of theatre is often attributed to Peter Brook's claim in 1969: "A man walks across [...] [an] empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre" (Brook, 1996: 7). While, in the 1960s, the notion could be instrumental to aggregating distinct practices of experimentation in theatre, by the decade of the 1990s however, the notion of co-presence had become an exclusionary assumption defining the very practice of theatre, such as in Erika Fischer-Lichte's view that "the minimum pre-conditions for theatre to be theatre are that person A represents X while S looks on" (Fischer-Lichte, 1992: 7).

Such a view of co-presence premises that the encounter between human actors and audiences, in a simultaneous space and time, configures the basic conditions for a performance to occur. The shared gathering of humans was seen as a pre-condition of performance, theatre, and dance, as well as instrumental in distinguishing performing practices from other artistic practices such as cinema, literature, or visual arts. However, this human-centred view of co-presence has been challenged by a number of contemporary discourses that rethink the encounter between audience and actants within



A PERFORMANCE WITH AN OCEAN VIEW (FOR A DOG) - II MEMO OF TIME, BY TUIJA KOKKONEN, MAY 2008, MAUS AND ORLOVSKI, KIASMA THEATRE/ MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. [F] KAISA ILLUKKA.

a digital culture where tele-presence is pervasive, or where the notion of body has expanded, for example, to include the non-living bodies of objects and machines, or the non-human bodies of animals.

In the section "Irruption of the Real" of *Postdramatic Theatre* (Lehmann, 2006: 99), Lehmann uses the word "irruption" to refer to pieces where an aspect of reality breaks through the contained fictional cosmos of dramatic plays and becomes "explicitly into a 'co-player'" (*ibid.*, 100).

The postdramatic theatre is the first to turn the level of the real explicitly into a 'co-player' — and this on a practical, not just theoretical level. [...] The main point is not the assertion of the real as such [...] but the unsettling that occurs through the undecidability whether one is dealing with reality or fiction. The theatrical effect and the effect on consciousness both emanate from this ambiguity. [...] Aesthetically and conceptually the real in theatre has always been excluded but it inevitably adheres to theatre. (*ibid.*, 100–103)

In Lehmann's view, the real always relates to the theatre in a relation of adherence, that is, of constant close contact but, when the real is involved as a "co-player", an unsettling undecidability is created. Accordingly, in the performances mentioned above, the issue was less about whether the presence of animals equated that of human performers or audiences, and more about creating undecidable situations of encounter. Although artists kept on devising relations of co-presence, such relations did not occur exclusively between human performers and spectators. Rather, the relation is established between humans and non-humans, and, while practices of acting with animals are reimaged, new relations of spectatorship are attempted. Following Lehmann's view of the real as a "co-player", such mode of co-presence "lowers the humanness of the human body and radically resists anthropocentric theatre customs (...) [they] let an unexpected 'being-with' between human and nonhuman animal bodies happen on stage" (Georgelou, 2011: 123).

The claim that these encounters with animals were theatre, dance, or performance art remains a speculative and unilateral human claim. Simultaneously, the artists' views of these encounters are telling of their effort in rehearsing attempts to come closer to the animals' perception, in order to communicate and understand the animal's ability to be attentive, to perceive meaningfully what they see, to experience something common together. In this regard, these works attempted to resist the common humanization of the animal on stage and, instead, rehearsed ways of "animalizing" human agency. Perhaps such performances may indicate an emergent direction, where animality becomes a quality of human acting to/ with animals, beyond the superficial imitation of an animal's behaviour by humans, or the humanization of animal's behaviour. In rehearsing new forms of performance to/ with animals, humans revisit their perception of each animal's animality and, perhaps, of their own. ::

## REFERENCES

- BROOK, Peter (1996), *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Simon & Schuster.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992), *The Semiotics of Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.
- GEORGELOU, Konstantina (2011), "Performless: Operations of *L'Informe* in Postdramatic Theatre", Utrecht University.
- HAAS, Maximilian (2015), "Balthazar" in *Antennae*, Issue 31, accessed on 13 June 2023, available at: <https://www.antennae.org.uk/back-issues-1>
- JUURAK, Krõõt; BAILEY, Alex (n.d.), "Q&A", accessed on 13 June 2023, available at: <http://www.performancesforpets.net/info>
- KOKKONEN, Tuija (2011), "Non-Humans and Performance", *Journal of Artistic Research*, vol. 0, accessed on 13 June 2023, available at: <http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=799>
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*. London and New York, Routledge.
- MOLENAAR, Linda (2010), "Octavio and I 2010", accessed on 13 June 2023, available at: <https://vimeo.com/245518581>
- SCHIPPERS, Wim T (1986), "Show Went To the Dogs (Literally, One Might Say)" in *The Blade: Toledo Ohio*, accessed on 13 June 2023, available at: <https://tinyurl.com/phxdc68>
- ULRICH, Jessica (n.d.), "Art for Animal Audiences", accessed on 13 June 2023, available at: <http://www.performancesforpets.net/text>



**PORTEFÓLIO**  
**PORTFOLIO**

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

**FILIPE FIGUEIREDO**  
**PAULA GOMES MAGALHÃES**

**ALÍPIO PADILHA**  
**A LIBERDADE DAS IMAGENS**  
**PELOS LIMITES DO CORPO**  
**e DO MOVIMENTO**



# ALÍPIO PADILHA

## A LIBERDADE DAS IMAGENS, PELOS LIMITES DO CORPO E DO MOVIMENTO

No princípio não era a fotografia (embora “ela” sempre tenha estado lá, de múltiplas formas). No princípio era o jornalismo – um jornal em Penacova, as rádios, primeiro piratas e depois locais, e a formação no CENJOR, em Lisboa –, depois veio o emprego na administração pública, na ilha da Madeira, como oficial de justiça, e só depois a fotografia começa a assumir a primazia, a irromper do lugar secundário onde até então se mantivera, à espera que chegasse o seu momento. A fotografia sempre fizera parte do universo de Alípio Padilha, através das fotografias que a avó mandava tirar da filha (a mãe de Alípio) ao fotógrafo local, das *polaroids* do namoro dos pais, das fotografias que complementavam as notícias do jornal, mas foram as incursões na natureza, com David Francisco, fotógrafo do Parque Natural da Madeira, e outros entusiastas da fotografia, que o ato de carregar “aos ombros” uma máquina e com ela captar a essência de um espaço (no caso, um espaço natural) se tornou uma prática comum. Depois da paisagem natural, a descoberta de um prazer maior, o de fotografar pessoas, através dos registos que começa a fazer de eventos e sobretudo de espetáculos musicais.

Já em Lisboa, em 2004, começa a fotografar (ainda de modo não profissional) espetáculos do Teatro da Garagem (na altura, já instalado no Teatro Taborda) e também do GTN – Grupo de Teatro da Nova, um coletivo de teatro académico, da Universidade Nova de Lisboa, sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Pelo meio, vê as suas fotografias realizadas no concerto de Sérgio Godinho, ao vivo no Maria Matos, editadas no disco *Nove e Meia* (2008), tornando-se assim o seu primeiro trabalho profissional. A partir daqui, a pouco e pouco, a fotografia começa a “invadir” de forma avassaladora a vida de Alípio Padilha.

Continua a registar em imagem os muitos trabalhos do GTN – coletivo que, de alguma forma, acaba por moldar a vida de Alípio Padilha enquanto fotógrafo de artes performativas –, avançando depois para voos mais arriscados, com os trabalhos do Teatro Praga, d’A Tarumba (e depois também do FIMFA – Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas), do Teatro Nacional D. Maria II (durante a direção de Diogo Infante e uma parte da direção de João Mota), Temps d’Images, SillySeason ou das *performances* apresentadas na Rua das Gaivotas 6, espaço que fotografa desde a inauguração, em 2015.

Se no princípio da fotografia era o teatro que dominava, ainda com algumas incursões pela música, atualmente Alípio Padilha tem-se dedicado de modo mais intensivo à *performance*, à dança e às formas animadas (sobretudo através do trabalho que tem realizado no FIMFA). Mas foi sempre no lado pouco (ou nada) convencional, como podem ser classificadas muitas produções do GTN – que continua a assumir-se como “espaço de criação, de experimentação e liberdade” –, ou do Teatro da Garagem, ou a dimensão performativa da música, como no caso dos concertos dos Mão Morta a partir da obra *Cantos de Maldoror*, que encontrou maior estímulo.

Perspetivando a sua carreira, parece ser entre os contextos mais alternativos, sejam eles do teatro, da dança, da *performance* ou até da música, que foi desenvolvendo a sua atividade como fotógrafo e encontrando maior afinidade.

É porventura essa proximidade com contextos de criação diferenciados e em espaços não convencionais, como sejam garagens (como acontece com o GTN), armazéns e antigos edifícios (como a Latoaria) ou novas salas adaptadas à prática performativa (como a Rua das Gaivotas 6) que permite a Alípio Padilha desenvolver uma linguagem fotográfica própria e livre, muito embora defenda que a sua fotografia deve servir os trabalhos de criação que lhe dão origem, ou seja, revelar ou refletir aquilo que vê em “palco”.

Uma das marcas mais imediatas do seu trabalho é sem dúvida a preferência pela imagem a cor, trilhando apenas muito pontualmente os caminhos da fotografia a preto e branco. Não por qualquer aversão a uma estética do preto e branco, mas precisamente porque a cena a que se reporta tem uma dimensão cromática, revelando, aí, a sua vontade de não se distanciar daquela matriz criativa. É, pois, no espectro da cor que compõe as suas imagens e dentro dos limites dos seus cambiantes que formula a sua linguagem de um modo tão próprio, que torna possível reconhecer o seu olhar nas muitas imagens que produz ao longo dos anos.

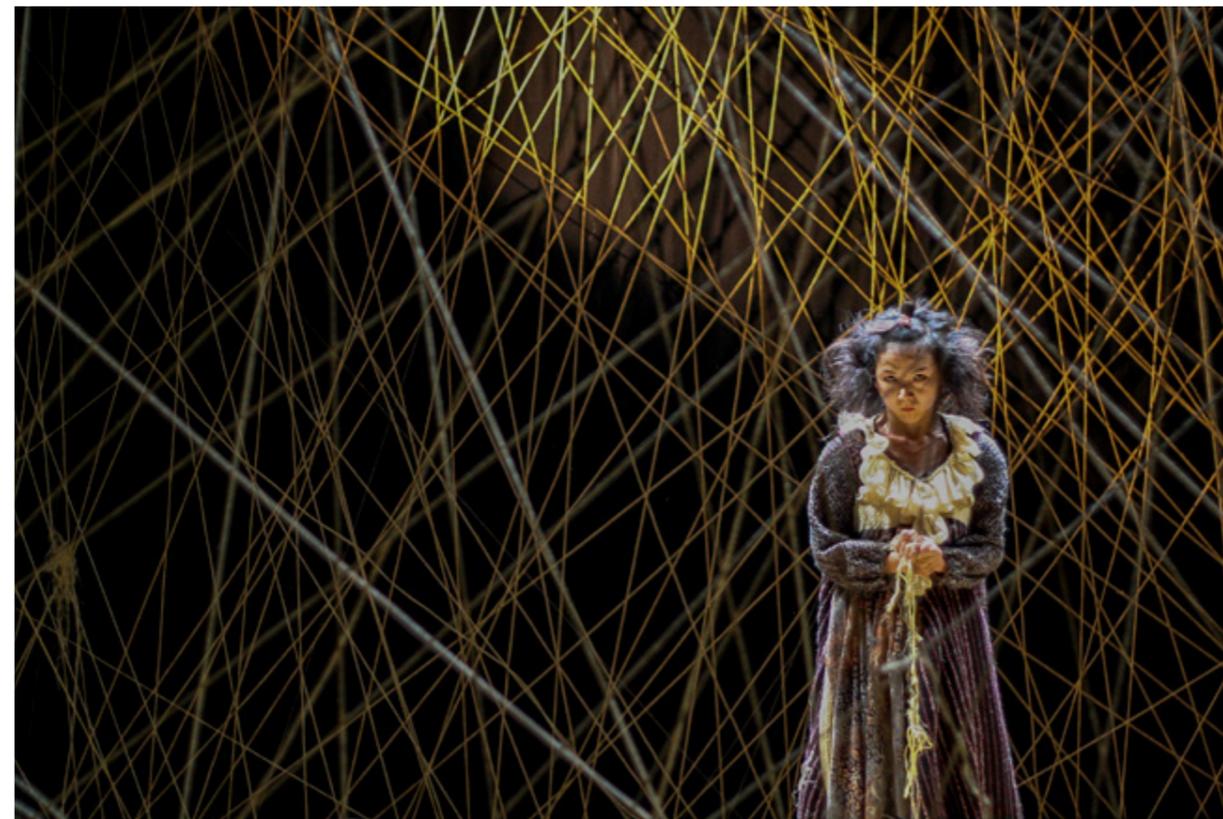
Ao prazer de fotografar pessoas (preexistente antes do teatro e da *performance*), juntou-se o prazer de fotografar os limites do corpo, do movimento e da ação, sempre de modo não intrusivo, para não interferir no espetáculo, mas de forma suficientemente próxima para poder captar os detalhes, uma essência que pode estar ainda por descobrir. Embora nem sempre seja possível, Alípio assume que o ideal

é estar no meio do espetáculo (vestido de preto, para não ser visto nem sentido), poder circular livremente por algo do qual não faz parte, mas cujo posicionamento permite trazer à superfície imagens (que estão lá) que de outra forma não seriam percebidas.

Essa proximidade é provavelmente favorecida pela natureza dos “palcos” em que fotografa, quase sempre ao mesmo nível do público, sem barreiras e também pelas relações pessoais que estabelece com os criadores. Daí, uma ideia de cena permeável ao recorte, ao detalhe. É talvez aqui que Alípio se destaca, conjugando com uma particular sensibilidade a luz e a sombra e a cor das cenas, que enquadra com leveza e rigor.

Nunca fugindo à cena, Alípio procura-a nos detalhes, nos seus reflexos, compõe a sua imagem com os artifícios de fotógrafo, entre o foco e o desfoque, entre os fluxos arrastados de movimentos vigorosos e a sua imobilização bem geometrizada. Igualmente respeitando a luz e a cor, explora ora a sua suavidade ora a sua vibração cromática intensa.

Mas, provavelmente, o que pontua o seu trabalho é a permanente tentação de fazer irromper na ordem da imagem o breve desalinho, o inesperado, e uma ideia de espetáculo em que a própria imagem se transforma, sempre banhada por uma estética elegante e refrescante em que laivos de uma visão cinematográfica tendem a raiar. ::



↑ *Carlo X Carlo*, j.a.m. Dance Theatre, Teatro Taborda, 2006.

↓ *Blame Beckett*, a partir de Samuel Beckett e outros artistas, dir. Diogo Bento, GTN - Grupo de Teatro da Nova, 2007.





*Comédia em Três Actos*, texto e encenação de Carlos J. Pessoa,  
Teatro da Garagem, Teatro Taborda, Lisboa, 2007, (Carla Bolito e Fernando Nobre).



↑ **Sonho de Uma Noite de Verão**, a partir de William Shakespeare e Henry Purcell, Teatro Praga, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2010, (Ana Quintans).

← **Maldoror**, Mão Morta, Culturgest, Lisboa, 2008, (Adolfo Luxúria Canibal).



← *Sonho de Uma Noite de Verão*, direção artística, Luís Vieira e Rute Ribeiro, A Tarumba – Teatro de Marionetas, Museu da Marioneta, Lisboa, 2010, (Raquel Monteiro).

↓ *Um Eléctrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, encenação de Diogo Infante, TNDMII, Lisboa, 2010, (Albano Jerónimo).



*Las Tribulaciones de Virgínia*, Hermanos Oligor (Espanha),  
FIMFA, Museu da Marioneta, Lisboa, 2010.



← *Mar Português*, direção de May Joseph, Harmattan Theater, Terreiro do Paço, Lisboa, 2012, (Sofia Varinô).

↓ *Kefar Nahum*, Mossoux-Bonté (Bélgica), FIMFA, TNDM II, Lisboa, 2013.





*A Tempestade*, a partir de William Shakespeare e Henry Purcell, Teatro Praga, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2013, (Cláudia Jardim e restante elenco).

*After, Um Delirium Fora de Horas*, texto de Nelson Guerreiro e direção de Martim Pedroso,  
Nova Companhia, Teatro do Bairro, Lisboa, 2014,  
(João Telmo, Miguel Damião, Sofia Soares Ribeiro, Nuno Gil, Inês Sobral).



↑ *T-Rex*, SillySeason, DNA Lisboa, 2014, (Cátia Tomé).

↓ *A Cidade*, Olga Roriz, Teatro Camões, Lisboa, 2015, (São Castro).



← *Propriedade Privada*, Olga Roriz, Teatro Rivoli, Porto, 2015,  
(Bruno Alexandre, Carla Ribeiro).

↓ *Tear Gas*, de Pedro Penim, Teatro Praga, Culturgest, Lisboa, 2015, (Pedro Penim).





↑ *Paradiso*, a partir de Dante Alighieri [poema] e Gustave Doré [gravuras], Karnart, Gabinete de Curiosidades Karnart, Lisboa, 2016, (Marco Patrocínio).

→ *Purgatório*, a partir de Dante Alighieri [poema] e Gustave Doré [gravuras], Karnart, Gabinete de Curiosidades Karnart, Lisboa, 2016, (Mónica Garcez).



↑ **Medo a Caminho**, de Rui Catalão e Luis Leonardo Mucauro, Latoaria, Lisboa, 2016, (Luís Leonardo Mucauro).

→ **Suspensão**, de Clara Andermatt, Jonas Runa e António Sá-Dantas, Companhia Clara Andermatt, CCB - Pequeno Auditório, 2017, (Clara Andermatt).



**Outcast**, criação e direção de Julieta Aurora Santos, Teatro do Mar, Sines, 2017, (Francisco Rolo e Diletta Bindi).



↑ **Jungle Red**, Carlota Lagido, Teatro Ibérico, 2018, (Bruno Senune, Guilherme Pompeu, Joana Castro, Xana Novais).

↓ **A Cara que a Realidade Merece**, direção Ana Ribeiro e António Duarte, Divas Iludidas, Rua das Gaivotas 6, Lisboa, 2018, (Ana Ribeiro).





↑ *Antes*, de Pedro Penim, Teatro Praga, Teatro Trindade, 2017, (Temps D'Images).

→ *Jangal*, Teatro Praga, São Luiz, Teatro Municipal, Lisboa, 2018, (Jenny Larue).



*Entrevistas*, de Tiago Cadete, Rua das Gaivotas 6, Lisboa, 2018, (Tiago Cadete).



*A Meio da Noite*, de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 2018, (André de Campos).



↑ *Último Slow*, de Rui Catalão, Salão de festas do Vale Fundão, Marvila, Lisboa, 2018, (Joãozinho da Costa e Catarina Keil).

↓ *Hearing*, de Amir Reza Koohestani, Festival Temps d'Images, Teatro Nacional D. Maria II, 2018, (Ainaz Azarhoush).





*Banda Sonora*, de Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo, Teatro do Eléctrico,  
São Luiz, Teatro Municipal, Lisboa, 2018, (Márcia Cardoso, Ana Valentim, Rita Cruz).

→ *Sujeito*, de Andresa Soares, Mathieu Ehlacher e Gonçalo Alegria, PENHA SCO, Lisboa, 2020, (Mathieu Ehlacher e Andresa Soares).

↘ *Dueto*, de Diana Niepce, Mercado Forno do Tijolo, Lisboa, 2020, (Diana Niepce e Hugo Cabral Mendes).

↓ *A Minha Pátria é a Minha Revolução*, Tiago Vieira, One - Your First Stop, Marvila, Lisboa, 2018, (Tiago Vieira).





*Underdog*, de André Campos, Rua das Gaiotas 6, Lisboa, 2020, (André Campos).



*Arranjo Floral*, de Filipe Pereira, Rua das Gaivotas 6, Lisboa, 2020, (Filipe Pereira).



↑ *Fora de Campo*, SillySeason, Teatro Taborda, Lisboa, 2020, (Érica Rodrigues e Ana Moreira).

↓ *Folle Époque*, SillySeason, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2020, (Ricardo Teixeira, Rodolfo Major e Teresa Coutinho).



*Moby Dick*, de Plexus Polaire, FIMFA - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas,  
Teatro Municipal D. Maria II, 2021.





*A Voz Humana*, de Jean Cocteau, criação de Patrícia Andrade e David Pereira Bastos,  
Loulé, 2021, (Patrícia Andrade).



***Approach and Enter***, de Vânia Rovisco, Appleton - Associação Cultural / Programa Atlas da Solidão, 2023.

**NA PRIMEIRA  
PESSOA  
INTERVIEW**

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

**ANA CLARA SANTOS**

**JOÃO BRITES**  
**O TEATRO É A ARTE DA VIVÊNCIA**

# JOÃO BRITES

## O TEATRO É A ARTE DA VIVÊNCIA

### ANA CLARA SANTOS

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO (CIAC - UNIVERSIDADE DO ALGARVE) E CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Ao longo dos últimos 49 anos (1974–2023), João Brites afirmou-se, no panorama artístico nacional, como dramaturgista, encenador e diretor artístico do Teatro O Bando, que fundou no seu regresso do exílio em Bruxelas e que tem atualmente a sua sede em Vale de Barris. Foi, durante mais de vinte anos, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo sido distinguido, no decorrer das últimas três décadas, com vários prémios de teatro e condecorações, incluindo o prémio Almada (2004) e o grau de Comendador da Ordem do Mérito (1999).

Foi ainda cofundador da delegação portuguesa da ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour L'Enfance et La Jeunesse), coorganizador dos Primeiros Jogos Populares Transmontanos, diretor artístico (1999–2008) do FIAR (Festival Internacional de Artes de Rua), diretor da Unidade de Espetáculos da EXPO'98 e comissário da Representação Oficial Portuguesa na 12.ª Quadrienal de Praga (2011). Os seus espetáculos dos últimos anos basearam-se na reescrita para teatro da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: *Inferno* (2017), *Purgatório* (2019), *Paraíso* (2022); da trilogia de Mia Couto *As Areias do Imperador com Netos de Gungunhana* (2018); e de um texto inédito de Gonçalo M. Tavares, *Porta* (2021).

O João Brites recebeu-me, no dia 28 abril de 2023, no seu espaço de trabalho em Vale de Barris, para esta entrevista presencial. Conheço bem este espaço e sei como ele carrega a história e o arquivo do Teatro O Bando. Aqui nascem ideias e projetos, reúne-se a equipa artística, e, mais recentemente, o núcleo de inquietação. Este espaço era, portanto, propício para visitar, na primeira pessoa, procedimentos, conceitos, formas de fazer e de pensar o teatro.

As entrevistas já foram muitas ao longo da carreira no sentido de deixar uma palavra sobre o teu percurso, sobre o Teatro O Bando e sobre a forma como, neste local, se concebe a criação artística teatral. Não queremos que esta seja mais uma entrevista de retrospectiva. Queremos que ela situe o artista a partir do lugar de onde fala e de onde pensa o teatro. Sei que já falaste algumas vezes sobre isto, mas também me parece importante que nós voltemos a esse lugar onde tudo começa para percebermos o lugar de onde tu falas quando te projetas como artista e percebermos de que maneira é que a tua formação enquanto artista plástico pôde moldar a forma como tu concebes hoje o teatro ou como tu foste construindo esse caminho. Será que o diálogo que se estabelece entre o teatro e as outras artes é um ponto fulcral na tua atuação?

Parece-me que existem duas linhas paralelas que às vezes se confundem e se cruzam. Uma linha é de **intervenção política** marcada pelo facto de em criança viver num país onde o fascismo domina com o seu implacável aparelho policial. Aos dezasseis, dezassete, dezoito anos, participo em ações da Pró-Associação dos Liceus e é neste contexto que acabo por ser proibido de estudar durante um ano. A iminência de ser chamado a combater na guerra colonial leva-me a procurar refúgio na Bélgica. Aí não perco o contacto com as greves, com as ocupações, particularmente a da minha escola em Maio 68. Outra linha é de **intervenção artística** que se vai circunscrevendo ao teatro e que começou com o desenho e a gravura. Dei-me conta há pouco tempo de que tive desenhos publicados na secção juvenil do *Diário de Lisboa*.



LICEU PEDRO NUNES, JOÃO BRITES, 1958 (TERCEIRO DA ESQUERDA PARA A DIREITA NA FILA DE CIMA), [F] ARQUIVO PESSOAL.



JOÃO BRITES NUMA SALA DA CASA NO CACÉM, 1966, [F] ARQUIVO PESSOAL.

**Que estão no arquivo d'O Bando?**

Estão em minha casa arquivados no meio de catálogos das exposições onde participei ainda em Portugal antes de me exilar. Quando vou para Bruxelas, vou às cegas. Não é como hoje, que encontramos toda a informação necessária na Internet. Ao evitar inscrever-me numa Academia de Belas-Artes mais conservadora tive a sorte de me deparar com uma escola fundada por Van de Velde que tinha vindo da Bauhaus para fundar La Cambre.

**La Cambre onde fizeste a tua formação artística em Bruxelas...**

Sim, isso foi decisivo. Tive de comprovar que já tinha feito alguns trabalhos de pintura e sujeitar-me a um exame de admissão.

**Já estavas inscrito aqui na Faculdade de Belas-Artes? Chegaste a frequentá-la?**

Não a chego a frequentar, ainda que tenha sido admitido em Arquitetura. Saio de Portugal com a intenção de contribuir para uma qualquer mudança da sociedade, mas também com um sentimento de impotência perante tão grande percentagem de analfabetismo, de tanta fome e discriminação. Sabia que não queria refugiar-me numa ilha à procura de uma felicidade individual. Sabia que não era só a minha vida, não era só a vida dos meus, não era só a vida dos que estavam perto, não era só a vida dos meus amigos, não era só a vida da minha aldeia, da minha terra. Tinha de encontrar um caminho político e estético que pusesse em causa a subserviência, que estivesse ao serviço do povo – hoje diz-se população ou portugueses –, ao serviço de uns revolucionários, muito poucos, que não desistiam da luta pela liberdade. Como a esmagadora maioria andava de cabeça baixa, parecia impossível sair da ditadura.



JOÃO BRITES COM PRENSA DE GRAVURA NA COMUNIDADE INTI, VLEZEMBEEK, 1972.  
[F] PIERRE LUCAS.



JOÃO BRITES, [F] ARQUIVO PESSOAL.

### Muito individualismo, não?

Um individualismo que nem os próprios reconhecem. O submisso concentra o olhar no que está mais perto, na filha doente, no emprego ou na falta dele, na sua família, na sua casa. Nem todos são assim, claro. Na tal escola tive a sorte de encontrar professores como Jo Delahaut que não vinha a Portugal nem para passar férias, enquanto o regime salazarista se mantivesse de pé. Era um abstracionista, diria radical. Só pintava quadrados, apenas quadrados a preto e branco. Era um companheiro que tinha uma visão eclética, conversava comigo e incentivava-me a encontrar o meu próprio gesto artístico. No ano seguinte, saio de Pintura Monumental para o *atelier* de Gravura, aproveitando a bolsa que, entretanto, me foi atribuída pela Gulbenkian para me especializar na área onde tinha mais experiência. Em Lisboa, comecei na água-forte com artistas como a Alice Jorge, o Hogan, o Hayter. Na Cambre, foi-me permitido reagir por contraste aos negros de Marchoul que conseguia evocar a cor sem ela lá estar. A minha insistência nos tons solares, dava consistência à ideia de que eu era um artista latino que vinha do Sul.

**Eu gostaria que nós voltássemos à tua ideia da abstração porque acho que é um conceito fulcral, pelo que pude acompanhar no teu trabalho. Mas gostava de voltar à tua atuação durante a ditadura e a essa experiência do coletivo que já levas, muito jovem, para a Bélgica. Em Bruxelas, também isso, de alguma forma, se ampliou? Em Portugal, nessa altura, os jovens tinham de se organizar para atuar. A ação era uma ação que tinha mais força se fosse concertada. Havia uma união. Isso fazia sentido. Aquilo que me parece muito interessante na tua atuação enquanto artista é que depois, quando voltas para Portugal, fazes disto um modo de pensar o teatro e a arte, que manténs ainda hoje. Gostava que te referisses um pouco a esta dimensão. Nada acontece ao acaso.**



**Eu acredito que nada acontece ao acaso. As nossas experiências vão conduzindo o nosso percurso.**

Tens razão. O que é fundamental é a necessidade de me inserir em pequenos grupos, de me entregar a eles e de eles confiarem nas minhas mãos como eu confio nas deles. Muito mais tarde, quando todos fazemos escalada e estamos em perigo nos ensaios de *Bichos* (1990), lembro-me de ter a vida presa por um fio, por um fio que estava nas mãos do outro, tal como acontecia quando nos escondíamos da polícia política. Qualquer deslize podia ser fatal. Nunca vivi na clandestinidade, participei apenas em operações clandestinas: reuniões em casas onde nunca conseguiria voltar, pichagens a nitrato de prata contra a guerra, lançamento de panfletos do elevador de Santa Justa. Tudo isso contribui para o fortalecimento de um espírito coletivo, onde existe contenção, secretismo. Mesmo estando com os outros, uma pessoa está vulnerável, mas essa vulnerabilidade também cria coesão.

**E força, não é?**

A força que bem precisa quem vai dentro. Nunca se sabe quem aguenta. Uma noite, ao voltar a casa, apanho o comboio para o Cacém, abro o jornal e vejo uma notícia perdida nas páginas do meio. Dizia que prenderam um “terrorista” que dava pelo nome de Feliciano. Não respiro. Este era o pseudónimo que eu tinha no Partido Comunista. Olho para os passageiros arrumadinhos em filas, sem querer, talvez para ver se algum deles sabe que sou eu.

**Mas não eras tu. Era um colega...**

Exato, era outro, mas pensavam que era eu. Não percebi logo que quem tinham apanhado em vez de mim era o José Augusto, um garoto que, na altura, tinha dezasseis anos.

**Era um colega teu que não te denunciou quando foi preso?**

Colega? Não estava à espera dessa palavra. Era um colega que frequentava comigo o Liceu Pedro Nunes. Esteve em Caxias durante seis meses, que era o máximo que podia estar preso sem ir a tribunal. Realmente, não falou e eu, realmente, não fui preso. A vida vivida molda o carácter sem darmos por isso. Continuo empenhado em trabalhar num coletivo, no entanto, quando estou no meio de muitas pessoas anseio por estar sozinho. Depois, sinto-me mal, quero voltar atrás, tenho um sentimento de perda por não ter conseguido vivenciar o presente.

**Se calhar, também precisas desse tempo, só, para criar, que deriva da tua experiência na Gravura, uma arte que, de algum modo, também envolve o artista de uma forma mais solitária. É engraçado haver essa dualidade entre a necessidade de estar sozinho e a busca pela criação em coletivo.**

Quando fazia gravura era uma espécie de eremita que fazia suspirar os retângulos. No teatro ponho em causa a convencional área cénica quando me insiro nas primeiras criações coletivas. Ando entre o teatro performativo do Clou dans la Langue (1968) e o teatro panfletário que dava pelo nome de Théâtre Rouge (1970). A escolha de me exercitar em grupo faz de mim uma pessoa diferente. Sou o que vou sendo com o que os outros fizeram de mim. Tenho consciência de que isso exige mais empenho, mais desgaste, uma maior elasticidade mental para criar a **interdependência criativa** que procuro. As coisas que me aconteceram alimentam-se umas das outras. A organização do Bando também é o resultado das experiências que tive nas organizações políticas. Talvez não seja por acaso que prefiro usar a noção de interdependência cénica quando me refiro à contracena. Em cena, cada personagem só existe numa



JOÃO BRITES E JOSÉ ABEL (DE COSTAS), CATARINA, THÉÂTRE CLOU DANS THÉÂTRE NO THÉÂTRE POÈME EM BRUXELAS, 1968, [F] PIERRE LUCAS.

dependência do outro, o pior é quando dá a resposta sem o outro ter tido tempo de fazer a pergunta.

No teatro, quando nós falamos de contracena, estamos sempre a pensar entre atores, de personagem para personagem. Há ali um jogo, dependendo das escolas. Mas, quando tu agora aplicas esta noção de interdependência, vais muito para além dessa noção, desse conceito que nós temos de contracena, porque não é só entre personagens, é entre personagens e encenador e diretor de cena...

Não é só ativo, é ativo e reativo. Se não se consegue estar passivo a ouvir nunca se consegue ficar dependente. Eu só existo se o outro se meter comigo. No coletivo também é assim, é quando o outro interfere comigo que eu ganho convicção. Nos últimos anos, partilhei a direção da Cooperativa com o Raul Atalaia, o Guilherme Noronha, o Miguel Jesus. Atualmente é a Suzana Branco e o João Neca que estão comigo. Na vida, quero dizer, na realidade, personalidades tão diferentes como as nossas protagonizam processos coletivos de criação que insistem na ideia de que cada um só existe quando não se esquiva às perguntas e às respostas do outro. No teatro, quero dizer, na ficção, personagens autónomas dão cabo do teatro, como sabem o que vai acontecer não criam a ilusão de não saber, tornam-se previsíveis, entram numa contracena que não depende do que o outro diz ou do que o outro faz. Quando enceno um espetáculo, apercebo-me de que sou o resultado das dúvidas que me obrigam a reagir. Essa reação é resultante da **interferência** e não de uma espécie de reação em que eu fico na minha e o outro fica na sua. Há uma **mudança qualitativa** quando existe essa **interdependência**. Foi o que me aconteceu na vida quando fiquei oito anos no estrangeiro proibido de voltar a Portugal. Aproveitei o verão para fazer milhares de quilómetros à boleia



JACQUELINE TISON, JOÃO BRITES E ANTÓNIO PILAR DE FÉRIAS, ARDÈCHE, SUL DE FRANÇA, 1967, [F] PIERRE LUCAS.

com um grupo de amigos. Conheci condutores solitários, famílias, camionistas, guardo uma boa recordação de muitos deles. Quando dizia que era português pensavam na melhor das hipóteses que eu era espanhol. Em Bruxelas, conheço migrantes de outros países, associo-me a grupos formais e informais de organizações políticas que reúnem estudantes e artistas nas áreas das artes visuais, do teatro, da música, do cinema. Acabo por me separar das organizações portuguesas que veem a arte contemporânea como um produto da burguesia.

**Afastaste-te, portanto, um pouco da comunidade portuguesa...**

Afasto-me de uns, aproximo-me de outros como o AMADA, uma organização de flamengo que os de fora dizem que é de extrema-esquerda. É uma tendência maoista que inusitadamente junta artistas e estivadores para equacionar a relação entre a **arte abstrata** e a intervenção política. É uma das poucas organizações, talvez a única, que considera ser, para a causa, um fator positivo colocar a arte não-figurativa ao serviço do movimento revolucionário. Era aceitável e até desejável que as intervenções na rua, nos cafés, nas greves, fossem influenciadas pela contemporaneidade artística. Isso era muito novo para mim e dava resposta a uma contradição que não conseguia resolver. O realismo socialista era um tampão que não deixava conjugar uma coisa com a outra e eu não queria abdicar de nenhuma delas. Eu tinha perguntas sem resposta: está bem, fazes arte abstrata, tens esse direito, mas para que serve? Ficas bem contigo? O povo não precisa de outra coisa?

**A questão da utilidade da arte. Voltamos sempre à mesma questão...**

Acho que a arte é um bom pretexto para viver de outra maneira, para estar com pessoas conhecidas e desconhecidas, para nos aproximarmos uns dos outros. Bem, para aproximar e dividir... não nos podemos dar bem com todos. Agora que passaram mais de cinquenta anos, constato que as experiências de vida a que poderia chamar **vivências**, mesmo aquelas que parecem não estar relacionadas com a criação teatral, influenciaram o *modus operandi* do que fui cocriando ao longo do tempo. A questão de vivermos juntos, de partilharmos as mesmas **sensações concretas**, de discutirmos numa contínua tensão conduzem-nos mais uma vez à noção de interdependência. Nos finais dos anos sessenta, aparecem as chamadas comunidades,



JOÃO BRITES (DE JOELHOS) BERNARD DAMIEN (DE PÉ), JACQUELINE TISON (DE JOELHOS), SE OS TUBARÕES FOSSEM HOMENS SERIAM MAIS AMIGOS DOS PEIXINHOS?, THÉÂTRE INTI, BRUXELAS, 1970, [F] ARQUIVO PESSOAL.

umas mais místicas, outras mais políticas ou relacionadas com o ambiente, ou simplesmente para cada um não gastar tanto dinheiro ao alugar uma casa. Quando começo a viver numa comunidade em Vlezebeek, a uns dez quilómetros de Bruxelas, não previa que fosse tão marcante. Um pouco depois, Jacqueline Tison obtém o prémio de vocação artística e com esse dinheiro fundamos o Théâtre Inti (1971) com o propósito de realizar espetáculos para as crianças que brincam na rua. O tipo de organização interna na Comunidade Inti confunde-se com a distribuição de funções no grupo de teatro. Mal sabia eu que anos depois esse tipo de equilíbrio entre tarefas manuais e intelectuais estariam na génese do Teatro O Bando (1974).

Podes voltar à vivência dessa altura e explicar como era viver em comunidade?

Como éramos todos artistas e não tínhamos regularidade na entrada de verbas, púnhamos o que recebíamos num pote. Tudo. A verdade é que o Jean Marie Fievez parecia estar no auge da carreira, fazia cenografia para várias óperas na Alemanha, ganhava muito dinheiro e não se importava de lá pôr tudo o que recebia. Nós, quando precisávamos de coisas para a casa, ou de roupa, ou de sapatos, íamos ao pote. Não havia uma conta, não havia um registo do dinheiro que entrava e que saía. Nem um papel a dizer este entrou com tanto, este outro entrou com tanto. Nada. Se íamos juntos ao cinema, havia um que pagava os bilhetes de todos, se íamos comer ao restaurante havia um que pagava tudo. Os que assistiam a estes gestos benevolentes não compreendiam como é que isto acontecia sem qualquer acerto ou discussão entre nós.

Eras muito jovem na altura. Foi uma lição de vida...

O mais curioso é como acabou. Não, não é o que estás a pensar, não foi o tal cenógrafo que desistiu de lá pôr todo o dinheiro que recebia. Foram os outros que se zangaram por ele não fazer nada em casa. Disseram que não eram seus criados, que não estavam dispostos a fazer tudo o que ele não queria fazer. E eu fiquei a matutar: como é que no seio de um **coletivo**, se aceitam as tarefas que naturalmente encaixam no que se faz com todo o gosto e se aceitam as tarefas que ninguém quer fazer? Esta contradição evidencia a dificuldade em partilhar o poder e subverte a noção de propriedade. O primeiro carro que comprei estava registado em nome de quem fazia tapeçaria na comunidade; em contrapartida, eu andava com o carro que essa pessoa tinha comprado. Quando, mais ou menos de



JOÃO BRITES, JACQUELINE TISON E HORÁCIO MANUEL, O OVO, ENC. JOÃO BRITES, SABUGO, 1975, [F] JOÃO ALMEIDA.

repente, volto para Portugal, trocamos de carro para os registos de propriedade estarem conformes. Nenhum de nós foi ver se existiam riscos ou amolgadelas. E foi assim que logo a seguir ao 25 de Abril trouxe para Portugal o Citroën dois cavalos que carregava no tejadilho as placas de cenário dos espetáculos *A Boneca* (1974), *O Pastor* (1975) e *O Ovo* (1976). A vida em comunidade não durou muito tempo...

**Mas foi, claro, uma experiência marcante que deixou vestígios...**

Não deixou de ser o exercício inesperado de uma **utopia possível**. Provámos que estava ao nosso alcance. Quando começámos no Teatro O Bando, éramos todos diretores, técnicos, produtores, comediantes, carregadores. Tínhamos todos o mesmo salário com o montante devidamente aprovado em assembleia. Esta decisão igualitária resultava da anterior experiência de vida na tal comunidade. Ainda hoje, o salário mais alto não chega a ser o dobro do salário mais baixo. Com os poucos recursos que temos, tentamos ter critérios que se apliquem a todos e, neste sentido, damos um pequeno apoio ao cooperante que acaba de ter um filho, ou que perde um familiar mais chegado. A questão do **coletivo**, a questão da **política**, as questões da **ética** e da **estética** estão diretamente relacionadas com as **vivências** que, pouco a pouco, vão sustentando o desejo de quem quer compreender o que está no cerne da cidadania. A prática social num pequeno grupo exercita relações pessoais no quadro de um microcosmo que pode organizar-se criativamente de outra maneira. É um ensaio sociopolítico de um grupo restrito que procura ter reflexo na sociedade alargada, é um processo artístico que procura a construção de obras menos previsíveis. Em arte, o contágio pode ser uma coisa boa, pode ser a prova de que do impuro pode surgir a beleza purificada de uma obra inesperadamente **singular**. O coletivo também é assim quando consegue transformar qualidades e defeitos em algo que transcende o somatório das personalidades. Mas temos de admitir que nem sempre podemos defender que é “proibido proibir” se um dos elementos do coletivo, pelas suas ações, desnorteia princípios elementares.

**Nesses tempos, houve algum projeto que se tenha destacado pela sua atuação e que te tenha marcado?**

Um estudante da INSAS ao sair desta escola de cinema comprometeu-se em fazer um espetáculo de rua para crianças com alguns insuficientes recursos. O projeto chamava-se Sem Caras (1972), segundo espetáculo do Théâtre Inti. Entretanto, não sei, recebeu o telefonema de um cineasta para ir a Paris fazer um filme. Por causa do dinheiro, do prestígio, ele hesitou, mas não foi. Entre nós nada estava escrito, não havia contrato. E eu fiquei a pensar... porque raio é que ele não foi? Acredito que se ele desse o dito pelo não dito, tinha de mudar de amigos. A conduta irrepreensível depende da vontade de cada um, mas os que não confundem amizade com amiguismo detetam os oportunistas, não piscam o olho entre si, como a dizer que se fossem eles, faziam a mesma coisa. Hoje seria mais difícil tomar a mesma decisão. E eu pergunto-me porquê.

**Porque o mundo também mudou...**

O mundo terá mudado, mas o que mais mudou foi o comportamento dos amigos que nem sempre tomam uma atitude mais pedagógica, menos condescendente. A qualidade das pessoas é a mesma, as pessoas não eram melhores nesse tempo. O salve-se quem puder sempre foi a resposta do ser solitário que tem medo de perder o pouco que tem. Não é tanto o mundo que muda, é a qualidade dos amigos que perdem o norte. Tanto ontem como hoje, quem falta à palavra dada devia assumir que tem de mudar de amigos.

**É como se se deixasse de ter um lugar naquele coletivo porque se rompia com aquela forma de funcionamento..**

O compromisso com as ideias de esquerda tinha outro peso. Talvez existisse menos retórica, não sei, retórica sempre houve, mas existia mais coerência ideológica. Onde está a noção

de honrar a palavra dada? De não dizer uma coisa diferente da que disse ontem sem justificar a mudança de posição? Atravessamos uma época onde prevalece o esquecimento de quem afirma e o esquecimento de quem ouve. Por isso tenho cada vez mais prazer em encontrar uns poucos velhos amigos que, muitos anos depois, têm mais rugas, mais cabelos brancos e ainda mais brilho no olhar. Aquele brilho que só os valentes podem ter. Digo valentes porque me refiro à valentia que é preciso ter, quem defende na teoria e na prática os mesmos valores existenciais. Não é só uma questão de ideais e de razão, é mais um compulsivo afeto que assim se manifesta.

**Voltando a essa ideia de coletivo, quando regressas a Portugal depois do 25 de Abril, sentiste uma grande mudança ou foi verdadeiramente difícil criar aqui um coletivo? Como é que isso se organizou e como é que foi o caminho que esses jovens traçaram para outra realidade que era a realidade portuguesa, quase decadente, em termos artísticos?**

Costumo dizer que migrei duas vezes, uma para lá, outra para cá. Para lá foi mais difícil. Só o refugiado que se exila, o emigrante que sai do seu sítio conhecido compreende a sensação que também eu tive quando cheguei a Bruxelas para lá ficar. Era a sensação de andar a passear nas ruas e de ter a certeza de não encontrar ninguém conhecido. Ao voltar foi muito diferente, mesmo os que não conhecíamos pareciam uns amigos desconhecidos. Rompera-se a maldição de apenas conseguir voltar depois morto.

**Isso era uma sensação de liberdade?**

Tudo parecia possível. Em vez de eu ser visto como um pobretanas que vinha dum país latino, pior ainda, confundido com um marroquino que fazia os trabalhos que os belgas não queriam

fazer, agora chamam-me companheiro e olhavam para mim com a esperança de eu fazer uma qualquer coisa importante. Neste ambiente de grande liberdade foi fácil eu desenhar um projeto com a Jacqueline e encontrar o Cândido Ferreira, logo a seguir o Raul Atalaia e o Horácio Manuel, mais tarde o núcleo é reforçado com Paula Só, Antónia Terrinha, Bibi Gomes, Nicolas Brites, Fátima Santos, entre outros. Depois entra no Bando a insubstituível Natércia Campos com um renovado conceito de produção. Aqui está um exemplo da coerência ideológica de

GONÇALO AMORIM, ANDRÉ AMÁLIO, PAULA SÓ, HORÁCIO MANUEL, PEDRO GIL, SUZANA BRANCO, RAUL ATALAIA, ANTÓNIA TERRINHA, EM FUGA, ENC. JOÃO BRITES, SEDE VALE DE BARRIS, 2001, [F] LIA CARVALHO.



que eu falava. Apesar de injustamente acusada de pertencer às FP25 nunca se demarcou publicamente de Otelo e isso valeu-lhe uma pena de prisão. Recordo que a sentença saiu primeiro nos jornais, pensámos nós, com a intenção de lhe dar a oportunidade de fugir. A Natércia andou com a mala feita no carro mais de uma semana. Quando, a meu lado, na Praça de Espanha, um polícia à paisana lhe coloca a mão no ombro, só diz que já estava à espera, que nem tinha de ir a casa, que gostava apenas de poder despedir-se dos companheiros que estavam a ensaiar, mesmo ali, no Teatro Comuna. Esse favor foi-lhe concedido. Segundo sei, a única coisa que ficou provada em tribunal foi que terá cedido a um “arrepentido” a casa que tinha alugado para férias. A justiça, nem em democracia é infalível. Nunca esta mulher se foi abaixo. Estava sempre pronta para aceitar aquelas propostas artísticas que de tão loucas parecem impossíveis. Imagina! Eu a precisar de um comboio para fazer *Gente Singular* (1993) e ela a conseguir a cedência gratuita de uma locomotiva a vapor. Durante dois meses os espectadores entram na estação de Entrecampos e viajam até à estação de Alcântara. O comboio de três carruagens circula no meio do tráfego ferroviário normal, mas está ao serviço exclusivo do Teatro O Bando. Quarenta espetáculos! Agora os comboios são elétricos e há muito mais portugueses negros a viajar na linha de Sintra. Ainda bem. Eu próprio já fui um estranho num país estrangeiro. Agora tenho orgulho em ver o meu país como um lugar escolhido pelos que terão sido estranhos e que hoje são tão portugueses como eu. Desde a Revolução dos Cravos que se abrem as portas de uma comunidade que estava trancada entre o oceano e a meseta ibérica. Voltar a este território, depois de ter sido obrigado a um longo exílio, é aceitar começar de novo a sentir-me um pouco só outra vez.



MADRUGADAS, TERREIRO DO PAÇO, 1999, [F] RUI CUNHA.

### **E, nessas circunstâncias, o que é que mais nos marca e nos toca?**

Partir pode não ser o pior, mas voltar é bem melhor. Entrei por Badajoz no tal “dois cavalos”. Era verão. De madrugada o solo fica ligeiramente molhado. Claro que o cheiro da terra foi o que mais me impressionou. Pensava que seria o cheiro do mar, acabou por ser o cheiro da terra. Na realidade, é a epiderme que deteta a temperatura, a humidade, mas é a vibração de um calor que tem cheiro que predomina. Esse cheiro prolonga-se nas pessoas, nas ruas, nos mercados, nos restaurantes. Em comparação com o mar do Norte, aqui a extensão da água salgada tem uma cor deslumbrante que pinta com otimismo a criatividade de cada um.



CARROÇA RES PUBLICA, COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA, 2010,  
[F] ARQUIVO D'O BANDO.

**Para o ano, festejamos os 50 anos da Revolução dos Cravos. Esperam-se grandes comemorações. Suponho que O Bando já esteja a preparar-se. É intenção d'O Bando comemorar estes 50 anos dentro de alguma estrutura mais abrangente ou O Bando tem um plano definido para estas comemorações à imagem daquilo que já fez no passado?**

Olha, [risos] desta vez não vamos confundir a realidade com a ficção como fizemos em 2014 ao ocupar a rádio TSF para comemorar o 25 de Abril. Para o ano não temos previsto nenhum

macroevento, ao contrário do que aconteceu no passado com *Madrugadas* (1999) no Terreiro do Paço ou com *Bigodes* (2010) que, na Praça do Município em Lisboa, assinalava o centenário da implantação da República na presença de altos responsáveis políticos. Não sei se devo contar...

**Deves, pois. Conta, para memória futura.**

No meio de centenas de atores com chapéus de chuva pretos, duas mulas puxavam duas carroças, uma carregada de pão enfarinhado, outra carregada de estrume; esta não a queriam deixar entrar, talvez fosse pelo cheiro, mas ouvi dizer que

o serviço de segurança tinha receio de que algum tresloucado atirasse com estrume ao senhor Presidente. Acabou por tudo correr muito bem, com transmissão em direto na RTP, dentro de um horário controlado ao segundo. A única coisa que deu para o torto foi a passagem da mulher que simbolizava a República e que, de pé em cima de um cavalo, devia atravessar a praça na diagonal. Durante o percurso, um fotógrafo dispara o *flash* de frente para o cavalo. O animal assusta-se, recusa-se a andar; a amazona mantém-se de pé, tenta avançar, não consegue, decide virar o cavalo, continuando em cima da passadeira vermelha, mas a trotar de costas. Durante o dia, recebi uns telefonemas a felicitar-me por ter tido a ideia genial de colocar a República Portuguesa a andar para trás durante os cem metros da travessia.

**Fabuloso! Portanto, se bem percebo, em 2024, não teremos o Teatro O Bando com esse tipo de atuação nas comemorações da capital.**

Desta vez não fomos convidados e, a verdade seja dita, não fizemos nada por isso. É cada vez mais difícil ter orçamento e capacidade organizativa para trabalhar com centenas de atores, de músicos, de técnicos, de produtores. No caso do 25.º aniversário de Abril deslocámos para o Terreiro do Paço dezenas de veículos militares, projetámos imagens nas três fachadas, tínhamos cantores nos telhados, vários grupos de agitação e propaganda faziam intervenções relâmpago como se estivessem a fugir à polícia durante o fascismo. Eu via-me a encenar dezenas de milhares de espectadores à maneira de Piscator, tal qual como imagino que ele fazia, quando nos estádios de futebol dirigia grandes movimentações de massas. Nestas *Madrugadas* (1999) distribuámos uma grande quantidade de grandes letras para os espectadores escreverem as palavras de ordem



MÁQUINA NÁVIA PEREGRINAÇÃO EXPO'98, MÁQUINA DE CENA DE JOÃO BRITES, 1998, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

que queriam. As pessoas tinham de se agrupar e chegar a acordo para se decidirem pela frase, que as letras que estavam ali à mão permitiam escrever. Nem sei como fui capaz de aceitar um desafio destes logo a seguir à Expo'98.

**Como foi esse desafio num coletivo com a dimensão internacional da Expo'98?**

Estou a falar na primeira pessoa como me foi pedido, mas eu apenas motivava um coletivo a discutir e a pôr em prática conceitos e processos que depois me escapavam. Ao confrontar-me com a realidade da Expo'98, via-me como um ser pequenino

que tinha posto em marcha uma cidade que se autogeria. Agora a sensação que tenho, de certeza errada, é que hoje essas condições, essas pessoas já não existem. Eram companheiros com fortes personalidades e que, mesmo assim, sabiam aproveitar, no interesse de todos, uma complementaridade artística e organizativa inaudita. Nos bastidores deste palco descomunal, uns novecentos contratados garantiram a apresentação de cinquenta espetáculos por dia durante quatro meses. A eles assistiram 15 milhões de espectadores... A quantidade é o menos, o mais é a qualidade humana de uma aprendizagem interativa. O piloto que a meu lado conduziu com mestria esta grande nave chamava-se Hubert Dombrecht. Se há pessoas insubstituíveis esta era uma delas. E Soares Louro. Grande maestro! Incondicionalmente solidário com a conceção programática da Unidade de Espetáculos conseguiu convencer o Conselho de Administração e garantir a tão expressiva componente artística das animações de rua, dos espetáculos de teatro, de dança, de música e dos eventos diários Olharapos, Peregrinação, Acqua Matrix.

**E o que podemos esperar, concretamente, em relação à programação para 2024, ano em que se assinala também um aniversário marcante para o Teatro O Bando?**

Em 2024, comemoramos, simultaneamente, os cinquenta anos do Bando e o cinquentenário do 25 de Abril com uma exposição de figurinos suspensos nas árvores do Museu do Teatro e do Museu do Traje; uma série de atividades que promovem a relação entre ferroviários e crianças das escolas de Palmela; um ciclo de documentários sobre o Bando coordenado por Amauri Tangará; um espetáculo percurso dirigido por Dirk Neldner que traz a Europa Criativa à nossa sede em Vale de



HORÁCIO MANUEL, MERLIM, ENC. JOÃO BRITES, FESTIVAL DO TNSJ, 2000, [F] JOÃO TUNA.

Barris para distinguir o programa resiliente de quem, segundo ele, está no Centro da Europa. O mais relevante, como não podia deixar de ser, são as duas criações matrizes como nós lhes chamamos: uma estreia em outubro, chama-se *A Fuga* e reúne uma dezena de personagens que migraram dos espetáculos que lhes deram origem; a outra estreia em maio, no Porto, chama-se *1002 Noites* e é uma coprodução com a Companhia Olga Roriz e com a Banda Sinfónica Portuguesa. No último mês de



NICOLAS BRITES, SARA DE CASTRO, GONÇALO AMORIM, ALMA GRANDE, ENC. JOÃO BRITES, SEDE VALE DE BARRIS, 2002, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

dezembro, tivemos a primeira residência artística com quatro atores, quatro bailarinos, a Olga e eu; vamos os dois dirigir, sem a preponderância de um ou de outro. Na prática tem sido muito mais fácil do que pensávamos. Não se tem nada a provar quando é um desejo que se cumpre. Comemoramos, à nossa maneira, a relação que tivemos com *Merlim* (2000) e com *Alma Grande* (2002). Para nós, é um grande evento, não tanto para homenagear o que foi o Passado, mas para contribuir para um pensamento crítico sobre o que é o nosso Presente.

Justamente. Voltemos a essa noção de pensar o teatro de uma forma muito peculiar. Gostaria de voltar novamente àquela noção de há pouco: a noção de abstração. Afirmas muitas vezes que o teatro que se faz no Teatro O Bando não é teatro realista. Essa forma que tens de pensar o teatro muito virado para os pontos de contacto com a gravura e com as artes visuais, que questiona a noção de artifício e de símbolo, ainda faz todo o sentido hoje? Sabemos que fez todo o sentido ao longo da carreira e ao longo da atuação do Bando nos projetos que foste criando para o Bando no coletivo. Mas é a mesma postura que tinhas há 20 anos, que se mantém e que continua a ser, digamos, uma estética?

É mais uma postura compulsiva, do que pensamento racional sobre o que é ou seria melhor fazer. Não me reconheço quando as coisas são redundantes e previsíveis. Nem sempre sou razoável nessas escolhas; quer dizer, nem sempre a construção do espetáculo que se relaciona com elementos de abstração tem uma lógica estética ou programática. Gosto de disparar para lógicas que não são evidentes, de confiar na intuição ao escolher um novo pretexto. Na gravura, procurava materiais diferentes para obter novas texturas, trabalhava com diversos tipos de poliésteres, aplicava cores fluorescentes e fosforescentes. No teatro, encontrei nas Máquinas de Cena a possibilidade de ter um artefacto, simultaneamente concreto e abstrato com uma funcionalidade dramaturgica. A polissemia é indissociável da abstração. Quando me apercebi de que a nau de madeira dos *Trágicos e Marítimos* (1984) pesava trezentos quilos, aproveitei essa carga para **simbolizar o esforço** dos navegantes em luta contra as tempestades. Na conceção do objeto equaciono lógicas associativas que potenciem resultados imprevisíveis. Claro, fico mais entusiasmado quando as coisas se juntam. Parece um milagre, quando, de repente, tudo encaixa e a atuação da personagem ganha mais sentido quando

manipula a cenografia, os adereços. Depois, se ao aprofundares o texto e conheceres melhor o escritor, percebes que acertaste em cheio, quase por acaso, ainda acreditas mais na intuição como ferramenta operativa. As ideias concetuais orientam as mãos que constroem máquinas, adereços, figurinos. No entanto, todos os objetos só existem quando criam interdependência com quem os manipula em cena. Se fora de cena podem estar em exposição num museu, dentro de cena, só os atores lhes conferem uma existência real. No teatro não há exposição, nem de coisas materiais nem de pensamentos. Se a exposição implica quase sempre contemplação e imobilidade, no teatro tudo está em devir num tempo real. Atores e espectadores vivenciam uma experiência única. O teatro não me serve para representar ideias. Não faço teatro para ilustrar as ideias que tenho, muito menos para partilhar mensagens. **Eu faço teatro para compreender melhor as ideias que vou tendo**, porque é a fazer teatro que descubro as ideias que me ajudam a pensar. O teatro enquanto artifício faz-me ver o que na realidade não está à vista. Portanto, é o lado subjetivo, lógico e ilógico, visionário, é o **acaso**. É o acaso que me ajuda a ter consciência das ideias que tenho.

**Esse acaso não será, também, um pouco construído?**

É construído, claro, mas pode ser construído de acasos. Imagina que temos um arquivo de muitíssimos acasos para combinar variáveis totalmente imprevistas. Não me refiro a um processo linear de causa-efeito, não se trata de pôr uma pedrinha aqui, depois outra ali, para traçar um percurso calculado a régua e esquadro. Se estou a insistir tanto no acaso, é para contrariar a lógica mais recorrente de conceber tudo direitinho antes de começar os ensaios. A verdade é que nunca me proponho



iniciar um processo de criação sem ter uma âncora aglutinadora, um pretexto literário ou uma **dramatografia**. A Direção Artística, que existe desde 2002, preconiza que, no início do projeto, as tais pedrinhas possam ser colocadas ao acaso para assinalar caminhos que não sabemos onde vão dar. Com a Clara Bento, o Rui Francisco e o Jorge Salgueiro, eu coloco hipóteses fortuitas, provocações desajustadas, falsas pistas para nos obrigarmos a escolher em conjunto o sentido da viagem. A liderança artística é tanto mais peculiar quanto melhor aproveita a seu favor as interpretações, as complementaridades e até as contradições que cada um coloca. O mesmo pode acontecer com os comentários dos que não pisam o palco. Refiro-me aos técnicos, aos produtores e até à pessoa da tesouraria, da limpeza, da cozinha. A opinião que parece disparatada e mais distante pode estar bem mais perto, se não formos preconceituosos e tivermos os olhos abertos. À medida que o processo vai avançando, ganham-se convicções a partir de reuniões abertas a toda a equipa. Sentados sempre em círculo, cada um deve partilhar a razão que o levou a aceitar envolver-se naquela específica criação. No início, existem tantas possibilidades que as opiniões se dividem. A pouco e pouco, surge uma tendência que ganha coerência, mas o encenador tem a última palavra. Nos últimos anos, temos vindo a esclarecer a noção de **singularismo**, enquanto corrente estética que dá protagonismo à autoria coletiva, sem apagar a noção de autoria de todos os intervenientes, especialmente das atrizes e dos atores. Se a nossa ambição não se coaduna com a capacidade técnica e financeira passamos o rolo compressor. É lamentável quando cortando aqui, cortando ali, se perde o âmago da criação.

**Mas são já também muitos anos de trabalho na equipa, fixa, com os responsáveis artísticos pela cenografia, pela música, pelos figurinos...**

Essa persistente continuidade tem sido fulcral. Não temos medo de suscitar contradições. Podemos roubar as ideias, quando já nem sabemos quem foi o primeiro que as teve, mas não roubamos os lugares. Com a minha idade tenho de estar atento [risos]. Nem sempre é fácil saber se a identidade programática do Bando se mantém, quando há vontades que se cruzam, quando aparece outro ponto de vista, outra maneira de fazer...

**Ou de liderar...**

Essa é outra questão ainda. Numa liderança colegial, nem sempre se percebe se é o momento de fugir para longe ou de ficar. Quando se trata de mandar, há quem nunca queira ter essa batata quente na mão e há quem se chegue logo à frente aproveitando a ocasião. Alguns gostam da liderança e eu diria até do poder, mas outros não gostam nada disso e dizem: “Não fui feito para isto. Vai lá tu.” Já era assim nos dias que se seguiram o 25 de Abril. Havia associações de moradores e de trabalhadores que elegiam pessoas que recusavam, diziam que não tinham conhecimentos, que não escreviam bem, que não estavam habituados a mandar, que para mandar os doutores tinham mais experiência. Somos responsáveis das decisões que tomamos, mesmo se depois, com as atitudes que decidimos tomar, quase perdemos o direito de falar, de criticar.

**Quando nós fazemos essa viagem de contacto com o estrangeiro e depois voltamos à nossa terra também temos outro olhar. Eu também fui levada, em condições muito diferentes, no pós-Abril, a fazer essa experiência. Temos outro olhar sobre o que é nosso. E eu pergunto-te se podias voltar um pouco a essa noção da construção**

da forma como pensaram esta experiência e todas as bases para assentar este teatro que se fez com a comunidade e para a comunidade... esta forma de trabalhar em coletivo, mas trabalhar dentro de uma comunidade, construindo uma comunidade através da arte.

Estávamos a falar da questão do acaso e da relação com o coletivo que, em si, também é uma comunidade. Quanto às comunidades exteriores ao coletivo, devo dizer que sempre foram uma grande fonte de inspiração, atendendo às sensibilidades ocasionais, aos acasos, aos imaginários coletivos, individuais. A nossa matriz fundadora privilegia as comunidades escolares, sim, sem descurar a interação com comunidades associativas, culturais e recreativas. Ainda recentemente as sociedades filarmónicas de Palmela encontraram no *Pino do Verão* (2001) um bom pretexto aglutinador. Em Setúbal, uma comunidade de migrantes reuniu-se em torno do *Movimento Zebra* (2020). Nessa altura, vi-me a organizar Les Rencontres Populaires em Bruxelas e poderia ter-me lembrado da inesquecível realização dos Primeiros Jogos Populares Transmontanos (1977) em Vila Real. São as imersões nas populações reais como a que tivemos no distrito de Vila Real, durante três meses ininterruptos, que influenciam o processo criativo do Bando. A Etnografia Portuguesa de José Leite de Vasconcelos vem dar coerência a uma prática que se delicia com a ancestral criatividade popular, que, ao contrário do que se pode pensar, não está assim tão longe da contemporaneidade artística. Por exemplo, em *Nós de um Segredo* (1984) não imitei as rugas porque roubei a ideia de representar a velhice com grossos traços negros, transversais, a riscarem a cara. O artista que eu sou nunca teria tido esta ideia.





HORÁCIO MANUEL, NÓS DE UM SEGREDO, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO COMUNA, 1984,  
[F] MARIANO PIÇARRA.

### Mas há uma distância em relação ao teatro comunitário, certo?

Nunca fizemos teatro comunitário como hoje se entende. Se bem que o fluxo contaminante tenha sido mais de fora para dentro, nunca quisemos desvalorizar o fluxo inverso, de dentro para fora, e, por isso, nos empenhamos em colocar as técnicas, mesmo as mais complexas, ao serviço das comunidades. Sabes que não queremos dar peixinhos, queremos ensinar a pescar e, como é evidente, estamos mais interessados na elevação do nível artístico do que em estratégias de coesão social.

### Fala-se muito da inserção social pela arte...

Em tempos idos, existiam apoios para que o teatro ensinasse as crianças a lavarem os dentes. No nosso tempo, dão-se apoios para nos darmos melhor uns com os outros. Altas instâncias procuram o teatro para apaziguar as tensões que a vontade política não resolve. Dão apoio a efémeros eventos culturais que, momentaneamente, encubram a discriminação social de quem é velho, de quem vem de longe, de quem esconde a fome que tem. São quase sempre gestos de boa vontade que não têm continuidade e que, por isso, não são estruturantes. Apenas mobilizam uns tantos eleitores, com expectativas que se desvanecem no ano seguinte. Mais vale que existam? Sim, apoiam-se profissionais, que de outro modo não subsistem. Mas o teatro que não é comercial não pode depender de estratégias que o coloquem ao serviço da coesão social, da ilustração de programas de ensino, da atividade turística... A função do teatro é fazer teatro. Nós não fazemos teatro por causa da inserção social; se assim fosse, preferíamos a noção de **desinserção social**. Antes de mais, é preciso saber se a pessoa se quer desinsserir do bairro que conhece para se inserir num bairro prometido. Mudar sim, para onde? Quem acredita que é possível

mudar para melhor não quer inserir pessoas dentro de um protocolo. O interesse que tenho em trabalhar com aqueles que livremente se inscrevem e desinscrevem das comunidades advém do gosto que tenho em trabalhar a partir das ideias, das dúvidas, das palavras de pessoas em luta: histórias do **acaso**, histórias do **sujo**, histórias do **imprevisível**.

### Partir dessas ideias e dessas histórias também é iluminar uma certa sensibilidade, certo?

A sensibilidade não é apanágio nem dos mais cultos, nem dos mais novos. A sensibilidade cultiva-se e está ali à espera de um raio de sol, ou então, ganha couraças, mas até as couraças a qualquer momento podem rachar. A pessoa pode não ter experiência na pintura e descobrir, tardiamente, que o seu canal privilegiado de expressão é a pintura. No entanto, daqui não se pode deduzir que somos todos artistas, atores, atletas de alta competição, investigadores, pilotos, músicos ou matemáticos. Quem tem um talento particular, procura adquirir competência numa área específica em busca da perfeição. O curioso é que quanto mais se aproxima da perfeição, mais reconhece que a perfeição é mais perfeita se tiver um toque de imperfeição, uma anomalia, um defeito. Estou a pensar e deixo-me ir: os territórios segregam pessoas, os **territórios** com os seus defeitos segregam pessoas com as suas idiossincrasias. Para conhecer uma pessoa concreta que pertence a uma comunidade específica é preciso estar com ela. Posso informar-me sobre o passado e o presente, ler os jornais, ouvir as notícias, o que não é mau, mas é melhor praticar a imersão social. A pessoa e o território são a grande mais-valia de qualquer projeto artístico.

### Do território, dessa noção tão importante para o Teatro O Bando.

Não sei se te referes à área cénica, à convenção de um território delimitado que o teatro exige. Se, nesta entrevista, eu te disser que vou olhar para ti como alguém que está em cena, passo a ser um espectador que procura significado acrescentado na tua maneira de falar, de estar sentada, e tu, em contrapartida, passas a ter mais cuidado com o que dizes, com o que fazes. Para mim, esta é uma característica do teatro. O que tem piada – estou sempre a dizer uma coisa e a pensar que podia haver uma exceção – é que em vários espetáculos tenho procurado uma intervenção disruptiva por parte de quem está em cena. Ou despe a personagem sem sair de cena e fala enquanto *performer*. Ou a pessoa coabita nesse território assumidamente teatral como se estivesse no quotidiano. Era o caso daquela avó que durante o espetáculo *Terceira Margem do Rio* (1990) estava a fazer flores de papel. Não dizia nada, não fazia mais nada, estava num cantinho a fazer as flores de papel. Era assim que a *performance* abria uma brecha na representação teatral. A filha de Jorge Listopad veio perguntar-me à saída porque é que aquela senhora fazia três flores de papel. Três, repetia com a ajuda dos dedos. Esquivei-me devolvendo a pergunta, para não explicar que, para mim, simbolizava o tempo que passava. Ao contar este episódio nos camarins, todos compreenderam a importância que tinha esta senhora no espetáculo. Os figurinos eram espampanantes, o canto do tenor contracenava com as vozes dos atores, entrava água que molhava os pés dos espectadores, e mesmo assim, aquela menina estava ali entretida com quem durante uma hora fazia flores de papel. De vez em quando, olhava para lá e dizia: “já fez uma, agora fez duas e fez três flores; não fez nem quatro, nem cinco, nem duas. Fez três flores de papel”. No teatro ninguém está numa



PEDRO OLIVEIRA, *TERCEIRA MARGEM DO RIO*, ENC. JOÃO BRITES, ESTÚDIO TNDMII, 1990,  
[F] MARIANO PIÇARRA.

redoma, há uma interdependência que está em movimento, que está em transição.

É outra forma de conceber também a ilusão teatral. Estava a ouvir-te falar e, de repente, estava a pensar que é como se esse elemento que está ali, que é aleatório, desregrado dessa formalidade ou dessa narrativa, também fizesse recordar ao espectador que não pode cair na ideia tão polémica, sobretudo a partir do século XVIII, de ilusão completa. Mas isso faz sentido para ti ou essa questão da ilusão nunca foi pensada sob a forma como o espectador pode ou não, deve ou não, identificar-se, porque estás focado noutros aspetos e não nesse?

Ainda ontem quando estava ocupado com o livro da coleção *Atriz Ator Artistas*, que estou a escrever, caí em cima desse tema, da *ilusão*. Logo a seguir à Revolução dos Cravos, fomos a um festival em Lyon onde havia conversas depois dos espetáculos. Ao ler as atas que foram publicadas, constatei que eu estava contra a ilusória representação das fadas no Teatro para Crianças. Andava de sangue na gueltra. Não queria embalar criancinhas. No fundo, não era tanto contra a ilusão em si, porque os nossos espetáculos sempre foram metafóricos, era contra aquela formalidade lambida, simpática, asséptica, de coisas com umas luzinhas bonitas e uma paleta de cores muito bem equilibrada.

**Que criava uma atmosfera...**

Criava uma **atmosfera** delicadoce e era a isso que eu chamava ilusão. Outra coisa era aquela senhora, que fazia flores de papel e que, por minha indicação, nunca olhava para a plateia. Ao fingir que não estava ali, estava a construir uma diferente forma de ilusão. Não há volta a dar... Criar uma ficção não é iludir o leitor ou o espectador? Quando ficcionamos, estamos a criar uma ilusão que ajuda a sentir, a pensar, não estamos

a enganar ninguém. Quando potenciamos uma visão ilusionista estamos a um passo de uma visão mais mística, e do misticismo eu sempre me afasto compulsivamente.

Não sei se já podes desvendar um pouco sobre esse projeto de escrita que, de alguma forma, vai consolidar e materializar um pouco o teu trabalho. Uma vez tivemos uma conversa e eu, por acaso, utilizei a palavra “método”, mas na altura, lembro-me, preferias a palavra “sistema”. Isso evoluiu um pouco mais? Hoje tens uma perceção diferente desse grande projeto que tens em mãos e que vai ter vários volumes na coleção do Teatro Nacional?

Confirmo. Em outubro sai o primeiro volume da coleção *Atriz Ator Artistas* dedicado à representação. Meti-me numa grande alhada. O segundo volume está quase concluído, mas propus-me escrever nove volumes a propósito do trabalho dos atores.

**Isso é obra! E esses nove volumes irão constituir um método ou um sistema?**

A palavra método parece pretensiosa. Reconheço que tenho um certo prurido, também porque sempre que falo em método, lembro-me de Stanislavsky. Não quero criar ênfase nessa questão.

**Mas o que é certo é que isso também foi criando uma escola. Foi criando uma certa forma, muito original, diferente, que não existe em lado nenhum, nem em Portugal. De alguma forma, quando vocês fazem as formações “Consciência do Ator em Cena” há ali como se fosse uma maquete por trás que tem os seus passos. Há também um fundo que nos permite falar de método: as situações estão criadas e a forma como se leva o artista, o ator, a trabalhar dentro daquele molde está muito bem pensada. Foram anos de construção desse sistema e, portanto, de alguma forma, aquilo está moldado.**



JULIANA PINHO COM ALUNOS DA CAC NO EXTERIOR DA SEDE, 2023, [F] NICOLAS BRITES. [↑ ↗](#)

Quem me ajudou a certificar o curso na DGERT diz que construí um sistema operativo com base num constructo teórico e que, por essa razão, a denominação de método é apropriada. A verdade é que ao longo de quatro décadas Rosa Brites comenta, interfere, duvida, contradiz, verifica a correspondência entre os meus propósitos concetuais e os resultados práticos. Na redação do programa do CAC (Consciência do Ator em Cena) fomos, os dois, esclarecendo os objetivos de cada módulo e os respetivos indicadores específicos de avaliação. Na prática, tem sido com Juliana Pinho que vou aferindo os propósitos iniciais e a reformulação de dezenas de exercícios.

**Quando falamos em certificação e exercícios, falamos de antemão de avaliação e de resultados. Como lida o ex-professor da Escola Superior de Teatro e Cinema com esta questão nesta formação “CAC”?**

A exigência de distinguir os indicadores observáveis amplia a análise do desempenho de cada um. A escolha mais criteriosa dos substantivos para criticar o trabalho dos alunos e dos atores resultou na elaboração de um glossário que permite menos mal-entendidos. Ao confrontar-me com a difícil avaliação dos processos e dos resultados, desmarco-me dos professores que nas escolas artísticas dão notas entre nove e catorze numa escala de vinte. Então a escala podia ser de um a cinco. Não concordo com uma classificação meramente comparativa baseada no que parece e que, para não errar, evita os mínimos e os máximos. Se, no início, os tais indicadores perturbavam um olhar que eu queria mais sensorial, depois, rendo-me à evidência: são precisamente os detalhes, os pormenores observáveis, que evitam as recorrências e multiplicam as respostas mais criativas. Devo dizer que o termo **método** dá a impressão

de que eu defendo a obtenção de resultados parecidos, quando o que procuro é precisamente uma maior diversidade das autorias. Talvez possa dizer que se trata de um **sistema metodológico** que tem um procedimento que favorece o carisma pessoal de um ator artista. Acima de tudo, o que me interessa é a possibilidade de discutir melhor o seu trabalho. É só isso, discutir melhor o **trabalho do ator** a partir dos termos a que todos dão o mesmo significado. E uma das perguntas cruciais é saber se estamos de acordo com o desdobramento do ator em artista e personagem, ou se confundimos a vida no teatro com o teatro na vida. O que eu estou a fazer como exercício é discutir o trabalho do ator, porque se não reconhecemos que o ator precisa de trabalhar para ser ator, então não precisamos de atores que trabalhem, precisamos apenas de pessoas com jeitinho. Para mim, e ainda bem que não sou o único, **não existe teatro sem ator e não existe teatro sem personagem**. A personagem é um desdobramento do ator, é um instrumento de representação, é uma arma ao serviço da teatralidade. Basta o ator estar em cena sabendo que está a ser visto por um espectador para o designarmos como personagem. Quando vou ao teatro não fico parado a contemplar, entro num território ficcional e, como sei que entro num lugar a que não posso voltar, preparo-me para vivenciar um ato único e irrepetível.

Foi importante, nesse processo, vocês terem desenvolvido aquilo que tu chamas as vivências?

Indispensável.

É um elemento-chave que faz parte desse processo e que faz parte também dos vossos processos criativos.

A **vivência** permite evitar a questão de o ator ter de recordar um episódio. À noção de verdade, que eu repudio no trabalho do ator artista, contraponho a noção de uma **credibilidade** que se baseia numa ação real a partir de uma sensação concreta. Vou tentar explicar melhor: aquela quinta na região da Flandres tinha mirtilos para fazer geleia, tinha silenciosos cavalos de patas grossas, tinha mantos de neve que não eram pisados, tinha uma mesa posta para discutirmos o que era viver em comunidade. Ora, a experiência vivida parece demasiado longínqua e genérica.

Mas ela pode funcionar como um desencadear, como um motor, como uma ignição...

Dizes bem, uma ignição. Se eu fosse ator podia ativar a **sensação concreta** de comer agora, aqui, um mirtilo para improvisar a partir do **ponto motor** que é ativado. O ator foca a atenção na especial secreção das glândulas salivares, no sabor que escorre por baixo da língua, na sensação de engolir o sumo do fruto, no aroma do ar quando respira, etc. Depois não precisa do mirtilo para representar o que pertence ao passado, basta servir-se de um dos pontos motores que acabo de descrever para dissertar sobre a geleia, sobre os problemas na comunidade. Até pode servir-se dessa sensação concreta para abordar um assunto completamente diferente, dizer, por exemplo, um poema de Miguel Torga sobre a liberdade. Seria o facto de exercitar o **foco do ator** nessa sensação concreta que desencadearia o processo associativo, sem recorrer à tal falível memória afetiva. No início de cada formação modular, propomos uma determinada vivência. Numa delas, vendamos os atores que ficam sozinhos, sem fazer nada, durante duas horas. Quando tiram a venda, os olhos ficam enevoados. Com lágrimas ou sem lágrimas, podem

aproveitar essa sensação concreta para fazerem um **improviso** sobre a solidão, claro, mas também podem abordar temas que nada têm que ver, como ter-se esquecido de ir às compras, ou ter de levar o gato ao veterinário. Se o ator estiver a chorar, não quer dizer que teve medo de estar sozinho. Quer dizer que se entregou a um estado...

**Que foi desencadeado ali.**

O que desencadeou aquele estado temperamental foi a **vivência**. Não quer dizer que esteja triste. Associamos facilmente a lágrima à tristeza, mas no trabalho com atores o mecanismo pode funcionar de fora para dentro. “Primeiro eu choro e depois é que compreendo que estou triste”, dizia-me Teresa Lima quando em contracena com um coro alentejano representava um poema de García Lorca. Em teatro, o mecanismo da emoção é complexo, exige um controlo do descontrolo. Pode começar numa sensação concreta que interfira com a respiração, ou num ponto motor que, neste caso, podia ser o bocejo que ativa o canal lacrimal. Depois a atriz só precisa de dosear essa interdependência com o aparelho fonador. Cada espetáculo de teatro pode ser uma vivência para quem está dentro e para quem está fora de cena. Se não for bem partilhada, desaparece para sempre. Se for bem conseguida, perdura no espectador enquanto este for vivo. Por isso é que digo que o **teatro não é efémero**. Pelo menos pode não ser, se o resquício de uma imagem, de uma situação, de uma voz, ficar connosco.

**Foi o que mais se escreveu dizendo sempre que o teatro é efémero, que é irrepetível, que não se repete...**

Que não se repete, está bem, mas que é efémero e acaba obrigatoriamente ali, não.

**É uma vivência que está muito ligada também à memória. Privilegia muito essa noção da memória, daquilo que o espectador também pode guardar, nem que seja um fragmento...**

Uma das coisas que mais me motiva quando começo a pensar numa nova criação é o desejo de criar memória, depois nos ensaios não penso mais nisso. Não é uma memória do passado, é uma memória no presente que desencadeia ainda e agora uma imagem mental, uma sensação física, um fragmento... um indício, um **resquício** que fora do contexto seria indecifrável.

**Sim, mas pode ficar uma imagem do cenário, um som ou uma música.**

O que fica comigo e me acompanha é o caco de um todo ausente, não me parece que seja uma totalidade justificada dramaturgicamente. Quando leio um livro construo eventualmente uma vivência se estiver identificado com o que estou a ler, mas não tenho uma **evidência sensorial**.

**Mas, na leitura, nós temos uma abertura, criamos as imagens que quisermos, viajamos...**

As que quisermos não sei; na leitura, as imagens são compulsivas, não dependem da nossa vontade. Deduzo que viajamos ativando circuitos por associação. Provavelmente o mesmo tipo de mecanismo funciona com uma sensação imaterial, que projeta na mente uma imagem real, mas parece-me que faz um circuito que nunca interfere com a epiderme.

**É claro que, no teatro, de alguma forma, quem concebeu o espetáculo também já está a condicionar...**

Está condicionado e quer condicionar o espectador. Os neurónios e as sinapses da pessoa que está a assistir são implacáveis. O espectador até pode fixar coisas que nem queria guardar na

memória. Por isso é que eu acho que o teatro é a **arte da vivência**. Não há mais nenhuma arte que seja a esse ponto tão vivencial, que tanto precise da **sensibilidade epidérmica** e, em consequência, talvez por isso, escolhemos **lugares inusitados** para representar: num comboio em andamento, pendurado numa fachada, no lago da Gulbenkian, na areia de uma praia, debaixo de chuva numa floresta, encavalitado numa oliveira, no telhado da nossa sede. Tenho a impressão de que, quando nestas situações estou a dirigir um espetáculo, estou a **encenar o presente**. Tenho de ter uma dramaturgia que consiga integrar em tempo real um conjunto de fatores aleatórios: a mudança de turno do maquinista da CP, a duração do percurso do público, os patos que atravessam a cena, a reação de espectadores que não percebem que é teatro, as lanternas dos espectadores que não iluminam o ator, prever as alergias de uns e de outros, e o frio de quem vai precisar de uma manta ou de um chá quente. Não sei se devo, mas vou partilhar que, no livro *Representação e Consciência da Expressão*, descrevo a perceção de um espectador condicionado a estar em três situações: na primeira situação não vê o que se passa em cena, na segunda não ouve, na terceira está na plateia fechado dentro de uma cabine vidrada – vê através dos vidros e ouve através da aparelhagem sonora como se estivesse no cinema. Qual é a diferença? A diferença é que não é capaz de vivenciar a **atmosfera** que é comum aos atores e aos espectadores. Não estão todos imersos no mesmo ambiente: a temperatura, a humidade, a pressão atmosférica, o cheiro que paira no ar não são comuns. A perceção do espetáculo está condicionada por uma relação filtrada, por uma interferência que impede a partilha da **vivência do ator** com a **vivência do espectador** e isso destrói a **essência do teatro**.

AIDA JORDÃO, RAUL ATALAIA, ANTÓNIA TERRINHA, TANTA PRAIA PARA FITAS, ENC. JOÃO BRITES, CAPARICA, 1984, [F] ARQUIVO D'O BANDO.





RAUL ATALAIA, *DIKOTA*, *ABRIGO*, ENC. JOÃO BRITES, VALE DE BARRIS, 2001, [F] ARQUIVO D'O BANDO.



SARA DE CASTRO, BRUNO HUCA, CLÁUDIA CHÉU, *CABEÇA DE PREGOS NO TELHADO DA SEDE*, 2007, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

Num espetáculo ao vivo, o que predomina é a partilha de **sensações concretas**, que, queiramos ou não, se inscrevem mais facilmente na memória se tiverem sido realmente vivenciadas.

**É isso, há uma atualização...**

... mais ou menos explícita, há uma **interdependência** da representação teatral com episódios factuais inesperados que têm que ver com o vento, com o ladrar dos cães, com o avião que passa, com o telefone que toca, com a irritante tosse. A **atualização** resulta da sabedoria que só o ator pode ter em estar consciente, no presente, que essas coisas estão a acontecer e que os espectadores as percebem. Não quer dizer que reaja

a cada interferência. Não deve é fazer de conta que nada aconteceu. É a atualização da contracena interdependente que cria memória. Cria memória por ser o tal **ato único e irrepitível** e, por isso mesmo, particularmente marcante. O cheiro normal da sala ou o cheiro provocado de propósito como acontecia no *Ensaio sobre a Cegueira* (2004). Quando propus à Fátima Santos que, no subpalco, cozinhasse dezasseis ou dezassete cheiros para serem ativados durante o espetáculo, lembrei-me do cheiro da escola primária. Lembrei-me do cheiro dos tinteiros e do sabão amarelo. As pessoas desse tempo quando sentem esse cheiro ainda dizem: “Ah, é a escola primária.”



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, ENC. JOÃO BRITES, TNSJ, 2004, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

**Voltamos ao episódio da madalena de Marcel Proust no romance *Em Busca do Tempo Perdido* e às memórias de experiências vividas no passado. Às vezes, pode ser só um cheiro, pode ser um sabor qualquer que ativa, na nossa memória, essas vivências que nos marcaram de alguma forma.**

A Ti Miséria é uma personagem que, trinta e sete anos depois da estreia, ainda cozinha os mesmos bolinhos. Não deixa de ser impressionante termos feito um espetáculo sobre a morte para crianças em 1986. Quando a personagem da morte tenta convencer a Ti Miséria que já é velhinha, que não ouve bem, que a vista está fraquinha, que já não consegue andar, as pessoas que estão a assistir ao espetáculo começam a cheirar os bolinhos que ela começou a fazer no forno uma meia hora antes.

**Quando o Teatro O Bando começou a fazer teatro para a infância e abordava justamente questões tão sérias, havia essa tendência para não falar da morte às crianças. Havia uma tendência para abordar outros temas, não uns temas tão sérios. Uma certa crítica, aliás, deixa entender que aquilo que estavam a fazer era um teatro muito mais sério, que abrangia outro público, e que não era teatro para a infância. Na altura, foi duro?**

Quem dizia entredentes que fazíamos Teatro para Crianças para obter apoio da Secretaria de Estado da Cultura, e que de outra forma não teríamos subsídio, eram os nossos colegas. Esta ideia terá circulado, se bem me lembro, no período entre *Caras ou Coroas* (1981) e *Montedemo* (1987). A crítica, apesar de o ter mencionado, colocava apenas questões como “Para quê meter medo às crianças? As crianças podem chorar?”. Mais remota, mas implicitamente presente, era a questão de saber se as crianças compreendiam os espetáculos do Bando. Tinham uma certa razão se levássemos à letra o verbo compreender. Quem for ao Arquivo [do teatro O Bando] pode verificar que as nossas criações para crianças chegavam a ter oito ou nove críticas de teatro, com a assinatura de Fernando Midões, Carlos Porto, Tito Lívio, Anabela Mendes, Eugénia Vasques, Maria Helena Seródio, Jorge Listopad, Maria João Brilhante, depois Gonçalo Frota, e outros que por estar a citar de cor não me vêm de momento à memória. Hoje, quase nada, muito pouco, há mais teses e documentos académicos, abordagens mais teóricas, mas desapareceu o registo dos espetáculos, a crítica direta, o pensar a partir da vivência, a publicação nos jornais, a relação do público com os jornais e com o teatro foi-se perdendo.

**Mas a relação que O Bando manteve desde o início com a Literatura, essa foi basilar e peculiar...**

PAULA SÓ, *TI MISÉRIA* (1986), ENC. JOÃO BRITES, COLEÇÃO DE ESPETÁCULOS EM FUGA NUM CASULO, 2001, [F] ARQUIVO D'O BANDO.



PAULA SÓ, RAUL ATALAIA, FILIPA PAIS, MARIA ALMEIDA, ANTÓNIA TERRINHA, MONTEDEMO, ENC. JOÃO BRITES, 1987, [F] EDUARDO GAGEIRO.

Assumimos fazer espetáculos artisticamente exigentes e dramaturgicamente complexos, por nos parecer ser essa a única postura, que dignifica os eruditos letrados e os sábios iletrados. Para compreender a arte é preciso viver a vida a ginastigar o olhar e a mente. Escolher crónicas, textos de romancistas, de poetas, de filósofos, de ensaístas, para fazer um teatro que não quer ser literal, está na génese dos nossos processos criativos. Somos, muito provavelmente, o grupo de teatro que mais escritores portugueses levou à cena, entre eles: Hélia Correia, Almada Negreiros, Mário de Carvalho, Sophia de Mello Breyner, Al Berto, Miguel Torga, Irene Lisboa, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, José Saramago, Gonçalo M. Tavares...



JOÃO BRITES E MIGUEL JESUS ACOLHEM O GRUPO ARGOS: MARIA TABORDA, EDITH CASSIERS, PERRINE CADIOU, CONSUELO MALDONADO, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] HIRTON FERNANDES.



GRUPO ARGOS (DA ESQUERDA PARA A DIREITA): LUK VAN DEN DRIES, ANA CLARA SANTOS, VERA BORGES, KENIA DIAS, PAULA MAGALHÃES, SÉVERINE LEROY, SOPHIE PROUST, SOPHIE LUCET, MARIA JOÃO BRILHANTE, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] HIRTON FERNANDES.

A nossa conversa já vai longa, mas gostaria só de voltar à nossa experiência no Bando no projeto europeu Argos, financiado pelo programa Europa Criativa. Agradecer, uma vez mais, a vossa generosidade de nos terem aberto as portas para nós desenvolvermos aqui a primeira experimentação do projeto e posso garantir que, quando o projeto estava em construção, várias portas se fecharam em Portugal... Nem pensar em deixar entrar uma comunidade de observadores no processo criativo durante os ensaios. Ora, para o Teatro O Bando não foi um problema. Esse tipo de experiência não era novo, era algo que O Bando já fazia. O Bando já acolhia, já incorporava, de alguma forma, uma certa comunidade nos seus ensaios abertos ao público. Hoje, com o recuo, apesar de o projeto ter acabado há dois anos, em 2021, como é que vês este tipo de interação entre a comunidade científica e a comunidade

artística na construção de algo novo no campo teatral? Isso remete-nos para a questão de que falávamos há bocadinho, da forma de potenciar a sensibilidade: deixar que cada um, cada observador, pudesse reagir e construir objetos a partir do seu lugar, do seu olhar. Isso foi desafiante, foi constrangedor?

Se bem que crie um certo desconforto e, se calhar, não só conosco e com os atores, mas também com os que aqui estiveram a **observar**, tem toda a lógica para quem defende, como nós, a realização de ensaios abertos. Se é desagradável? Um pouco, mas acaba por fomentar uma dramaturgia inovadora em tempo real, sustentando a tensão dos que querem observar sem serem *voyeurs*, e dos que estão a expor o que ainda não estão preparados para expor. Da vossa presença nos ensaios do



↑ SÉVERINE LEROY, CLARA BENTO, ELENI PAPALEXIOU, SOPHIE LUCET, MARIA JOÃO BRILHANTE, LUK VAN DEN DRIES, HIRTON FERNANDES, JORGE SALGUEIROS, *PURGATÓRIO*, ENSAIO, OBSERVADORES PROJETO ARGOS, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] ANA CLARA SANTOS.

➤ NÓMADAS, ENC. JOÃO NECA, PROJETO PLAY ON. SEDE VALE DE BARRIS, 2023, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

ANIVERSÁRIO D'O BANDO, CLARA BENTO, FÁTIMA SANTOS, RUI SIMÕES (DE COSTAS ESTÁ JOÃO BRITES VIRADO PARA UMA FOTOGRAFIA DE NATÉRCIA CAMPOS), 2015, [F] ANA TEIXEIRA.

*Purgatório* em 2019, guardo momentos que não esqueço. Não me importava de repetir. Atualmente, estamos em projetos da Europa Criativa, como o Play On e o Connect Up porque criamos laços de amizade com pessoas do teatro, porque queremos influenciar e sermos influenciados por elas.

### De que forma?

No futuro podíamos ser mais permeáveis e interativos assumindo que a vossa participação vai marcar o resultado. Mesmo

estando limitados pelo tempo, aposto que é possível encontrarmos uma atmosfera mais interdependente. Há sempre pormenores, frações de tempo, coisas que parecem secundárias e que são decisivas e fundamentais. Os nossos almoços no primeiro sábado do mês são exemplo disso, também o custo dos bilhetes estar sujeito ao que o espectador pode pagar ou quer pagar se inscreve no mesmo conceito de **interdependência**. Se acabamos com este tipo de particularidades, o todo desmorona-se. A inovação não se alimenta de grandes reviravoltas globais. O espírito inventivo deteta uns detalhes que parecem insignificantes, para tudo fazer depender deles. Desta inversão de valores pode surgir o impensável.

**Como se edifica essa interligação entre inovação e criação ao longo de tantos anos dedicados à arte teatral?**

Há hoje quem diga que já não há nada a inovar, que já foi tudo concebido e construído. Pelo contrário, eu parto do princípio de que **não há criação sem inovação**. Criar é antes de mais inventar as condições que façam emergir pressupostos que não estão à vista. Criar é escolher um texto que não foi escrito para teatro, adaptar o cenário aos palcos onde não cabe, vestir a roupa que não nos pertence, envolver a comunidade que não conhecemos, abrir as portas para que qualquer um possa ver que o teatro é acima de tudo trabalho. Numa conversa com Olga Roriz, ela dizia que eu era pretensioso quando falava da minha vontade em fazer um espetáculo que nunca foi feito. Pois bem, eu continuo na minha. Se não fosse assim, há muito tempo que tinha deixado o teatro. Para quem está fora, pode ser que veja resultados parecidos; para mim, partir de pressupostos diferentes é uma aventura. Acredito que os pontos de partida contaminam os percursos criativos e que para obter resultados distintos temos de nos cruzar com outros contextos culturais. Não somos puros. Estamos em transição num meio ambiente contaminante. Precisamos da impureza, do grão de poeira, do suspiro de um ser desconhecido, de sentir o ar a entrar nos pulmões, para ter aquela sensação que dá um novo impulso ao imaginário.

**E consideras que, do ponto de vista do artista, também é importante questionar como é que isso contamina, como é que se guarda uma memória dessa contaminação? O que é que se faz com essa contaminação? Até para a investigação, essa questão é controversa e há que desbravar aí um terreno que ainda está em construção...**

Aconselho o desdobramento nos muitos eus que andam por aí, para vermos as coisas noutras perspetivas e aceitar que as conclusões só podem ser provisórias. Para investigar e ter certezas não sou a pessoa indicada. Depreendo que é necessário fazer exercícios de distanciação para que o desdobramento evidencie duas entidades: o sujeito que é observado e o sujeito que é observador. Olha, porque não aplicar este tipo de desdobramento também às crianças? Teriam de se deixar observar numa escola aberta para aprenderem a ler e a contar e, ao mesmo tempo, irem observar um arrozal, descalçarem-se e apanharem as minhoquinhas lá de baixo. Era bom que a **escola fosse vivencial**, que os miúdos saíssem para a rua, fossem visitar um artesão para ver como ele faz, fossem a uma instituição, a uma empresa, fossem a um tribunal para ver o que dizem e como o dizem. Que treinassem muito a ver coisas que não se veem, ver com olhos de ver, para desenvolver um pensamento mais sensível e uma sensibilidade mais racional.

**Essa questão poderia mudar a própria formação de atores? Na altura em que eras formador e professor na ESTC, houve algum momento, até do ponto de vista institucional, em que se ponderasse a importância desse contacto para a formação daqueles atores ou isso nem sequer estava em cima da mesa?**

Falamos muito quando estamos fora e quando estamos lá dentro fazemos como os outros. Talvez não tenha sido bem assim porque eu era um dos professores que mais desestabilizava as rotinas que pareciam imutáveis. Jorge Listopad convidou-me a ser professor quando tinha acabado de estrear *Estilhaços* (1989). Desencaminhou-me mas eu fiz tudo certinho: propus-me trabalhar a meio tempo e pedi autorização ao grupo, que logo a concedeu. No primeiro inverno, fui de madrugada com a turma



PESCA COM DOIS DOS FILHOS: GUGA E SOFIA, PRAIA DE ABERTA A NOVA, 2020,  
[F] ARQUIVO PESSOAL.

para uma praia apanhar vento e frio. Não fiz nenhum esforço para me levantar tão cedo porque estou habituado. Adoro passar horas a pescar. De volta à aula fizeram improvisações e senti falta de terem como ponto de partida coisas mais concretas... No ano passado, um desses meus alunos lembrou-me que fazíamos construção de personagens a partir de eletrodomésticos. Que um fazia de máquina de lavar, outro de varinha mágica, outro de torradeira, de frigorífico, eu sei lá, o mais interessante era quando saíam daquele espalhafato e humanizavam a personagem

a ponto de encobrirem o pretexto inicial. O mecanismo podia acabar apenas nos olhos, a velocidade estar apenas no raciocínio. Não sei se foi bem assim, parece-me muito avançado para a época, mas gosto de pensar que terá sido assim.

**E como é que João Brites, após tantos anos ao serviço da arte teatral, vê o teatro atual e a forma como as políticas culturais nacionais posicionam esta arte no panorama cultural, principalmente do ponto de vista do financiamento público? Que futuro será esse para o teatro perante uma redução drástica do financiamento e das regras do jogo? De que forma é que o teatro se pode reinventar? Basta pensar que houve muitas companhias que ficaram sem financiamento... e isso inquieta-nos. Enfim, estaremos nós num período de mudança para outro paradigma, para outro modelo ou estamos mesmo perante a falta de sensibilidade dos decisores políticos para aquilo que é e deve ser a arte em Portugal?**

Sobre política cultural posso apenas repetir o que já tenho dito: daqui a vinte anos, todas as crianças e jovens do ensino obrigatório deviam ter um direito aprovado por todos os partidos, de irem, ao teatro, à música, à dança, pelo menos uma vez por ano e de terem formação em diversas áreas artísticas. Para que se cumprisse este desígnio, era indispensável que quem elegermos, garantisse financiar estruturas profissionais em número suficiente e distribuídas por todo o território. Era isto que eu esperava do 25 de Abril e que, aliás, vem consignado na Constituição. Sobre o Teatro O Bando a realidade atual é que apesar do reforço da verba global de que dispõe o Ministério da Cultura, temos uma redução de 25% sobre o valor que tinha sido atribuído em 2010. Toda a gente devia entender que os apoios que os grupos recebem apenas financiam a vinda do público aos espetáculos. Se, com o dinheiro de todos, se subsidiam os bancos, as empresas de transportes, as organizações políticas

e as guerras, não percebo porque é que há quem diga que os grupos de teatro são subsídio-dependentes. Afinal, se todas as pessoas tivessem salários condignos e as crianças, uns pais e uma escola que **fizessem da cultura um hino à liberdade**, talvez tivéssemos o assunto resolvido.

Enquanto espectadora, tenho a percepção de que temos cada vez mais um público menos jovem a ir ao teatro. O Teatro O Bando também aqui é uma exceção. Acaba por cativar público através das várias iniciativas. Há verdadeiramente um trabalho que é de louvar: trabalha com as escolas e trabalha com a comunidade. De alguma forma, está a formar público para ir ao teatro. Portanto, podemos terminar esta entrevista com uma nota positiva, entusiasta sobre a projeção para o futuro...

Considero que um coletivo como o nosso tem a longevidade que tem porque tem público, tem apoio regular do Estado, tem coerência programática e mantém uma equipa cuja média de idades é muito inferior à idade que tem. Ao ver a grande diversidade de espectadores que nos acompanham, tenho, temos todos, um sentimento de gratidão. Percebemos que a continuidade depende da **interdependência** e da **permeabilidade** às opiniões, às críticas de todos os que nos acompanham, especialmente dos espectadores mais atentos, dos amigos e de entre os amigos, destaco os filhos que cresceram no meio desta azáfama. O Nicolas viu praticamente todos os espetáculos. Dormia nas *régies*. A minha compulsiva atividade profissional passava à frente. Talvez por isso este meu filho mais velho faz prevalecer, em qualquer circunstância, a responsabilidade de um pai que procura ser exemplar. Não sei se é melhor ou pior, não sei se eu também não procurava ser exemplar de outra maneira porque estou orgulhoso com o resultado. O mesmo acontece com a Sofia e o Guga, que, estando ligados à investigação



DE VISITA AOS FILHOS EM NOVA IORQUE COM GUGA, ROSA E SOFIA, 2019.  
[F] ARQUIVO PESSOAL.

e à economia, não deixam de ter uma visão crítica e artística em tudo o que fazem. O amor à causa e o empenho da Rosa foi fundamental. Não tenho por hábito falar da família, mas como nesta entrevista tenho vindo a falar de tantas pessoas, não posso pôr de lado a importância que estas têm. O que procuro para mim e para os jovens, e para os menos jovens, é termos todos uma maior capacidade de leitura da abstração a que a arte recorre e da concretude que a vida nos traz. Precisamos todos de continuar a ler o que está nas entrelinhas para assumir a responsabilidade de termos sempre uma palavra a dizer.

### Ter uma palavra interventiva...

Assumir a subjetividade e ter a ousadia, acertada ou desacertada, de dizer coisas que não são bem vistas pela maioria. A nota positiva é que estou mesmo convencido – e não é convencido como da outra vez, por causa do fascismo que nunca mais caía –, estou mesmo convencido de que o teatro é uma necessidade exponencial. Um teatro que reivindique ser a oitava ou a nona arte, que repudie ser o mero somatório da pintura, da música, da literatura e mais não sei o quê... Um **teatro vivencial**, um reduto de sobrevivência sem intermediários, sem o recurso às tecnologias que se propõem substituir o que não é substituível.

Posso desafiar-te só para um derradeiro ponto e terminamos?

Sim.

A pandemia, de alguma forma, veio introduzir aqui um dado novo que ninguém estava à espera, mas é verdade, agora tocaste na palavra certa: tecnologia. A pandemia obrigou-nos a viver à distância, obrigou-nos a desenvolver ferramentas para podermos estar próximos na distância. Perante uma necessidade de sobrevivência, também algumas estruturas artísticas e alguns artistas aproveitaram as tecnologias para desenvolver aquilo a que alguns chamam *cyberperformance* com atuações à distância. Foram experiências que se fizeram na altura e aquilo que nós estamos a observar é que, em certos casos, foram experiências que vieram para ficar. Há muitos debates em torno dessa nova forma de fazer teatro e de estar à distância, de aproveitar as tecnologias para chegar ao público, até para chegar a públicos completamente diferentes que não viriam ao local. O Teatro O Bando não foi muito por esse caminho e nem está muito disponível, pelo que me levou a crer, a abrir essa porta ou esse caminho. Estou enganada?

Não me interessa contactar os públicos que não viriam ao teatro. O que mais me reconforta é, precisamente, a capacidade do teatro em encurtar distâncias. Cada um tem as suas convicções, não é? A minha é que o teatro e a nova tecnologia, assim como o teatro e a *performance*, são líquidos não miscíveis. Por mais que se baralhem estão sempre a separar-se um do outro. Que mal tem chamar cada coisa pelo seu nome? Para mim, o teatro só pode acontecer ao vivo.

### Em presença...

Em presença, no presente, numa relação que não volta a acontecer, com um ator que continue, no dia-a-dia, a ter talento e empenho em atualizar a sua representação.

### Fá-lo em função daquele público, daquele espectador que está ali.

A noção de atualização prende-se com a gestão do tempo em cena. Uma contracena que opera com milésimos de segundo para estar em **sincronia com o público**, que nem é muito rápida, nem demasiado lenta, de modo que o espectador tenha tempo de apanhar o comboio... senão, a ação teatral está a ir por ali fora e os espectadores ficam a ver o comboio passar. A banda sonora, a imagem projetada, as sequências dos efeitos de luz e som podem contribuir para essa eficiência sincrónica se a tecnologia não for protagonista e estiver ao serviço dos atores.

Nessas formas de usar a tecnologia, ou se faz em direto, via *streaming*, ou se projeta em diferido. Nesta conceção de teatro, perde-se exatamente essa noção de presença...

Já não é teatro....

**A não ser que a tecnologia invente outras formas...**

Não, não pode inventar. Acho que não consegue inventar porque a **vivência** exige que atores e espectadores estejam fisicamente no mesmo lugar. Repara que o teatro, quando se serve de um microfone, já está a meter o espectador dentro de uma cabine telefónica. Ao ouvir através da coluna, está a criar uma distância suplementar. Se o espectador tiver um binóculo, é ele que escolhe o que quer ampliar.

**Se ele tiver um binóculo, também foca aquilo que lhe dá mais jeito...**

Ajuda a ter o **foco do espectador** no que quer ver com mais detalhe. Até se pode aperceber de que, sem querer, está a editar as imagens que vê em tempo real. Se, com o binóculo, estiver a ver a cara em grande plano, isso vem colmatar a dificuldade do teatro em diminuir as distâncias. Deste modo, o espectador continua a estar ao mesmo tempo no mesmo lugar, dentro da mesma **atmosfera** a ouvir a voz da sala, quero dizer a ouvir a voz que o ator tem naquela sala com aquela específica **qualidade da reverberação**.

**O espectador também está sempre a fazer escolhas: onde foca o olhar, onde foca a sua atenção...**

O espectador constrói a narrativa como se fosse um realizador de cinema a editar um filme.

**E, às vezes, não tem tempo de processar tudo ao mesmo tempo, mas está a descodificar, a ler, a interagir...**

A interagir, dizes bem...

**Mas é verdade que essa amplificação sonora através da tecnologia coloca a questão da extensão daquilo que é humano para o não-humano.**

Essa ideia encaixa que nem uma luva numa frase de Bharata que vou tentar resumir... é mais ou menos assim: “os deuses não são capazes de fazer teatro” e “o ser humano faz o teatro que nem os deuses podem conceber”. Ocorreu-me por acaso. Não será uma boa maneira de acabar? Nunca se vai saber o que foi realmente dito e o que foi mais tarde editado. ::



**PASSOS**  
**EM VOLTA**  
**PERFORMANCE**  
**REVIEWS**

**FRANCESCA RAYNER**  
**AFONSO BECERRA**  
**RAFAEL MASOTTI**  
**MASSIMO MILELLA**  
**BEATRIZ CATARINO**  
**CATARINA FIRMO**

**SINAIS DE CENA III.2**  
**DEZEMBRO DE 2023**



CONJURING SOMETHING  
OUT OF NOTHING  
*O ELEFANTE NO MEIO DA SALA*  
DE VÂNIA DOUTEL VAZ  
FRANCESCA RAYNER

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

# FRANCESCA RAYNER

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO (CEHUM)

## O ELEFANTE NO MEIO DA SALA [THE ELEPHANT IN THE ROOM]

CONCEITO, CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Vânia DouTel Vaz

DRAMATURGIA: Josefa Pereira

DESENHO DE ILUMINAÇÃO: Letícia Skrycky

SOM: Tiago Cerqueira

FIGURINO: Nina Botkay

ESPAÇO: Letícia Skrycky com colaboração de Nina Botkay

TÉCNICA DE ILUMINAÇÃO E DIREÇÃO TÉCNICA: Ana Carocinho

PRODUÇÃO: Alkantara

CO-PRODUÇÃO: Teatro do Bairro Alto, Teatro Municipal do Porto /

DDD – Festival Dias da Dança, A Oficina / Centro Cultural Vila Flor Data

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Alkantara Festival, 12 de setembro de 2022

It didn't start promisingly. Aware that her solo was part of the Guidance dance festival in Guimarães and conscious of the fact that her extensive international experience and training meant most people would have come to see her dance, Vânia DouTel Vaz nevertheless met these expectations head-on by beginning the performance sitting in a chair talking to the audience. In this conversation, she acknowledged explicitly the audience's expectation that she would dance without explaining or justifying herself, told differing stories about the performance she had created, and established an immediate sense of presence through tone of voice. If this deliberate flouting of audience expectations and emphasis on storytelling through voice rather than movement suggested a rather inwardly-directed, somewhat conventional solo performance, slowly, almost imperceptibly, it became something altogether different.

For me, this transformation became noticeable when Vaz asked for the music to be turned off. Only as she said this did I become aware that there had been some sort of sound in the background which had now ceased. This ability to conjure objects and identities seemingly out of nothing and to make them immediately and vividly present continued throughout the performance in a delightful sequence of imaginative narratives. The initial refusal to cater to audience expectations became a game rather than the high seriousness which can sometimes dog contemporary dance. The body remained at the centre of this game and there were virtuoso moments that showed the dancer's technical abilities, but it was the body in all its poly-somatic versatility and its interaction with space, texture, lighting, and sound that Vaz shared with her audience here.

O ELEFANTE NO MEIO DA SALA, CONCEÇÃO, CRIAÇÃO E PERFORMANCE DE VÂNIA DOUTEL VAZ, 2022  
(VÂNIA DOUTEL VAZ), [F] PAULO PACHECO.



Several scenes from the performance are firmly etched on my mind. For no apparent reason, Vaz came to the front of the stage and embodied a series of “characters” through facial gestures and subtle corporeal shifts, ranging from the shy but bored woman to the evil one to the woman torn between crying and laughing. These little vignettes were primarily comic but illustrated at the same time the versatility and control of the performer’s movements. In another sequence, what seemed to be one stage costume was revealed to be multilayered as Vaz shed layer after layer of clothing in neatly-folded piles on the stage. As she did so, she lowered her voice to a murmur so it could hardly be heard, challenging the audience to listen attentively to the stories she told as she involved them in the choice of whether to remove a piece of clothing from the top or lower half of her body. The colourful patterns of the clothing were later unexpectedly doubled as Vaz turned back a piece of the floor covering to reveal a similar floral pattern underneath which then became an impromptu bed in which she took a brief nap. The row of lights above her responded sensitively to the sound of her voice. Elephants and other animals were also conjured up during the performance, either through the suggestiveness of folded material or through the guttural, animalesque sounds and jerky movements made by the performer in yet another courageous experiment with body and voice that in a less talented performer might have been disastrous.

Towards the end of the performance, having returned to her chair in a different part of the performance space, Vaz began softly to sing the words to Tina Turner’s Private Dancer. Her slightly mournful phrasing created a tense parallel between the dancer dancing for money in Turner’s song and Vaz’s own performance, laying bare the financial transaction that underlies all artistic endeavour. Yet she followed this with Whitney Houston’s One Moment in Time, which

became here not a rather cheesy love song but a heartfelt vindication of the power of the performer. She followed this with a confession of how much she loved and was good at such performing, somewhat tongue in cheek but at the same time absolutely believable after what had gone before. In a performance characterized by magical transformations and the ability to focus on something that seemed invisible but had in fact always been there, this was a fitting end to this joyfully creative performance. Or not quite. Left on her own as the audience began filing out, Vaz greeted the applause with a casual shrug of her shoulders, deconstructing even her own pride in the performance. Every person I spoke to afterward had a smile on their face, temporarily transfigured by this wonderfully eclectic performance. This is Vaz’s first solo performance and if this exceptionally accomplished piece of work is anything to go by, she certainly has a long and successful career ahead of her. In an increasingly risk-averse performance culture, such bold, inspirational pieces are ever more necessary. ::

**TRANS-INTIMIDADE**  
*BAQUE*, DE GAYA DE MEDEIROS  
**AFONSO BECERRA**



**SINAIS DE CENA III.2**  
**DEZEMBRO DE 2023**

## **BAqUE**

**DIREÇÃO E PRODUÇÃO:** Gaya de Medeiros

**COCRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO:** Ary Zara, Lari Tav (Labaq), João Leonardo,  
Gaya de Medeiros, Eric Santos

**DRAMATURGIA:** Keli Freitas, Gaya de Medeiros

**DIREÇÃO MUSICAL:** Lari Tav

**FIGURINOS:** Raphael Fraga

**DESENHO DE LUZ E ESPAÇO CÉNICO:** Tiago Cadete

**DIREÇÃO TÉCNICA:** Ricardo Pimentel

**TÉCNICO DE LUZ:** Lui L'Abbate

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Carol Goulart e Gestão Irreal

**APOIOS:** Espaço Alcantara, Programa de Residências – O Rumo do Fumo,  
Câmara Municipal de Lisboa / Polo Cultural Gaivotas | Boa Vista

**COPRODUÇÃO:** Bolsa de Criação O Espaço do Tempo, com o apoio do BPI e da  
Fundação “La Caixa”; Teatro do Bairro Alto; A Oficina / Centro Cultural Vila Flor

**LOCAL E DATA DE ESTREIA:** Estreia absoluta 12.º GUIDance. Palco do Grande

Auditório Francisca Abreu do Centro Cultural Vila Flor de Guimarães,

2 de fevereiro de 2023

A vida está cheia de baques. Embora não os procuremos, eles vêm – e depois, se calhar, até podemos aprender e mudar alguma coisa por causa deles. Um dos primeiros ou principais pode ser o corpo, que materializa a nossa identidade de género, ditada pela biologia, esquecendo a nossa vontade. Os corpos são aquilo que nos torna visíveis e sensíveis, portanto condicionam o olhar das outras pessoas e a construção identitária que partilhamos. Aliás, a nossa presença física vem carregada de passado, de todo o vivido e, de maneira subtil ou evidente, está em constante transição e mudança. Nunca somos exatamente as mesmas pessoas. A consciência e manipulação dessas mudanças e transições pode constituir, na sua performatividade, uma das mais felizes operações da ação nas artes cénicas, porque não podemos esquecer que a ação é um dos pontos fulcrais das mesmas. Mas, na atualidade, acrescentam-se ainda mais níveis em que as diversas camadas de realidades se cruzam e revelam os mecanismos de construção.

Assente em parâmetros próximos e com o mote do “trans” por bandeira, um dos festivais internacionais de dança contemporânea mais conceituados do Norte de Portugal, o GUIDance de Guimarães, na sua 12.ª edição de 2023, celebrou-se colocando na linha da frente: “Natureza, trans\_ formação e outras práticas sensíveis: a felicidade que nos aguarda”, em palavras do seu diretor artístico, Rui Torrinha.

O espetáculo que abriu o festival também atuou como uma declaração de princípios no que diz respeito à expansão do campo sensível, por muitos motivos, alguns dos quais vou tentar expor aqui. Aliás, tratou-se de uma coprodução do próprio GUIDance, outro fator que delata uma aposta muito decidida. Na caixa cénica do Grande Auditório Francisca Abreu do Centro Cultural Vila Flor (CCVF), no dia 2 de fevereiro de 2023, acontecia a estreia de *BAqUE*, de Gaya de Medeiros, em criação e interpretação com Ary Zara, Lari Tav, João

### IMAGENS

BAqUE DE GAYA DE MEDEIROS. ESTREIA ABSOLUTA 12.º GUIDANCE.

PALCO DO GRANDE AUDITÓRIO FRANCISCA ABREU DO CENTRO CULTURAL VILA FLOR DE GUIMARÃES, 2023.

[F] PAULO PACHECO.



Leonardo e Eric Santos. Direção e produção de Gaya de Medeiros, que também se ocupa da dramaturgia juntamente com Keli Freitas. Direção musical de Lari Tav. Figurinos de Raphael Fraga. E desenho de luz e espaço cénico de Tiago Cadete. Uma peça criada e interpretada integralmente por pessoas trans.

Poucos dias antes, a 19 de janeiro, no Teatro Municipal São Luiz de Lisboa, a atriz trans Keyla Brasil saía de entre o público e subia ao palco, interrompendo a apresentação da peça *Tudo sobre a minha mãe* (uma adaptação teatral do filme de Almodóvar), para denunciar a prática “*transfake*”, porque no elenco um ator, homem cis, fazia o papel de uma mulher trans, a personagem Lola. Esta ação reivindicativa de boicote causou uma grande controvérsia no setor artístico e não só. Anteriormente, sobretudo através das redes sociais, muitas pessoas trans e outras cisgénero envolvidas igualmente na causa difundiram e apoiaram o manifesto *Diz não ao casting transfake*, redigido por Dusty Whistles, entre elas profissionais das artes performativas como o duo Fado Bicha ou mesmo uma das pessoas que fazem parte da equipa artística de *BAqUE*, Ary Zara.

Houve quem dissesse, nas redes sociais, contra as reivindicações do coletivo trans sobre o casting *transfake*, que a arte da atriz e do ator consiste, precisamente, em interpretar qualquer papel independentemente do género da personagem e que, portanto, não faz sentido que se a personagem é trans tenha de ser interpretada por uma pessoa trans. Mas essas pessoas, que dão a máxima legitimidade ao estatuto da ficção teatral, esquecem que nas artes vivas as presenças reais, os corpos e as corpas, também afetam a receção e influem no sentido. Escrevo “corpas” para me juntar a essa transgressão linguística que inclui outras realidades na linguagem, tal como faz Cláudia Galhós na folha de sala do referido espetáculo. Tudo isto sem entrar nas justas

reivindicações do coletivo trans no que diz respeito às condições de vida e laborais, sobre a exclusão de pessoas trans do acesso ao trabalho artístico, além da privação do exercício da sua própria representatividade.

Qualquer pessoa que não esteja totalmente fechada e que pudesse ver *BAqUE*, de Gaya de Medeiros, compreenderia de uma maneira experiencial a importância das presenças e as energias autênticas no palco.

Este espetáculo, que não põe ênfase no saber fazer, na exibição de destrezas artísticas, embora o elenco seja altamente competente, mas num especial envolvimento no estar e no ser, é uma impressionante demonstração de que o encontro teatral não pode ficar só numa peça. *BAqUE* vai além da ideia ou do conceito de peça, como construção artística autónoma que se relaciona com o mundo através de figuras retóricas ou da imitação virtuosa, para pôr em foco qualquer tema ou aspeto. *BAqUE* é o que o próprio título anuncia, mas de uma maneira cuidadosa, terna, atrevida, sincera. Na extensa folha de sala, em que Cláudia Galhós nos oferece uma demorada e profunda análise, podemos encontrar a informação sobre a sua procedência num texto de Fabrício Garcia sobre o nascimento das girafas: “Toda girafa dá à luz em pé / o primeiro contato do filhote com o mundo acontece a partir de uma queda barulhenta / a mais de 2 metros de altura. Os filhotes de girafa já nascem sabendo andar, (...) é a relação íntima com o baque que prepara o corpo p’ra vida.”

*BAqUE* celebra e partilha connosco corpas únicas de pessoas trans igualmente únicas, fora dos clichés e estereótipos que os nossos preconceitos foram capazes de construir sobre pessoas transgénero. Facilita um olhar cúmplice e amigo, porque nos oferece uma intimidade que transcende o mero exibicionismo e o circunstancial, embora algumas circunstâncias passadas estejam presentes, para promover a comunhão.





O movimento, as canções, a música, as presenças, são delicadas e poderosas ao mesmo tempo. Nusas, cruas e poéticas.

A peça parece, por vezes, tosca, como uma brincadeira de crianças que experimentam um espaço que elas mesmas podem construir ou imaginar. Mas nesse espaço dinâmico dançam os afetos, como dançam essas corpos jovens, fora dos cânones e dos corpos que são objeto de consumo. Conseguem belas metáforas em jogos performativos e nunca perdem a inteligência do humor e da piada irônica.

O questionamento das normativas e padrões, que acabam por restringir e marginalizar pessoas, é feito aqui sem violência nem imposições, de forma simples e próxima. Há uma abolição das hierarquias que podem parecer consubstanciais à organização de qualquer grupo

humano e de qualquer relato que deve selecionar e gerir os elementos da sua composição para ficar numa linha principal. Até a própria palavra que dá título à peça faz que aquele “q” (o quê) caia do regime das maiúsculas, para nos mostrar de forma lúdica, sugestiva e não normativa, que a vida também se compõe do aparentemente minúsculo. A fragmentação das cenas ou passagens, em contiguidade, e a disposição em paisagem com todo o elenco permanentemente presente no palco, onde também está o público, a três bandas à volta do espaço de jogo, ao mesmo nível, sem a separação plateia/palco, contribuem para essa “de-hierarquização” e facilitam uma proximidade favorável à comunhão e aos afetos.

A liberdade é algo que só se pode conseguir em comunidade, mas para isso é necessária a generosidade de as pessoas se mostrarem



tal qual se sentem. Para sermos livres em comunidade, que é a única maneira de podermos viver, necessitamos de poder expressar os nossos desejos, com cuidado e respeito. Necessitamos de brincar, rir, dançar e falar, falar muito e profundo, falar olhos nos olhos até sem palavras. Ouvir, aceitar. Tudo isto que pode parecer obviedade ingénua faz parte da ação primordial deste espetáculo. E não é pouco, de modo nenhum, porque no nosso dia-a-dia, e também nos teatros, estamos acostumados a que a intimidade, o pequeno, o subtil, os desejos, fiquem de fora. O medo vai balizando as relações no trabalho, na rua, nos espaços de lazer, no teatro e até nas famílias e com as amigadas; por isso, se calhar, é tão difícil conhecer alguém de verdade. O grande assombro e descobrimento que nos traz *BAqUE* é precisamente essa oportunidade para conhecer, nos pormenores escolhidos para compor esta dramaturgia, cada uma dessas pessoas únicas

e insubstituíveis. Portanto, a sensação de partilha é muito intensa, assim como a sensação de sermos convidados a entrar num mundo inabitual, num mundo em que tudo pode ser possível e, além disso, com a previsão de que esses horizontes, qualquer horizonte que se puder abrir vai ser bom, vai levar-nos a um lugar feliz.

Assistir a um espetáculo que, sem confissões dramáticas nem uma arquitetura dramática feita para cativar pela intriga de uma história exemplar, nos faça conhecer pessoas com histórias dissidentes e, se calhar, muito afastadas das nossas realidades é uma experiência emocionante e muito valiosa. Por isso, toda a riqueza e complexidade de perceções sobre Ary Zara, Lari Tav, João Leonardo, Gaya de Meireiros e Eric Santos não são para explicar aqui, como se de personagens teatrais se tratasse. O que o espetáculo propiciou foi algo tão vivencial que só naquele encontro se pode pegar nessas profundezas e na alegria que as acompanha.

A questão da identidade de género atravessa a *performance* de uma maneira transversal e não tematizada. Não se fala nisso nem se coloca nenhum foco aí, simplesmente podemos ver e sentir pessoas muito singulares que trazem nas suas corpos algumas marcas, de diferentes tipos, de quem não ficou conformada com a eleição que fez por ela a biologia ou a sociedade e as suas formatações. Pessoas que podem representar a procura e a fidelidade corajosa aos desejos e aos sonhos, para fazer essa transição que chega a nós pela via dos próprios desejos e dos sonhos, pela via das vidas, naqueles pormenores que fazem a diferença. ✨

AGRADECIMENTOS A CÉLIA GUIDO MENDES E MIGUEL CUPEIRO PELA AJUDA NA REDAÇÃO DO ARTIGO.

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023



**A LIBERDADE ERA AZUL**  
**MOVIMENTOS VITAIS EM NÓMADAS**  
**RAFAEL MASOTTI**

**NÓMADAS**A PARTIR DO CONTO *BIEGUNI*, DE OLGA TOKARCZUK

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: João Neca

ATRIZES: Ana Lúcia Palminha, Rita Brito

CENOGRAFIA: Rui Francisco

DESENHO VÍDEO E TECNOLOGIA: Elena Tilli

FIGURINOS E ADEREÇOS: Catarina Fernandes

ROBÓTICA: Carlos Carreto

MÚSICA E DESENHO DE SOM: Nico Yurgaki

DESENHO DE LUZ: Rita Louzeiro e João Neca

ASSISTÊNCIA À DIREÇÃO ARTÍSTICA: Raul Atalaia

APOIO À CORPORALIDADE: Catarina Câmara

INVESTIGAÇÃO: Nuno Atalaia

PRODUÇÃO: Diana Martins

CRIAÇÃO: Teatro O Bando no âmbito do projecto europeu PLAY ON

PARCERIA: Instituto Politécnico da Guarda, Cistifellea e Associação Crescer

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Teatro O Bando (Estrada Vale dos Barris, PALMELA),

13 de abril de 2023

*Abençoado seja todo aquele que caminha.* De ares bíblicos, a frase constante em *Bieguni*, de Olga Tokarczuk, condensa a essência desejanse e fluida de *Nómadas*, espetáculo com direção e dramaturgia do jovem João Neca. O conto da escritora polaca, vencedora do prêmio Nobel, é o ponto de partida deste novo trabalho do Teatro O Bando. Com prestigiada atuação desde a Revolução dos Cravos (1974), sob a direção artística de João Brites, a cooperativa cultural instalou-se nos anos 2000 em uma quinta em Palmela, afastando-se do ambiente frequentemente desvairado das cidades.

Na calma da vida campesina, há no processo criativo do grupo aparente predileção por uma existência simples. Apesar de suas afamadas Máquinas de Cena, o contexto pueril contribui, suspeito, para diminuir no público expectativas acerca de recursos técnicos mais avançados. No entanto, se essa marca rústica também forma o DNA do Teatro O Bando, *Nómadas* poderá surpreender (ou desapontar?) um espectador ávido por escapar do aparato tecnológico recorrente nas artes da cena contemporânea, visto que robôs equipados com câmara digital e raio laser – além de projeções em tempo real – dividem o palco com as talentosas Ana Lúcia Palminha e Rita Brito.

Tal fato não poderia ser diferente, já que se trata de uma montagem inserida no âmbito do projeto europeu PLAY ON, cuja premissa é justamente contar histórias por meio de tecnologia imersiva. O embate entre mundos em suposta oposição (o natural da fazenda e o artificial da tecnologia) integra um jogo de dualidades que se desdobra em outros mais: Neca, em entrevista antes da estreia, por exemplo, já havia nos relatado que o *leitmotiv* da peça, o seu fio condutor, é a máxima proposta por Zygmunt Bauman em relação à segurança e à liberdade dos indivíduos, isto é, *segurança sem liberdade é escravidão; liberdade sem segurança é o completo caos.*

Após o toque dos três sinais clássicos do teatro, os espectadores são conduzidos a mirar um ponto fixo antes de entrar na caixa preta do teatro, momento em que registram em fotografia nossos semblantes curiosos; em momento posterior, num jogo similar aos dispositivos de vigilância que armazenam dados sensíveis por toda parte, vemos-nos expostos e multiplicados, ao sermos projetados nas laterais em paredes de azulejo branco que constituem o cenário. Composta ainda de arquivos de ferro com grandes gavetas, a cenografia arquitetada revela-se tanto cenicamente funcional quanto alegórica de vidas ora espetacularmente exibidas ora encerradas em instituições e regras.

A cena inicial emerge da escuridão. A voz de Annuszka é ouvida no breu das luzes apagadas, remetendo à abertura do conto: “À noite, o inferno ergue-se sobre o mundo.” Os dramas na peça, entretanto, se contêm os conflitos da protagonista, parecem ganhar relevos um tanto mais suaves (haja em vista os usos do vermelho e do azul) que os fragmentos literários de referência, nos quais predomina a matiz da distopia. É verdade que a seita de Galina aponta igualmente para alguma salvação (o movimento, considerado sagrado), sem a qual não há meio de se livrar da grande máquina do mundo. Em Tokarczuk, porém, o limbo existencial vivido pela personagem principal, que procura com afinco um lugar para chorar, nos faz esquecer dessa brecha mítica indicada no título e retomada no final. Neca sublinha este hipotético escape no desenrolar da dramaturgia.

Annuszka, absorta em uma conjuntura existencial sufocante, age como um autômato na missão cotidiana de cuidar do filho doente e de manter o casamento tedioso com um militar aposentado de guerra. Um único dia de descanso na semana é o alívio que tem a seu dispor, quando a sogra assume seu posto em casa... Embalada por um movimento de pulsão de vida, entrega-se às linhas e estações do

metrô, que fazem a vez das idas e vindas de um universo complexo, repetitivo, medonho. De vida nômada, a excêntrica Galina, a quem encontra rogando pragas na saída de uma das estações, representa o oposto de uma tal existência, de forma a inspirá-la a abdicar dos privilégios que supostamente tem, o que não sabemos se/quando terá coragem de fazer.

*Nômad*s representa a história de Annuszka com apenas duas atrizes; suprime, assim, personagens da narrativa e/ou apresenta-os com soluções cênicas: é o caso do filho que aparece nos braços da mãe de forma metafórica como uma espécie de tapete enrolado e desenrolado com dificuldade por ela mesma. Identifica-se, nesse sentido, uma concisão das linhas gerais da narrativa, concentrando os pilares da trama nas duas figuras centrais. É de se notar que os robôs, externos ao conto, funcionam como entidades paralelas neste cosmo (de realidade e ficção) em ebulição, onde se dedicam a monitorar cada gesto executado. Embora não desempenhem aparentemente um papel específico, talvez desafiem a compreensão de quem porventura procure correlacioná-los ao enredo.

Desde o começo, o público, convidado a vivenciar mais de perto a história (ou a manter-se mais distante, como preferir), a andar com Annuszka e com Galina pelo palco-cidade, a responder a questionamentos lançados na ribalta (“O que você faz com os seus pés?”), torna-se a um só tempo objeto e sujeito dessas histórias. Assim é o que parece querer *Nômad*s, ao menos. Nesse emaranhado, destacam-se recortes de luz que favorecem o projeto estético-visual do espetáculo e promovem um enquadramento mais intimista a alguns trechos dos diálogos travados, ainda que esta interação público-plateia tenha ocorrido, o mais das vezes, sem tanto entusiasmo ou impacto cênico.

O vermelho sólido do figurino confere alguma altivez à trajetória decadente de Annuszka, concebida sem exageros, acertadamente, com voz e corpo angustiados pela atriz Ana Lúcia; Galina, a mulher misteriosa do texto literário, cobre-se de tecidos de tonalidade azul, manipulando uns tantos sapatos, em atuação segura, repleta de gestos bem desenhados por Rita Brito. Gosto de pensar que a liberdade vista em *Nómadas* é azul, assim como – guardadas as diferenças – no filme *A liberdade é azul* do também polonês (mais um!) Kieślowski. Seja como for, há uma nesga de otimismo na encenação d'O Bando, ou seja, qualquer desejo de acreditar que haverá saídas.

Também quero acreditar que sim. Mais saídas a uns que a outros, claro. Então, é preciso, no mínimo, ousar perguntar: Quem pode ir? Como pode ir? Onde pode ir? André Lepecki (2020), ao discorrer sobre a noção de movimento na pandemia, afirma que é necessário movimentar-se com cuidado: há uma (necro)política que obriga todos a ir, a realizar uma determinada coreografia social, mas que vigia atentamente os movimentos que fazemos; sem se importar de fato com a vida, não poupará aos mais vulneráveis diante de um passo em falso. O *Black Lives Matter*, nos Estados Unidos, ilustraria um exemplo de movimento possível aos marginalizados, o movimento coletivo.

O Bando, exemplo de (movimento) coletivo que se mantém unido há quase cinco décadas, resolveu nos contar *Bieguni* explorando recursos que desconhecia. Como vimos, não lhes falta o gosto pelas incertezas, pelos riscos. Tomando os devidos cuidados, eles sabem que é vital não parar... Apesar de realizarem espetáculos debaixo de uma oliveira, ou correndo pelas montanhas, sem efeitos técnicos chamativos, o que os impede de, por outro lado, valerem-se deles quando estão disponíveis? Não pretendem acomodar-se em espaços já conquistados, reconhecidos. Abençoados sejam os que se arriscam.

Empresto, mais uma vez, o pensamento de Lepecki para concluir que será mais prudente a Annuszka e a Galina (e a nós também) movimentarem-se em conjunto, *em bando*. Haverá, portanto, mais possibilidades de se resistir a políticas públicas que enredam a população em sistemas de vigilância de identidades e cerceamento de liberdades. Quem sabe, assim, possamos ter mais garantias de sermos, na medida dos anseios de cada um, *Nómadas* e/ou habitantes de quaisquer fronteiras. ✨

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEPECKI, André (2020), *Movimento na pausa*, Trad. Ana Luiza Braga. Revista *Contactos*. Disponível em: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br> Acesso em: outubro de 2023.
- TOKARCZUK, Olga (2007 [2019]), "Bieguni", in *Viagens*. Trad. Teresa Fernandes Swiatkiewicz. Amadora, Cavalo de Ferro.



# AS ASAS QUEBRADAS DE UM POVO EM TEMPOS SOMBRIOS

EMÍLIA COSTA



SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

# EMÍLIA COSTA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

## FONTE DA RAIVA

**TEXTO E ENCENAÇÃO:** Cucha Carvalho

**ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO:** Miguel Sopas

**INTERPRETAÇÃO:** Bruno Huca, Cucha Carvalho, Inês Rosado,  
Joana Campelo, Júlia Valente, Leonor Buescu, Luís Gaspar, Sandra Faleiro

**CENOGRAFIA E FIGURINOS:** Ana Vaz, Pedro Jardim

**DESENHO DE LUZ:** Cristina Piedade

**DIREÇÃO MUSICAL:** Madalena Palmeirim

**APOIO AO MOVIMENTO:** Bruno Huca

**EXECUÇÃO DE CENÁRIO:** Pedro Jardim

**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Rita Faustino

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Mariana Dixe

**COPRODUÇÃO:** Causas Comuns, RTP e São Luiz Teatro Municipal

**LOCAL E DATA DE ESTREIA:** São Luiz Teatro Municipal, Lisboa,

1 de fevereiro de 2023

*Zé – Aqui na Metrópole o que se fala é de massacres a brancos,  
que os terroristas cometeram.  
Imagens horríveis nos jornais...*

*Afonso – “Enquanto o leão não contar a sua história,  
a glória será sempre do caçador.”*

Cucha Carvalho, *Fonte da Raiva*

Cucha Carvalho, com mais de quarenta anos de dedicação à actividade teatral, como professora, atriz, encenadora e dramaturga, em *Fonte da Raiva*, num projecto com um acentuado cariz pessoal, decidiu visitar as suas memórias de infância e transpô-las para o palco, recorrendo à estrutura narrativa da peça *Danças a um deus pagão* de Brian Friel, famoso dramaturgo irlandês (1929-2015).

Conhecedora privilegiada desta peça que representara em 1996, no Teatro Maria Matos, em Lisboa, encenada por Rosamaria Rinaldi e produzida pela Escola de Mulheres – Oficina de Teatro, de que foi co-fundadora, Carvalho, servindo-se quer das oito personagens originais da peça, cuja única modificação foi a da conversão do narrador numa narradora, quer da sua construção narrativa, numa inteligente alteração dos diálogos e da concepção dramática, deu-nos a conhecer a realidade rural de uma pobre e longínqua aldeia do interior, já não da Irlanda, mas de Portugal nos idos anos sessenta do século XX.

*Fonte da Raiva*, escrito, encenado e representado por Cucha Carvalho, que, em palco, assumiu o papel da narradora, é, assim, não apenas o nome do espectáculo, mas também a designação de uma aldeia inventada, assumidamente inspirada em Pindelo de Silgueiros, aldeia da família paterna da artista e onde passou alguns períodos da sua infância. E é precisamente nesta aldeia ficcionada, profundamente conservadora e religiosa, que cinco irmãs e a filha de uma delas tentam, nos idos

FONTE DA RAIVA, DE CUCHA CARVALHEIRO, ENC. CUCHA CARVALHEIRO, CAUSAS COMUNS, 2023  
(JÚLIA VALENTE E BRUNO HUCA), [F] ESTELLE VALENTE.



anos de 1962, apesar das dificuldades económicas e da censura local, manter a sua humanidade, recorrendo à música, à dança e às canções.

Todas com o nome começado por A possuem as suas particularidades. Assunção, a mais velha, professora primária e principal sustento da casa, é austera, temente a Deus e a Salazar, tendo avocado para si a função de impor as regras morais de “Deus, Pátria e Família” às irmãs. Augusta, mulher inteligente e destemida, é aquela que melhor representa os novos ventos da emancipação feminina, sendo a única confidente de Assunção. Adelaide, eternamente sonhadora e ingénua, vive acreditando no príncipe encantado que a levará ao altar, dedicando o seu enorme potencial de afecto à irmã Aurora, com quem mantém uma especial relação de cumplicidade. Aurora, conforme Brian Friel refere, é a “simples de espírito”, que, ironicamente, apesar das suas deficiências cognitivas ou talvez por causa delas, é a que melhor se apercebe de tudo o que se passa com as irmãs e despidoradamente lhes revela os segredos mais íntimos. Segue-se Ana, a irmã mais nova, também ela sonhadora e romântica, porém, com uma maturidade surpreendente na relação que mantém com o pai da filha. E, por fim, Amélia, a menina de oito anos, a quem foi dado o nome da avó, e que tudo vê e sente, mas cujos segredos somente exhibirá já septuagenária, enquanto narradora desta história. A elas juntar-se-ão, o irmão Afonso, padre e missionário, acabado de regressar de Angola, dois anos após o início da guerra colonial, psicologicamente transtornado e já sem vínculos ao catolicismo e à pátria imperialista; e José Morais, pai da Amélia, jovem estouvado e muito divertido, que, por ser mulato, ainda que nascido em Coimbra, todos chamam “Zé Café”, “escarumba” ou “preto da Guiné”.

Distanciando-se da peça mentora, Cucha Carvalheiro, a dramaturga, atribuiu, com especial sagacidade, a estas personagens uma

dimensão política, transmutando-as. Por isso, Zé Café é mestiço, filho de pai moçambicano, e Amélia, para além de filha ilegítima, como naquela altura se chamava, é, também ela, mestiça. Por isso, o padre Afonso perdeu a fé na conversão do povo angolano ao catolicismo e defende a independência dos povos africanos do império português, ouvindo, às escondidas, na telefonia, único luxo daquela família, o Agostinho Neto. Por isso, Augusta é ostracizada por ser fressureira, palavra, entretanto, caída em desuso, mas que naquela época era um calão muito utilizado para, em tom ofensivo, designar uma lésbica. E, por isso, Ana, não é só uma mãe solteira, é também uma mulher para quem o amor é um lugar de prazer e ternura, já não uma prisão, e que lê, sem inibições, as *Poesias Eróticas e Satíricas* de Bocage.

De igual modo, Cucha Carvalheiro, a encenadora, invoca o racismo, as perseguições políticas e a intolerância social com uma admirável subtileza, pinceladas despontando no meio da alegria pueril e fútil daquelas criaturas, asas quebradas de uma sociedade sem esperança, que, por não saberem que poderia ser de outro modo, não reivindicam, não se revoltam, simplesmente aceitam. Modelar personificação desta tristeza contida, inominável, que se transforma num exorcismo selvático através da dança, pontuado pela música *Petite messe solennelle Kyrie Eleison*, de Rossini, e interpretada por Antonio Pappano, é a cena, de uma beleza fulgurante, em que o insulto da comunidade local à Augusta por ser lésbica se metamorfoseia num ritual pagão dançante de quatro mulheres envoltas em farinha e lençóis brancos.

Também o piscar de olhos com o público se mostra modelarmente alcançado, quando Carvalheiro coloca a Amélia narradora a fazer da criança que já fora, mas não a faz falar directamente com a mãe ou as tias, antes sim, para o público, olhando-o fixamente nos olhos enquanto responde aos diálogos do passado. A única vez que Amélia



FONTE DA RAIVA, DE CUCHA CARVALHEIRO, ENC. CUCHA CARVALHEIRO, CAUSAS COMUNS, 2023 (SANDRA FALEIRO, JÚLIA VALENTE, INÊS ROSADO, JOANA CAMPELO E LEONOR BUESCU), [F] ESTELLE VALENTE.

dialoga, já não a criança, mas a narradora, com a tia Aurora, a me-diúnica, aí sim, falam uma para a outra, pois já não é a memória em discurso directo, mas a interferência de diversos momentos temporais, em que o futuro, simbolicamente representado pela sobrinha velha, informa o passado, exposto na jovem tia, sobre aquilo que vai acontecer à família Paiva. Num extraordinário momento cénico, a cena termina com Aurora, tal como Cassandra, a não ser levada a sério, considerando as irmãs que as alucinações de que padece são fruto do mau-olhado, o qual tem de ser esconjurado. Assim, num ritual apropriado, Aurora é benzida com azeite e água, ao som da cantilena que afasta o quebranto, enquanto, em simultâneo, através da

FONTE DA RAIVA, DE CUCHA CARVALHEIRO, ENC. CUCHA CARVALHEIRO, CAUSAS COMUNS, 2023 (BRUNO HUCA, SANDRA FALEIRO, CUCHA CARVALHEIRO E JÚLIA VALENTE), [F] ESTELLE VALENTE.

telefonía, cada vez mais alto, vai-se ouvindo Salazar a discursar para as mães e noivas dos soldados deslocados em África, concluindo, na sua voz paternalista, com a sintomática frase: “Está tudo bem assim e não podia ser de outra forma.”

Por fim, Cucha Carvalho, a actriz, é a imaculada narradora Amélia que nos oferece o desastre de todos aqueles seus parentes num tom melancólico e sem raiva, pois, apesar do emblemático nome da aldeia, tudo é narrado sem revolta, numa análise distanciada sobre um período em que as pessoas estavam encurraladas e a única forma de fuga a um destino dramático era a emigração.

Mas como não falar igualmente dos restantes actores, que, em estreita combinação, mantiveram-se no exemplar desempenho dos seus papéis, transportando-nos para aqueles anos, naquele específico lugar. Sandra Faleiro, a severa Assunção, que, brilhantemente, não despe as vestes da personagem, mantendo-se, mesmo nas mais insignificantes situações, como líder, rectificando, com rigor e esmero, as tarefas domésticas que as irmãs vão executando, mas que, com um pouco de álcool, perde a postura, humanizando-se. Joana Campelo, a infantil Aurora, numa composição ímpar, contagia-nos pela sua vivacidade, vontade de tocar, cantar e dançar e, apenas com a sua postura e olhar, indica-nos tudo aquilo que não a vimos fazer, mas que sabemos que fez. Inês Rosado, a cativante e desinibida Augusta, conduz-nos para uma primorosa representação da mulher moderna aprisionada num tempo e espaço que não é o seu, refugiando-se, com sabedoria e imaginação, na relação especial que estabelece com a sobrinha, a quem conta a memorável história dos mafagafinhos. Leonor Buescu, com total eficiência, converte a discreta e tímida Adelaide numa heroína trágica, ao tentar deixar de ser um encargo na família e se perder no submundo da prostituição e da mendicidade, arrastando consigo, ingenuamente, a irmã Aurora. Júlia Valente e Bruno Huca, respectivamente Ana e Zé Café, interpretam, de forma irrepreensível, um casal apaixonado e divertido, onde as capacidades artísticas como cantor e dançarino de Bruno Huca são magistralmente aproveitadas, promovendo inesquecíveis momentos de comicidade. E Luís Gaspar executa, de forma consistente, a personagem mais politizada, relatando episódios terríveis de discriminação e violência racial numa espécie de nebulosa reminiscência, como se estivesse ainda sob os efeitos febris da malária.

Com particular acerto, Ana Vaz e Pedro Jardim transfiguram o palco em dois espaços distintos, mas que se contaminam. De um lado,

fragmentos de uma casa rural, sem paredes, em que a decoração típica daqueles anos (um sofá, uma bacia móvel e respetivo jarro, uma telefonia e uma mesa, cadeiras e móvel para loiças, todos de madeira) se mistura com pedras a fazer de móveis, areia no chão e um quadro de Jesus Cristo pendurado nas árvores. Do outro lado, no espaço exterior, a areia, as grandes pedras e muitas árvores coabitam com duas cadeiras, um estendal com roupa branca e sobretudo um relógio de pé alto, a fixar o tempo, numa provocação subliminar ao que está em cena, onde o tempo é assumidamente uma ilusão. Nos figurinos, dos mesmos criadores, com recurso ao que era usual naquela altura, as roupas são de cores escuras, contrastando ironicamente com a brancura imaculada dos lençóis.

A escolha musical, a cargo de Madalena Palmeirim, é assertiva e, transportando-nos para o espírito da época, revela-nos a nona personagem, a telefonia, a qual, através da música, leva a diversão àquela família.

Por fim, o desenho de luz de Cristina Piedade, com notável virtuosismo, encaminha-nos para os diversos acontecimentos que vão ocorrendo em palco, num ilusionismo perfeito, fazendo-nos vislumbrar as diversas partes da casa, o seu exterior, a floresta e até Jesus Cristo velando o galo assassinado.

Para os desiludidos com os dislates da democracia e que nunca viveram em ditadura, o Salazarismo, maquilhado de sociedade perfeita, onde alegadamente a justiça, a ordem e a segurança imperavam, pode parecer atractivo. *Fonte da Raiva*, sem subterfúgios, mas com uma delicadeza e um humor extraordinários, impede que essa parte da nossa História recente seja condenada ao esquecimento e, desse modo, glorificada, na expectativa de, ao mostrá-la, poder contribuir, como só o teatro o sabe fazer, para que nunca mais se repita. ❄



***FUCK ME* DI MARINA OTERO**  
**IL PUNTO e LA CIRCONFERENZA**  
**MASSIMO MILELLA**

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

**MASSIMO MILELLA**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (FLUL)

## **FUCK ME**

QUESTA REPLICA DI *FUCK ME* È STATA PRESENTATA GRAZIE ALLA  
COLLABORAZIONE TRA ILT FESTIVAL E CPH STAGE

**DRAMATURGY AND DIRECTION:** Marina Otero

**PERFORMERS:** Augusto Chiappe, Juanfra López Bubica, Fred Raposo,  
Matías Rebossio, Miguel Valdivieso, Cristian Vega, Marina Otero

**ASSISTANT DIRECTOR:** Lucrecia Pierpaoli

**GENERAL PRODUCTION:** Mariano de Mendonça

**SPACE & LIGHTING/TECHNICAL DIRECTION:** David Seldes, Facundo David

**SPACE & LIGHTING DESIGN:** Adrián Grimozzi

**COSTUME DESIGN:** Uriel Cistaro

**SOUND DESIGN & ORIGINAL MUSIC:** Julián Rodríguez Rona

**DRAMATURGY ADVICE:** Martín Flores Cárdenas

**CHOREOGRAPHIC ASSISTANT:** Lucía Giannoni

**VISUAL ARTIST:** Lucio Bazzalo

**AUDIOVISUAL TECHNICAL MONTAGE:** Florencia Labat

**CUSTOMER STYLING:** Chu Riperto

**COSTUME:** Adriana Baldani

**PHOTOGRAPHY:** M. Kedak, D. Astarita, A. Carmona, M. De Noia, M. Roa

**PRODUCTION:** Marcia Rivas

**EXECUTIVE PRODUCTION:** Mariano de Mendonça

**DISTRIBUTION & DELEGATED PRODUCTION:** Otto Productions, T4,  
Studio Grompone, PTC Teatro

**PHOTOS CREDITS:** @astadiego, @alexai4 e @alecarmona

**PREMIERE LOCATION AND DATE:** XIII Festival Internacional de Teatro – FIBA,  
Buenos Aires, 2020

*Fuck me* (2020) della performer argentina Marina Otero, inserito nella ricca programmazione dell'edizione 2023 dell'International Living Theatre Festival di Aarhus, va in scena alla fine di un'intensa giornata di 1 conferenze – nell'ambito del parallelo convegno internazionale dell'EASTAP nella stessa città danese – aperta curiosamente da un prezioso intervento della studiosa Lola Proaño Gómez, argentina anche lei, dell'Università di Buenos Aires. La comunicazione dell'accademica – mi permetto una sintesi, rimandando naturalmente chi legge a una lettura più complessa – ruotava intorno a un concetto di “estetica della liberazione”, che raccoglieva intorno a sé esperienze sudamericane di teatro politico, comunitario e non, che avevano influenzato in modo decisivo il pensiero teatrale dell'Argentina post-dittatura. Nell'operazione di sintesi di Proaño Gómez, i due elementi dell'atto liberatorio non sembrano orientati verso una finalizzazione catartica del fare teatro (un-teatro-libera-tutti) ma verso un ripensamento del suo potere catalizzatore (la collettività si libera attraverso il teatro – e libera il teatro stesso). Non un fare teatro, ma un farsi teatro, insomma. E farsi carico di ciò che il teatro porta con sé nel momento in cui coincide con le tensioni individuali, private, collettive.

Il dialogo a distanza, tutto argentino, che si instaura nell'arco della stessa giornata tra l'elegante schematizzazione storico-critica della studiosa e la pratica performativa di Marina Otero, tuttavia, sebbene evidentemente attiva su un territorio estetico ed etico comune, innescava alcune riflessioni su quanto effettivamente *Fuck me* si relazioni con il contesto storico-sociale-culturale nel quale nasce, del quale Proaño Gómez aveva fornito alcuni pregevoli elementi di accesso.

Per restituire la concretezza di questo dialogo, mi avvalgo, innanzitutto, di un esempio astratto, rubato dall'immaginario geometrico: un punto all'interno di una circonferenza. Poniamo che la circonferenza

costituisca la dimensione collettiva, comunitaria, cui fa riferimento Proaño Gómez e che contenga (definisce o limita? racchiude o rinchioda?) un certo spazio al suo interno, che è uno spazio di intensissima tensione che spinge per uscire, per rompere, per dare forma a nuove modalità, nuovi processi, artistici e politici insieme. Immaginiamo adesso che nel vuoto (o nel pieno) di questo territorio potenzialmente esplosivo si renda visibile, come a seguito di un'eruzione, un punto. Visualizziamo ora in questo punto il corpo specifico di Marina Otero, nel suo *Fuck me*. Ecco che, a un'attenta verifica, la comparsa del fenomeno Otero ha delle conseguenze evidenti, in rapporto al sistema entro il quale nasce, conferendo al disegno convincente (e affascinante) di una circonferenza, lungo la quale esperienze teatrali diverse, lungo il territorio argentino, riuscivano a tenersi tutte insieme, una tensione nuova, fatta di porosità, sensualità, violenza, complicità.

La singolarità della poetica di Otero muta profondamente il nostro disegno: il cerchio diventa una sfera. Rispetto alla questione di una "Estetica della liberazione" di Lola Proaño Gómez, infatti, l'opera di Otero, anziché innestarsi su una dimensione politica di minoranze escluse dalla storia, private di diritti e oscurate dalla necropolitica, sceglie di incorporare un bisogno primario – il sesso – attraverso il quale la performer sceglie di svincolarsi da una più ampia rivendicazione politica o sociale, individuando una dimensione molto precisa, localizzata, innegabile: quella del dolore fisico. Sebbene *Fuck me* aspiri probabilmente a raccogliere intorno a sé molte istanze contemporaneamente e autorizzi, per sua natura, differenti prospettive di interpretazione, per me è innanzitutto la messa in scena di un dolore. Ed è, va detto subito, una scelta coraggiosa, perché il dolore è quella specifica condizione che rischia di essere banale, se esplorata come concetto, per poi diventare assoluta, dominante, travolgente al punto di diventare insopportabile, se sperimentata attraverso la

sua natura primaria di sensazione. Un rischio che si può considerare estendibile anche rispetto alla fruizione generale di *Fuck me*.

La dinamica di *Fuck me* descrive un movimento piccolo, quasi impercettibile, che si muove dalla sfera del privato verso quella del pubblico. Il territorio del privato sul quale Otero costruisce la peculiarità autobiografica del suo progetto – la sua "causa narcisistica", leggiamo sul suo sito – predispone una vasta traiettoria temporale, che procede dalla proiezione di video amatoriali di sé bambina, alle prese con gli stereotipati movimenti imposti nei saggi di danza, a frammenti dei due spettacoli della trilogia *Recordar para vivir*, di cui *Fuck me* fa parte – *Andrea* (2012) e *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2015-2020). Tra questi, assistiamo all'estenuante episodio dell'infortunio alla colonna vertebrale, che vediamo ancora proiettato sullo schermo, sotto forma – impressionante – di materiale d'archivio, ovvero una deliberata e reiterata caduta sul proprio fianco, a corpo nudo, senza alcun tentativo di proteggersi, causa principale del suo ricovero, dell'intervento chirurgico e della sua temporanea disabilità. Otero, danzatrice, coreografa, performer, è seduta davanti al pubblico, su un margine laterale del proscenio, con una sigaretta in mano. Quando si muove lo fa a fatica e per quasi tutto lo spettacolo il suo corpo sarà raccolto nella mimesi di una repressa e sofferta impotenza (al movimento e alla vita, ovvero alla danza e al sesso).

Il suo privato, però, per espandersi fino a raggiungere con coerenza la dimensione del pubblico, necessita di un formato intermedio, che nella poetica di Otero corrisponde a un corpo in grado di proiettare, ma stavolta in carne, tendini, ossa, respiro – ovvero, verrebbe da dire, in termini coreografici – la sua personale inabilità alla danza. Sulla spinta di questa esigenza, a partire proprio dalla platea – lo scopriamo in apertura di performance, attraverso gli urletti di approvazione,

incoraggiamento, sorpresa e estasi del pubblico del bellissimo Aarhus Theater – una piccola comunità di cinque danzatori nudi prende corpo e, precipitandosi giù dalle scale, entra nello spazio di luce della scena. L'espressione *prende corpo* in effetti è particolarmente adeguata al caso di *Fuck me*, se la leggiamo al di fuori del suo consueto uso metaforico, verso un'accezione più letterale. I corpi dei cinque ballerini, sottomessi giocosamente all'autori(alità) di Marina Otero – in più occasioni, sempre con effetti divertenti, si assiste alla complicità di questo role-play di torturati e torturatrice – diventano il suo stesso corpo – per esempio quando mettono in scena un'antologia di tutte le coreografie che vediamo proiettate nei video della Otero bambina, adolescente e adulta, oppure quando rielaborano poeticamente, attraverso gesti controllati e consapevoli eppure non per questo meno violenti, la caduta che era costata alla loro coreografa la frattura multipla.

Ma nella dinamica che coniuga il privato al pubblico si assiste all'elemento per me più significativo del lavoro di Otero, uno iato tra coreografia e drammaturgia. Anche in questo caso, lo squarcio avviene in forma giocosa, ma stavolta l'aspetto ludico è solo apparente: i ballerini non sono cinque Marina Otero, al contrario manifestano, l'evidenza di essere corpi-altri, diversi da lei. È un'esigenza drammaturgica di distanza, che si esprime attraverso il più basilare dei meccanismi, forse anche il più infantile, il proprio nome: si chiamano tutti Pablo. Nella loro finzione – perché forse davvero non importa altro che la finzione in *Fuck me* – assistiamo alla presentazione di cinque Pablos estenuati, complici, generosi che, attraverso l'assunzione della responsabilità della biografia di Otero, diventano essi stessi autori del suo processo di ricerca. Questo collettivo creativo, dunque, ben lontano dall'essere una massa di muscoli piegata alla mera interpretazione, costituisce l'incarnazione della distanza dal suo dolore fisico, incorporando così l'estetica della *salus*, che etimologicamente

è salvezza, più che salute. E se la comunità dei Pablos è la salvezza di Otero, ognuno di loro si fa mediatore con il pubblico di una relazione differente, aprendo una porta sulla propria stessa finzione. “Io sono il Pablo più anziano”, dice uno. “Io sono il Pablo più bello”, dice l'altro. Sono solo accenni, brevi illuminazioni, ma diventano comunque procedimenti drammaturgici fondamentali perché minano la sicurezza fornita dal gioco coreografico che vorrebbe far credere di limitarsi a esporre la loro tecnica alla poetica della loro domatrice, aprendo invece *Fuck me* a differenti possibilità. Attraverso le loro finzioni, dunque, la drammaturgia ci offre così bozze di eruzioni di altri punti nella sfera dell'estetica della liberazione. che certo non si esauriscono nello spazio dello spettacolo, ma continuano dopo e oltre. Perché questa, dopotutto, resta la storia del corpo specifico di Marina Otero.

*Fuck me* ha in definitiva un enorme pregio: quello di non parlare di una cosa specifica, ma di farsi attraversare, manipolare, toccare – e soprattutto farsi penetrare, di fatto – da un'eterogeneità di elementi che hanno a che fare con la frustrazione, l'impotenza, l'impossibilità. Ogni spettatore teoricamente ha la possibilità di accedere a *Fuck me* con la propria fisicità, senza minimamente muoversi dalla propria poltroncina, perché è proprio l'immobilità il fulcro empatico della performance, ovvero la libertà di intrecciare la specificità del proprio corpo (e della memoria che ognuno di noi ha del proprio corpo) con anche solo un piccolo dettaglio di ciò che accade nel profondissimo punto interpretato da Marina Otero. Si può restare freddi, perplessi, distanti, ovviamente; si può scegliere di non prendere posizione in ciò che accade; oppure si può stare dentro, con tutta la complicità, la forza, la poeticità, la fantasia del proprio corpo.

Il finale di *Fuck me* regala al pubblico che aveva creduto all'ostentazione di paralisi della Otero l'ennesima sensazione di liberazione,

stavolta espressa attraverso la corsa agile e disinvolta con cui la performer chiude lo spettacolo, a corpo nudo, sola in scena, come per dire “la mia condizione è continuare”. E non stupisce affatto che la traiettoria del suo percorso sia quella della circonferenza. Da un lato c’è il mistero dell’esibizione circense; dall’altro, almeno per me, è un riportare la dimensione volumetrica della sfera al suo piano basilare di circonferenza. Si torna, insomma, nell’astrazione geometrica che ho proposto a partire dalla lezione di Lola Proaño Gómez, da cui potenzialmente far nascere nuove eruzioni e innescare altri processi. Proprio la corsa finale, che ha come unica meta il proprio stesso agire, mentre il pubblico lascia la sala, contribuisce a rendere meno oscura un’ultima questione, quella politica. E qui la mia proposta cerca di assestarsi su un territorio scivoloso, naturalmente opinabile.

Questa non è la storia di una guarigione, è la messa in scena (la “messa in finzione”, anzi) di un processo creativo. È la condivisione di una vera e propria allergia a ogni schematicità generale possibile; è una dichiarazione di problematicità del proprio posizionamento personale rispetto a una storia collettiva. I riferimenti all’Argentina, alla sua recente storia di dittatura e di sangue, ci sono, si lasciano intravedere, di certo, ma colpisce molto di più la persistenza di un angolo cieco, nel quale Otero è semplicemente corpo in un farsi e disfarsi biologico, fisiologico, molto più che biografico e storico. Mi rendo conto, cioè, che l’autoreferenzialità del progetto di Otero (“me gusta qui se hablen de mi” dice all’inizio dello spettacolo, denunciandola con chiarezza), pur nella sua condizione di zona di comfort, costituisca un elemento di forza e di dignità nella sua dichiarazione estetica. *Fuck me* infatti, nella sua struttura sfuggente, è incarnazione di un momento, nello spazio e nel tempo, in cui l’eruzione del punto fa quasi perdere di vista il resto del sistema geometrico in cui è inserito. Il suo corpo sembra rifiutarsi, cioè, di organizzare in modo razionale

il materiale – visibile e invisibile – della storia a cui appartiene. È il momento più radicale e orgoglioso della sua liberazione, quello che trasfigura integralmente l’identità in materiale di finzione: è ciò che rende *Fuck me* un’eruzione irrinunciabile, necessaria, impossibile da non vedere, in qualsiasi punto della sfera ci si trovi. ✨





**A WAR IS A WAR IS A WAR**  
*[NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL,*  
**TIAGO RODRIGUES]**  
**BEATRIZ CATARINO**

**SINAIS DE CENA III.2**  
**DEZEMBRO DE 2023**

**BEATRIZ CATARINO**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (FLUL)

## **NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL**

**TEXTO E ENCENAÇÃO:** Tiago Rodrigues

**TRADUÇÃO:** Thomas Resendes

**INTERPRETAÇÃO:** Adrien Barazzone, Beatriz Brás, Baptiste Coustenoble,

Natacha Koutchoumov, Gabriel Ferrandini (músico)

**CENOGRAFIA:** Laura Fleury, Laurent Junod, Wendy Tokuoka

**COMPOSIÇÃO MUSICAL:** Gabriel Ferrandini

**DESENHO DE LUZ:** Rui Monteiro

**DESENHO DE SOM:** Pedro Costa

**FIGURINOS E COLABORAÇÃO ARTÍSTICA:** Magda Bizarro

**ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO:** Lisa Como

**CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO:** Ateliers de la Comédie de Genève

**PRODUÇÃO:** Comédie de Genève

**COPRODUÇÃO:** Odéon-Théâtre de l'Europe, Piccolo Teatro di Milano-

Teatro d'Europa, Teatro Nacional D. Maria II, Équinoxe – Scène nationale de Châteauroux, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG, Festival d'Automne à Paris, Théâtre national de Bretagne, Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène

européenne, CDN Orléans, La Coursive – Scène nationale La Rochelle

**COM A COLABORAÇÃO DE:** CICV – Comité Internacional da Cruz Vermelha

e MSF – Médicos sem Fronteiras

**PRODUÇÃO:** Comédie de Genève

**LOCAL E DATA DE ESTREIA:** Comédie de Genève, 1 de fevereiro de 2022

e assistido *online* através da plataforma RTP Palco, no dia 19 de abril de 2023

Há coisas que não precisam de nome. Outras têm de ser nomeadas, para que não se esqueçam ou para que possam ser encontradas. Aquilo de que este espetáculo fala não consegue ocupar um nome. Por isso chamaram-lhe “Impossível”. Um lugar de guerra, morte, violência, ruína e aleatoriedade. Hoje ali, amanhã mais perto. Sempre a um “im” de distância do lugar possível onde vivemos, sempre presente nalgum ponto do mundo, mostrando como “o possível se torna impossível tão facilmente”. Partindo de relatos de trabalhadores humanitários contados a quatro vozes, Tiago Rodrigues faz-nos chegar um lado do mundo onde nunca entrámos, mas deixando claro que a fronteira entre o sítio de onde vemos e aquele onde o impossível acontece é instável, movediça, líquida. Essa ambiguidade domina desde logo o tom da encenação, que abre com os atores diretamente de frente para o público, respondendo a perguntas que não se ouvem, mas se deixam adivinhar. Convivem em palco os tempos de entrevistas que já foram feitas, de respostas que foram dadas, do texto que a partir daí se escreveu, do espetáculo que se criou e, de novo, o da entrevista. Quando percebemos o percurso das palavras que nos chegam, entramos num ciclo onde início e fim existem sob uma luz difusa. Entrar no Impossível é um mergulho e vir à superfície buscar ar pode acontecer sob a forma de um jardim de hortelã guardado no bolso para que “não se perca tudo e um dia se possa começar noutra sítio”.

As histórias que nos são contadas partilham entre si a distância que criam entre quem conta e quem ouve. Somos empurrados para o fundo da nossa cadeira pelo peso daquilo que não vivemos, mas de algum modo a encenação poupa-nos a compulsões voyeurísticas, reservando-nos uma violência que pede a nossa presença, pede que lhe entreguemos parte do que é só nosso. Para compreender a dor de uma mãe que perde o filho e se ocupa da bata da mulher que a ajuda, é primeiro preciso entender que não compreendemos. Que o mais perto que

### IMAGENS

NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL, ENC. TIAGO RODRIGUES, COMÉDIE DE GENÈVE, 2022,

[F] MAGALI DOUGADOS.





estaremos dessa mulher que não está em palco, cuja voz não ouvimos, a cara não vemos, cujas lágrimas somos deixados a compor ao nosso cuidado, cujas mãos habitam apenas em nós e no modo como lhes damos presença, é através da violência própria de cada um, do luto que cada um de nós carrega também por aquilo que não nos aconteceu.

“Uma história? Têm a certeza?” Talvez não. O avançar da peça deixa claro que aquilo que ouvimos não são histórias inventadas para ocupar as duas horas que compõem o espetáculo. São relatos emprestados ao palco, amparados por um pano creme que, modulado por cabos que o suspendem em diversos pontos de tensão e embalado pelas palavras de cada momento, assume a forma de uma tenda com a mesma facilidade com que se revela uma cordilheira de montanhas. Com o avançar do espetáculo, por diversos momentos os atores deslocam-se às laterais do palco para manobrar mecanismos de elevação, descobrindo um percussionista (Gabriel Ferrandini) cujos sons parecem marcar não o tempo de cada história, mas um tempo universal, cuja presença por vezes ignoramos ou esquecemos, mas que não deixa nunca de se fazer lembrar. O bater de um coração? Uma guerra que se trava ao longe? Um metrónomo? No arranjo de percussão inclui-se um gongo que, sem nunca ser manipulado diretamente, emite som pelo contágio sonoro do restante conjunto. As ações reverberam. Com a mesma inevitabilidade com que o gongo é ativado pelo som da bateria, os trabalhadores humanitários reagem à aleatoriedade violenta que habita o “Impossível”. Com isto não conseguirão nunca dar-lhe um fim, esticar as mãos fundo o suficiente para que tudo pare mais do que uns segundos de cada vez. Não mais do que o gongo alguma vez conseguirá impedir o percussionista de tocar.

O marcar de tempo que nos acompanha é por vezes substituído por solos de bateria, alternados com os relatos, que parecem fazer-se

ouvir quando as palavras deixam de conseguir dar voz ao insuportável. Será assim que o espetáculo termina, deixando-nos entregues a nós mesmos durante um solo de dez minutos. E do mesmo modo que os atores e a cenografia orbitam em torno de Ferrandini é precisamente nas margens do insuportável que Tiago Rodrigues nos coloca. É esse o centro de gravidade do espetáculo. A força desse centro distorce o tempo que o rodeia, desfiando duas horas em vários dias, em vários anos.

E quando finalmente se grita, é um grito emprestado. Um homem que grita pela vez de um outro na voz que lhe deu numa carta que lhe escreveu. A quem pertence esse grito? Apesar do horror com que tivemos de conviver, só se faz ouvir já a meio do espetáculo, envolto em tantas camadas de atribuição, podemos muito bem reclamá-lo para nós. ✨



**O FIM DO MUNDO NO  
PALCO DAS MARIONETAS  
APOCALIPSES, ORÁCULOS  
e RECOMEÇOS NO FIMFA LX23**

**CATARINA FIRMO**

**SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023**

*Plus tard, il sera trop tard.  
Notre vie c'est maintenant.*  
Jacques Prévert

Entre 18 de maio e 4 de junho, o FIMFA Lx23 voltou a multiplicar os palcos de marionetas em Lisboa, partindo do micro para o macro e de uma constatação sem surpresas para as formas animadas: o mundo virado ao contrário. Numa edição que trouxe como pano de fundo alguns cenários de apocalipse, as marionetas e as matérias animadas resistiram e apelaram à ação. Com o habitual ambiente de humor e festa, os palcos do FIMFA acolheram-nos com uma boa dose de *nonsense* polvilhada de poesia e encantamento. Perante o fim do mundo, as marionetas lançaram-nos algumas coordenadas, num panorama de formas animadas de diferentes dimensões e estéticas que deu um foco especial às miniaturas e às pequenas escalas. Reparar no minúsculo e regressar aos elementos primordiais foram algumas hipóteses de caminhos.

## BACK TO BASICS NARRATIVAS DE BARRO, SOMBRA E LUZ

### GÉOLOGIE D'UNE FABLE COLLECTIF KAHRABA

ENCENAÇÃO, INTERPRETAÇÃO, DRAMATURGIA E CENOGRAFIA:

Éric Deniaud, Aurélien Zouki

UNIVERSO SONORO: Emmanuel Zouki

DESENHO DE LUZ E DIREÇÃO TÉCNICA: Tamara Badreddine

*J'ai donc parcouru le chemin du monde  
qui, de l'argile à l'or, va  
d'une mer à l'autre, relie l'entière Terre.*

Hélène Dorion

No princípio era o barro. Dos elementos minerais surgiram as primeiras histórias, gravadas em rochas e moldadas com argila, delineadas com ossos, vegetais e pigmentos. O primeiro ato de narrar impulsionado pelo imaginário terá surgido a partir da transformação, erosão e permanência dos materiais. No espetáculo *Géologie d'une fable*, a companhia libanesa Collectif Kahraba propõe-nos uma viagem no tempo, revisitando as narrativas ancestrais das fábulas persas reescritas mais tarde por Esopo, La Fontaine e Marie de France. Entre narração, canto e dança, Aurélien Zouki e Éric Deniaud vão moldando e esculpindo as personagens numa mesa e desenhando paisagens numa tela iluminada e coberta de barro. Uma criação que nos transporta para um lugar de origem sem fronteiras, despertando os sentidos para as dimensões mais inatas do imaginário: dar forma ao informe, transformar a matéria, fixar traços, figuras e percepções.



Compondo o universo sonoro com ambientes e excertos musicais recolhidos nas suas viagens, Emmanuel Zouki possibilita uma experiência de travessia por diversos lugares do mundo: o canto dos pássaros, canções tradicionais etíopes, o som do vento nas montanhas chilenas, o som das tempestades na Coreia e canções camponesas vietnamitas abrem espaços de escuta e de deambulação.

A transformação da matéria foca os imprevistos das histórias, a possibilidade de narrar memórias coletivas com o gesto de desviar a narrativa, apagar, reescrever, deixar em branco. Nesse gesto de suspensão, surgem momentos em que o narrador é forçado a tomar decisões e intervir na história: encorajar a tartaruga para que ela ganhe a corrida contra a lebre; decidir o que fazer perante sapos que se multiplicam vindos de diferentes fábulas: beijá-los a todos para que se transformem em príncipes ou deslocá-los entre pântanos e poços?

As fábulas mostram as transformações da natureza pela mutação da matéria esculpida: um pedaço de barro entre duas mãos começa a história de um ovo a eclodir. Uma árvore é derrubada com a força da tempestade e na mesa de barro criam-se sulcos para gravar raízes e caudais de água. São histórias sobre as forças da natureza em revolta, sobre lutas de poder: "C'est l'histoire d'un arbre qui se croyait plus fort que tous".



## LLUM

### CIE NYASH

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: Caroline Cornélis, Frédéric Vannes

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA: Marielle Morales

MÚSICA: Claire Goldfarb PIANO: Jean Jadin

TEXTO E VOZ: Laurence Vielle DESENHO DE LUZ: Frédéric Vannes

CENOGRAFIA: Anne Mortiaux FIGURINOS: Aline Breucker

COPRODUÇÃO: Charleroi Danse, Centre Chorégraphique de Wallonie-Bruxelles

TÉCNICA: Luz, sombras, dança

*A sombra sempre volta, trazida pelo sol, como um anel  
que procura o dedo ou um abrigo viajando rumo ao corpo.*

Eduardo Galeano

Luz e lume são palavras da mesma raiz, derivadas do adjetivo grego *leukos*: claro, brilhante. O espetáculo Llum da companhia Nyash parte desse jogo de sentidos numa viagem poética entre a bailarina Caroline Cornélis e o manipulador de luzes Frédéric Vannes. Através da luz, explorada enquanto iluminação e chama, fonte de claridade e de calor, o corpo descobre novos contornos, limites a atravessar, meios para ampliar ou reduzir as formas.

A palavra luz é nomeada em várias línguas: *haskalah - leukos - lucus - phös - phainô - phêmi - lux - lucis - lumen - luminis - licht - aufklärung - light - luce - lumi - illuminismo - lys - luz - luces - licht - svet - mwanga - lucere - lustrare - luna - lumière - Llum*. As diferentes musicalidades da palavra e as *nuances* da voz articulam-se com as possibilidades de modificar o ambiente da luz, o seu foco, a sua distribuição e intensidade: a luz com uma voz sussurrada, rouca, em eco. Várias perguntas sobre a luz são dirigidas às crianças: Preferes o dia ou a noite? Acendes uma luzinha para dormir? Já viste uma luz negra? Já viste uma noite branca?



LLUM, CIE NYASH. [F] ALICE KHOL.

Algumas crianças da plateia respondem. A verdade é que a luz e a sombra são bem conhecidas por todas elas; são duas companheiras presentes nos esconderijos e abrigos que ajudam a caçar monstros, pregar sustos e espreitar o inquietante. Mas as atmosferas sensoriais desembocam em lugares que não se restringem ao imaginário da infância. As perguntas ressoam, desafiando qualquer um de nós a refletir sobre as sombras que transportamos connosco, sobre os caminhos onde encontramos ainda encantamento e brilho e como nos relacionamos com a claridade e a penumbra.

## REPARAR NO TEMPO RENOVAR AS EXPERIÊNCIAS

### ARQUIVO ZOMBIE

#### TEATRO DE FERRO

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Igor Gandra, Carla Veloso

REALIZAÇÃO PLÁSTICA: Eduardo Mendes, Hernâni Miranda

TEXTO (EXCERTO): Regina Guimarães INTERPRETAÇÃO: Carla Veloso,

Catarina Chora, Eduardo Mendes, Igor Gandra, Mariana Lamego

VÍDEO: Carlota Gandra DESENHO DE LUZ: Teatro de Ferro, Mariana Figueroa

SONOPLASTIA: Teatro de Ferro

COPRODUÇÃO: Programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto

*Retrouve ta mémoire, retrouve ta mémoire...  
Ce qui est loin peut être proche. Ce qui flétri reverdit.  
Ce qui est séparé se réunit. Ce qui n'est plus reviendra.*

Eugène Ionesco

As memórias cruzam lugares e experiências em linhas anacrônicas, ligadas pela rebeldia dos afetos e do imaginário. As experiências recordadas encontram espaços inesperados, reanimados com doses desequilibradas de melancolia e estranheza, estímulos novos e sensações do passado. O Teatro de Ferro transporta um álbum de memórias de duas décadas e propõe reativar o passado com o espetáculo *Arquivo Zombie*, dando continuidade ao exercício arqueológico proposto em *A revolta dos objetos: Uma conferência animada*, onde já sentimos o tom de balanço e a necessidade de traçar um itinerário possível, com criações anteriores da companhia. Com estreia no Porto em 2022, a instalação-performance *Arquivo Zombie* rumou ao

FIMFA Lx23 para encontrar no Museu Nacional do Teatro e da Dança um novo espaço de partilha. Durante a visita guiada, percorremos as criações do Teatro de Ferro, entre 2000 e 2021, onde as histórias são contadas com a ajuda de uma coleção de criaturas, máquinas de cena, esculturas cinéticas e outras coisas difíceis de catalogar.

No início da visita, encontramos uma seara sintética em movimento num caminho de ferro, evocando, entre outras criações, *Viagem a Konostrov*, o primeiro espetáculo da companhia. Rapidamente a ação mecânica nos transporta para a força do vento. Ficamos a conhecer algumas das inspirações para a seara sintética, entre as quais as paisagens do filme *Terra*, de Alexandr Dovzhenko. Outra inspiração surgiu com a imagem das ervas daninhas que crescem nos carris; a matéria a representar a força da natureza indócil.

*Arquivo Zombie* guia-nos através de diferentes salas, estendendo correntes de ar nos espaços do passado. A reanimação dos objetos passa por explorar o máximo de efeitos a partir dos mecanismos mais simples. Numa das salas, recorda-se o espetáculo *Marionetas Tradicionais de um País que não existe*, onde ramos resgatados de uma poda de árvores num cemitério do Porto se tornam matérias autónomas; são agora pêndulos, varinhas mágicas, armas de duelo.

Um conjunto de silhuetas de espectadores num painel é um dos *souvenirs* do espetáculo *Objeto Encontrado Perdido*, uma plateia que continuou a acompanhar o Teatro de Ferro nos ensaios das criações que se seguiram. Um dos estímulos para *Objeto Encontrado Perdido* surgiu a partir da ideia de “Objet trouvé” proposta em 1927 pelo pintor surrealista Yves Tanguy, depois de um passeio no Marché aux Pucés. Oito anos depois, André Breton e Alberto Giacometti passeavam no mesmo mercado num sábado de maio, desafiando-se a encontrar



ARQUIVO ZOMBIE, TEATRO DE FERRO. [F] ALÍPIO PADILHA.



ARQUIVO ZOMBIE, TEATRO DE FERRO. [F] ALÍPIO PADILHA.

exemplos de “objets trouvés”, objetos de desejo escolhidos para a Exposition Surréaliste d’Objets. *Arquivo Zombie* recupera a intenção dos objetos *Nómadas* de Breton e Giacometti; objetos de diferentes espetáculos convivem numa colisão de memórias. Durante uma hora percorremos vinte anos do Teatro de Ferro, onde os criadores sacodem o pó das coisas guardadas, deixando a matéria do passado respirar e encontrar caminhos novos. Como as ervas indomáveis que crescem entre os carris dos caminhos-de-ferro.

## 50 WAYS TO LEAVE YOUR LOVER

### DIMANCHE

#### CIE FOCUS & CIE CHALIWATÉ

CRIAÇÃO E ENCENAÇÃO: Julie Tenret, Sicaire Durieux, Sandrine Heyraud

INTERPRETAÇÃO: Julie Tenret, Sicaire Durieux, Sandrine Heyraud, Thomas Dechaufour, Shantala Pèpe, Christine Heyraud, Julie Dacquin, Sophie Leso

MARIONETAS: Waw! Studios, Joachim Jannin, Jean-Raymond Brassinne

ASSISTÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DE MARIONETAS: Emmanuel Chessa,  
Aurélie Deloche, Gaëlle Marras CENOGRAFIA: Zoé Tenret

CONSTRUÇÃO DA CENOGRAFIA: Zoe Tenret, Bruno Mortaignie (LS Diffusion),  
Sebastien Boucherit, Sebastien Munck OLHAR EXTERIOR: Alana Osbourne

DESENHO DE LUZES: Guillaume Toussaint Fromentin

DESENHO DE SOM: Brice Cannavo

VÍDEO E DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Tristan Galand FIGURINOS: Fanny Boizard

DIREÇÃO TÉCNICA: Leonard Clarys

*Just slip out the back, jack  
Make a new plan, stan  
You don't need to be coy, roy  
Just get yourself free*  
Paul Simon

No ano de 2020, em plena pandemia, uma filósofa e um engenheiro agrônomo em França decidem escrever um livro que nos alerta para uma possibilidade esquecida: evitar o fim do mundo. Em *Le pire n'est pas certain: Un essai contre l'aveuglement catastrophique*, Catherine e Raphaël Larrère propõem uma nova bagagem contra o discurso da sideração. A mensagem do livro tece cumplicidades com a proposta

do espetáculo *Dimanche*. Ambos apelam para pararmos de preparar as catástrofes ajustadas à nossa rotina.

Uma carrinha avança no meio da neve ao som de “50 ways to leave your lover” de Paul Simon. A leveza da canção *country pop* a celebrar o momento de rutura amorosa surge como prelúdio de outros finais mais trágicos. Dentro da carrinha, há uma equipa de repórteres que enfrenta as hostilidades meteorológicas para filmar em direto do Pólo Norte o cenário apocalíptico das alterações climáticas e as últimas espécies de animais sobreviventes na Terra. As companhias belgas Focus e Chaliwaté juntaram-se para pôr em cena o absurdo do fim do mundo e a passividade obstinada dos seus habitantes. O cadáver de um flamingo aterra em plena sala de estar num domingo de família canicular, onde os esforços se multiplicam para cumprir os planos do almoço habitual. Multiplicam-se também as ventoinhas, fecham-se as janelas, prepara-se uma refeição copiosa e acendem-se velas para que a vida e os rituais continuem, apesar dos sobressaltos. Um casal toma o pequeno-almoço na sala a assistir com indiferença à reportagem entre dois desenhos animados: o *cameraman* morre ao cair de um bloco de gelo derretido, uma mãe ursa polar é separada da sua cria levada à deriva.

Há uma outra música que facilmente nos chega à memória, vinda do final dos anos 90, com os R.E.M. a parodiarem um fim do mundo repleto de cinismo: “Offer me solutions, offer me alternatives/And I decline/It's the end of the world as we know it/And I feel fine”. Os dois jornalistas prosseguem as filmagens e o casal na sala de estar prossegue o seu quotidiano, apesar das imagens que continuam a passar na televisão, da morte da avó eletrocutada, de um tornado que vira tudo de pernas para o ar, de um tsunami que deixa a casa submersa. Com peixes a nadar em volta da casa, o relógio continua





DIMANCHE, CIE FOCUS & CIE CHALIWATÉ. [F] ALICE PIEMME.

a rodar no seu *tic tac* imperturbável. O movimento pendular do relógio alerta-nos para um conjunto de tempos desajustados: a urgência perante o descontrolo das forças da natureza e a passividade do ritmo quotidiano pautado pela necessidade de conforto e repouso de um domingo em família. As marionetas hiper-realistas em contraponto com os atores, objetos de cena e imagens em vídeo compõem uma esfera de contrastes e semelhanças entre a distopia e a realidade.

O humor constante, a ausência de palavras, o recurso aos jogos de escala e efeitos visuais são elementos que nutrem o tom onírico, o espaço de subjetividade e interrogação; trata-se de um espetáculo que arrebatava consciências sem ceder ao didatismo e à culpabilização moralizante. Longe dos discursos derrotistas, *Dimanche* incita à ação, através do *nonsense* e do riso, do trágico e do rocambolesco. Um fim do mundo que não abdica da poesia e do riso; um manifesto com uma nota de encantamento. Caricaturar o fim do mundo é, acima de tudo, uma forma de rejeitar o seu absurdo. ❄️

# LEITURAS

## BOOK REVIEWS

SINAIS DE CENA III.2  
DEZEMBRO DE 2023

JOSÉ PEDRO SOUSA  
PAULA GOMES MAGALHÃES  
MARIA JOÃO BRILHANTE  
CLÁUDIA MADEIRA  
JOÃO MARIA ANDRÉ



## O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista

Raquel Medina Cabeças

Prefácio de Miguel Figueira de Faria

PUBLICAÇÕES DA FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES

## O TEATRO EM DIÁLOGO COM A LISBOA SEISCENTISTA

**RAQUEL MEDINA CABEÇAS**

Lisboa, Publicações da Fundação Serra Henriques

2022, 192 pp.

# VISITA DAS FONTES: LUGARES DO TEATRO NA LISBOA DE SEISCENTOS

**JOSÉ PEDRO SOUSA**

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

O volume *O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista*, de Raquel Medina Cabeças, parte da aturada investigação de doutoramento em História que a autora apresentou à Universidade Autónoma de Lisboa em 2020. Este trabalho congrega a História da Arte com a Arquitectura e o Urbanismo, sendo exemplo de boas práticas neste cruzamento disciplinar, na senda de outros como a tese de doutoramento de Luís Soares Carneiro (Carneiro, 2003) sobre teatros portugueses de raiz italiana ou a dissertação de mestrado de Bruno Henriques (Henriques, 2014) sobre o Teatro D. Fernando. Todos os autores acima têm formação de base em Arquitectura, enfoque basilar para reconstruir a história de lugares de representação de teatro (sejam eles concebidos para essa função desde o princípio, sejam a ela adaptados) sobre os quais trabalharam. Todos recorrem a fontes primárias para alicerçar a sua investigação, trazendo a lume documentação inédita que, pela sua natureza peculiar, requer o olhar versado do arquitecto para a sua boa leitura e interpretação. Apesar deste ponto de partida comum, cada um dos trabalhos apresenta especificidades, seja pelo contexto em que a investigação se insere (ciclo e programa de estudos), seja pela escolha do próprio objecto de estudo. Neste conjunto,

Raquel Cabeças é a investigadora que mais recua no tempo, levando o leitor ao Portugal do século XVII, da Monarquia Dual (1580-1640) e da grande influência cultural castelhana, particularmente visível ao nível da actividade teatral, que continuou a sentir-se ainda na primeira metade do século XVIII.

Como se pode ler na introdução, a autora pretende saber “como é que as construções de arquitetura efémera se tornaram definitivas, promovendo novas ocupações da cidade (...) centr[ando]-se na leitura dos espaços públicos como elementos transformadores da cidade de Lisboa no século XVII, nomeadamente nos Pátios das Comédias e, em particular, no Pátio das Arcas” (p. 14). Partindo de uma leitura ampla do contexto seiscentista europeu sobre os espaços de representação, a autora vai progressivamente aproximando-se da realidade portuguesa.

Assim, Raquel Medina Cabeças começa por oferecer em traços gerais uma visão sobre as práticas teatrais em Itália, Inglaterra, Espanha e França, dando conta das evoluções técnicas e teóricas no que respeita à arquitectura teatral do princípio da Idade Moderna. Posteriormente, debruça-se sobre a actividade teatral em Portugal, desde a Idade Média até à Idade Moderna, num breve percurso pelas diferentes notícias que foram sendo recolhidas pelos historiadores do teatro português.

Ao focar a sua atenção nos teatros da capital portuguesa, no capítulo III, a autora chama a atenção para o problema da correspondência dos nomes dos pátios de comédias seiscentistas, elencados por diversos historiadores, com os edifícios de que há hoje conhecimento e prova documental (pp. 59-62), uma questão que dificulta o mapeamento dos teatros públicos da Lisboa seiscentista. Em seguida, a autora apresenta alguns aspectos da prática teatral portuguesa do século XVII,

fazendo menção ao modelo teatral espanhol e ao tipo de público que frequentava o teatro comercial. Destaque, ainda, neste capítulo, para os dados documentais que a autora traz pela primeira vez a lume, fornecendo importantes notícias relativas à gestão do teatro, como o *Regulamento Geral do Hospital Real de Todos os Santos*, um documento muito relevante para a história do teatro e que a autora tem a generosidade de oferecer no seu apêndice documental. Além disso, a sistematização da informação recolhida acerca do Pátio das Arcas e do Pátio das Fargas da Farinha em quadros comparativos é particularmente bem conseguida, pois ajuda o leitor a situar-se na teia complexa de notícias sobre estes dois teatros públicos, permitindo reconhecer semelhanças e diferenças tanto ao nível da actividade e da gestão destes dois espaços como das suas características estruturais e materiais.

Em virtude da natureza rarefeita, esparsa e fragmentária da documentação sobre o teatro em Portugal na época em questão, acontece por vezes, neste capítulo em particular, um tratamento pouco discriminado entre as notícias contidas na bibliografia secundária e aquelas documentalmente atestadas. Sabemos bem a dificuldade em aceder a documentos deste período, seja por impossibilidade de os localizar em arquivos e bibliotecas, seja pelo grau de deterioração em que se encontram (que frequentemente impede que sejam consultados pelo investigador). Estes obstáculos inerentes à investigação histórica e à pesquisa arquivística criam vazios difíceis de superar e, nestes casos, o recurso à literatura secundária é praticamente imprescindível. São estes mesmos escolhos que tornam toda e qualquer documentação nova trazida a lume ainda mais relevante. Seria, por isso, proveitoso destrinçar tanto quanto possível estas duas tipologias de fontes consultadas, não deixando passar despercebidas as importantes descobertas documentais e toda a informação inédita encontrada pela autora.

No capítulo IV, Cabeças centra-se no estudo da arquitectura do Pátio das Arcas de Lisboa, na senda dos trabalhos de Mercedes de los Reyes Peña e Piedad Bolaños Donoso (Peña/Donoso, 2007: 434-458) e, mais recentemente, da reconstrução virtual deste teatro (Camões *et al.*, 2015: 569-581). A descoberta de documentação nova no Archivo Regional de la Comunidad de Madrid permite à autora identificar quatro fases no desenvolvimento da estrutura do Pátio das Arcas, divergindo das duas até então consideradas (1593-1696 e 1697-1755). Raquel Cabeças propõe uma releitura da evolução da estrutura deste pátio detalhada e documentalmente fundamentada. O estabelecimento de quatro fases, que correspondem a quatro configurações deste edifício, tem como resultado uma revisão da evolução arquitectónica das Arcas, consentânea com o desenvolvimento gradual da actividade neste lugar e da(s) necessidade(s) de adaptação/transformação do espaço ao longo do tempo. O trabalho de Raquel Cabeças contribui de forma decisiva para o conhecimento, permitindo precisar a história deste edifício central na actividade teatral lisboeta desde finais do século XVI até meados do século XVIII. Para além do texto, há um recurso amplo a modos de visualização da informação (plantas, quadros explicativos e propostas tridimensionais do espaço) que contribuem sobremaneira para facilitar a leitura. Este complexo aparato paratextual revela rigor e capacidade de sistematização e comunicação, características inestimáveis quando se trata de transmitir o conhecimento entre distintos campos do saber. A par das descobertas arquivísticas, consideramos este um dos aspectos mais importantes deste volume, pois viabiliza a transmissão do conhecimento de forma muito eficaz.

Em conclusão, *O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista* é um volume indispensável para o conhecimento da história dos espaços teatrais lisboetas do século XVII, na sua pluralidade de usos, modos de

gestão e tipologias de representação. Com base no estudo dos lugares de representação e do seu contexto urbanístico, Raquel Medina Cabeças explora diversos aspectos que dizem respeito à actividade teatral – para além dos lugares, os contextos de representação, o público, etc. –, propondo releituras de documentação conhecida e apresentando documentação inédita muito importante para o conhecimento das práticas teatrais coevas. Em particular, as suas descobertas arquivísticas permitem à autora apresentar uma nova proposta de desenvolvimento da estrutura do Pátio das Arcas de Lisboa. Com erudição e rigor científico, Raquel Cabeças contribui não apenas para a acumulação e maior precisão do conhecimento acerca deste teatro, mas também para a sua transmissão para além do universo académico. Por todos estes motivos, consideramos *O Teatro em Diálogo com a Lisboa Seiscentista* uma obra imprescindível para conhecer melhor a história do teatro em Portugal.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMÕES, J. / PEÑA, M. Reyes / DONOSO, P. Bolaños / NAVARRO, J. Ruesga / PALACIOS, V. (2015), “Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa”, in Vega García-Luengos, G., Urzáiz Tortajada, H. e Conde Parrado, P. (eds.) *El Patrimonio del Teatro Clásico Español: Actualidad y Perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 569–581.
- CARNEIRO, L. S. (2003), *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Tese de Doutoramento. Porto, Faculdade de Arquitectura – Universidade do Porto.
- HENRIQUES, B. (2014), *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa.
- PEÑA, M. Reyes / DONOSO, P. Bolaños (2007), “La Reconstrucción del Patio de Las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697”, *Philología Hispalensis*, 4 (1), pp. 434–458.



# MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS

Teorias e Práticas

MIGUEL FALCÃO  
e CATARINA FIRMO  
(coordenação)



## MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS: TEORIAS E PRÁTICAS

MIGUEL FALCÃO E CATARINA FIRMO (COORD.)

Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, 2018, 198 pp.

# O FABULOSO E "INQUIETANTE" MUNDO DAS MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS

**PAULA GOMES MAGALHÃES**

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Em Portugal, o maravilhoso mundo das marionetas e das formas animadas é ainda um território já não totalmente desconhecido, mas com uma área considerável de terreno por desbravar. Se, no que diz respeito à prática, a proliferação de companhias, espetáculos e festivais tem feito um percurso vertiginosamente ascendente, no que diz respeito ao estudo e às publicações a elas dedicadas, o caminho tem sido percorrido de forma mais vagarosa, mas com importantes contributos, nos últimos anos, oriundos quer da comunidade académica quer da comunidade artística. Miguel Falcão e Catarina Firmo, dois “inquietos” investigadores e professores universitários, que se têm dedicado de forma continuada ao estudo desta cada vez mais importante vertente dos estudos de teatro, são agora responsáveis por uma contribuição de peso: a coordenação de uma obra que, ao fazer uma súmula do estado da arte, quer da prática quer da teoria, significa um autêntico passo de gigante para a área das “coisas inquietantes”.

*Marionetas e Formas Animadas: Teorias e Práticas* começa com um excerto da obra *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança, em que uma criança escreve num papel: “O omã que dava pulus era 1 omã qe dava pulus grades. El pulô tantu que saiu pelo tôpu.” “A imagem do homem que dá pulos grandes até sair pelo topo”, pode ler-se no texto introdutório (assinado pelos dois coordenadores), “é sobejamente marionética para funcionar como epígrafe” (p. 9), mas é o facto de o conselho de família determinar que a criança teria, a partir de então, de ser vigiada por correr “o grave risco de se interessar por coisas inquietantes” (p. 7), que nos alerta (também a nós) para o fabuloso e sempre inquietante mundo das marionetas e das formas animadas, porque, de alguma forma, elas foram fazendo (e continuam, para muitos, a fazer) parte das nossas vidas.

A obra, segundo se lê na introdução, começou a ser delineada em 2016, ano em que o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) constitui um grupo de trabalho em torno do teatro de marionetas, e na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESELx-IPL) entra em funcionamento uma Pós-graduação em Marionetas e Formas Animadas, iniciativas que se inserem “num percurso de revalorização das formas animadas”, aliando “as vertentes da criação, da investigação e da formação” (p. 8). Uma das principais mais-valias desta publicação passa precisamente pela reunião de um conjunto de figuras (de créditos firmados na área) que exploram as marionetas nas suas mais diversas vertentes: historiográfica, dramaturgic, criativa, formativa ou técnica. Doutora em Estudos de Teatro pela FLUL, Catarina Firmo é atualmente investigadora num projeto intitulado “Metamorfose e Desmesura: Marionetas, Figuras e Matérias em Cena”, acolhido pelo CET da FLUL, enquanto Miguel Falcão, também Doutoramento em Estudos de Teatro e investigador integrado do CET,

é professor coordenador da ESELx-IPL, responsável, entre outras áreas, pela Pós-Graduação em Marionetas e Formas Animadas. Para além de Miguel Falcão e Catarina Firmo (que assinam a coordenação da obra), *Marionetas e Formas Animadas: Teorias e Práticas* reúne artigos de Christine Zurbach, investigadora e docente que assegurou, na Universidade de Évora, a disciplina de Teatro de Marionetas; Igor Gandra, diretor artístico do Festival Internacional de Marionetas do Porto; Isabel Barros, diretora artística do Teatro de Marionetas do Porto e do Museu das Marionetas, também no Porto; Luís Vieira e Rute Ribeiro, marionetistas e diretores artísticos da Tarumba e do FIMFA Lx – Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas; Madalena Victorino, especialista em composição coreográfica e pedagogia das artes; ou Rita Martins, investigadora que durante vários anos foi crítica de teatro no *Público*, entre muitos outros.

A organização dos artigos foi pensada de forma criteriosa pela coordenação. Embora não apresente oficialmente essa divisão, os onze capítulos que compõem a obra podem ser subdivididos em três grandes unidades temáticas (uma “implícita organização em três conjuntos”, como se lê na introdução): os primeiros três capítulos “apresentam um enquadramento geral da problemática das marionetas”, percorrendo a história, as linguagens artísticas e a escrita dramaturgic; segue-se um segmento de seis capítulos que percorre o “fazer teatral focado nas marionetas”, explorando aspetos como a manipulação, a construção ou a escrita e a dramaturgia; e um último núcleo, de dois capítulos, que propõe um olhar a partir de “contextos educativos e de intervenção comunitária” e da crítica teatral (p. 11).

A pensar no ensino da disciplina de História do Teatro de Marionetas (no âmbito da já referida Pós-Graduação em Marionetas e Formas Animadas), Christine Zurbach reflete sobre qual a melhor

forma de fazer a leitura histórica de uma arte que ainda se apresenta como subalterna em relação ao teatro, percorre a bibliografia disponível, identificando particularidades (mas também fragilidades) das obras e documentos existentes, incluindo os que se referem à historiografia nacional, e identifica um *corpus* de matérias que integram “os marcos históricos principais dessa arte” (p. 22). Um artigo essencial para quem se dedica ao estudo (abrangente ou particularizado) das marionetas. Catarina Firmo explora os conceitos de “forma, matéria e animismo”, a partir das diferentes designações que o teatro de marionetas contemporâneo foi assumindo ao longo dos tempos, e o esbatimento de fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas. Assistimos, por um lado, a um crescente interesse do teatro, da dança ou das artes circenses pelas marionetas e, por outro, a uma integração dessas diferentes formas artísticas nos espetáculos de marionetas. Em Portugal, segundo a autora, também assistimos a “um alargar de fronteiras (...), permeável à confluência de diferentes técnicas e estímulos estéticos” (p. 31), sendo vários os exemplos que podem ser convocados. No capítulo “Sem limites e sem tagarelice: Escrita e Dramaturgia para Marionetas”, Miguel Falcão e Catarina Firmo apresentam-nos o ainda pouco explorado mundo dos textos escritos para marionetas, que teve em Portugal um digno representante: entre 1733 e 1739, António José da Silva, o *Judeu*, representou “na Casa dos Bonecos [Teatro do Bairro Alto], as oito óperas que lhe são atribuídas: *D. Quixote* (1733), *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734), *Os Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *O Labirinto de Creta* (1736), *Guerras de Alecrim e Manjerona* e *As Variedades de Proteu* (1737) e *Princípio de Faetonte* (1738)” (p. 41). Os autores percorrem, de forma exemplar, o admirável mundo dos textos “escritos para serem encenados com marionetas ou para atores que adquirem formas marionéticas no jogo teatral” (p. 39), como os de Federico García Lorca ou Paul Claudel; textos (dramáticos ou literários) em que as marionetas

são personagens, como é o caso de *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, ou o bem conhecido *Antes de Começar*, de Almada Negreiros; ou ainda “textos ensaísticos, nos quais as marionetas são citadas enquanto modelos de representação”, como são os casos de Maeterlinck e Edward Gordon Craig.

No segundo núcleo de capítulos, Luís Vieira e João Rapaz conduzem-nos pela diversidade de materiais e processos de construção, de acordo também com as diferentes técnicas de manipulação das marionetas – de vara e mesa, de luva e de fios –, enquanto Igor Gandra reflete sobre os dispositivos cénicos utilizados para as formas animadas. Nos capítulos seguintes, ainda dedicados ao “fazer teatral focado nas marionetas”, Madalena Victorino e Inês Faria escrevem sobre a relação entre a marioneta e o ator-manipulador, num tempo em que o marionetista já não se esconde, no âmbito de um “processo mais amplo de desdramatização de toda a prática artística” (p. 104); Luís Madureira recorda como o medo dos Robertos, os “bonecos com vozes tonitruantes” que assombravam os verões dos anos 60, na praia da Nazaré, se converteu em admiração, após a descoberta “de timbres e cores vocais” que correspondiam a um corpo que não era o seu, mas sim o das marionetas” (p. 118); Luís Vieira e Rute Ribeiro revelam-nos os segredos da arte de “dar vida ao inanimado” (p. 121), a partir do pressuposto de que, na atualidade, as artes da marioneta abrangem uma diversidade, “incluindo a sua aproximação a várias disciplinas artísticas em todas as suas formas e técnicas, sombras, objetos, marionetas de luva, de fio, antropomórficas ou abstratas, e a animação de vários materiais, imagens, sons” (p. 123), e apresentam-nos as diferentes técnicas de manipulação (vara, fios, luva, e *marotte*, manipulação à vista, Bunraku, sombras, teatros de papel e de objeto); por último, Isabel Barros escreve sobre como o encontro com as marionetas e com João Paulo Seara Cardoso, do Teatro de

Marionetas do Porto, acabou por arrebatá-lo e mudar a sua vida, “foi como um encontro com outros corpos, feitos de matérias diversas, mas com as mesmas ressonâncias humanas” (p. 154).

Os dois últimos capítulos convocam as marionetas a partir de dois universos distintos: o da educação e intervenção comunitária e o da crítica teatral. Miguel Falcão e Natália Vieira escrevem sobre o importante papel que as marionetas têm desempenhado “como prática educativa e comunitária, por vezes também como ato de resistência”, apresentando exemplos de contextos especialmente adversos como o da Galiza, no pós-Guerra Civil ou em Portugal durante o Estado Novo (p. 158), enquanto Rita Martins analisa a difícil relação “entre a crítica teatral e o teatro de marionetas” em algumas partes do planeta, mas que não se apresenta como “uma fatalidade à escala global” (p. 184). O artigo final da obra assinala o “acolhimento favorável às artes da marioneta por parte da crítica de teatro em Portugal”, destacando alguns exemplos dessa receção positiva, como foi o caso de *Miséria*, espetáculo de João Paulo Seara Cardoso, estreado em 1991 (p. 184).

Seguindo a organização ou optando por uma leitura aleatória dos diferentes capítulos, a obra *Marionetas e Formas Animadas: Teorias e Práticas* afigura-se como um valioso compêndio, que nos permite perceber o estado da arte de uma tradição ancestral, que tem sido objeto, na contemporaneidade, de múltiplas experimentações e reconfigurações. Trata-se de um instrumento imprescindível para quem se dedica à prática, mas também à investigação de uma área em franco desenvolvimento, pela visão abrangente que oferece, através da abordagem de aspetos históricos, teóricos, mas também artísticos e técnicos. Trata-se de uma obra para conhecedores, mas também para todos aqueles que continuam a olhar para as marionetas

e formas animadas como “coisas inquietantes”, até porque, como escrevem Miguel Falcão e Catarina Firmo (os “inquietos” investigadores que, em boa hora, resolveram desinquietar-nos), no texto introdutório, “pensar nas coisas inquietantes que nos rodeiam, que transportamos e manuseamos no nosso quotidiano é reparar nas matérias dos nossos corpos, no modo como nos situamos e transitamos e compreender o que nos move e nos habita” (p. 9). Que nunca deixemos de nos inquietar!





## LES RÉCITS D'HORATIO. PORTRAITS ET AVEUX DES MAÎTRES DU THÉÂTRE EUROPÉEN

**GEORGES BANU**

Paris, Actes Sud-Papiers, Le Temps du Théâtre,

2021, 293 pp.

# QUANDO O AMIGO DOS MESTRES FOI TAMBÉM UM MESTRE

**MARIA JOÃO BRILHANTE**

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

O mais recente livro de Georges Banu — *Les récits d'Horatio. Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen* — traz-nos uma original e muito pessoal abordagem ao universo de celebrados encenadores europeus que marcaram o teatro ocidental desde meados do século XX, sobre as criações artísticas dos quais, aliás, o autor produziu sagazes análises e interpretações. E é justamente o facto de Georges Banu ter sido uma testemunha próxima, fiel e em muitos casos cúmplice do trabalho desses mestres que está na origem deste inesperado e singular livro.

Tomando para si o papel de Horácio, o amigo de Hamlet a quem este pede que conte a sua trágica história para exemplo dos vindouros, Banu faz, ao longo destas páginas, os retratos dos encenadores que acompanhou de perto. Se em muitos dos escritos que lhes foi dedicando reconhecíamos, a par do registo crítico, uma tonalidade afectiva e sensível, agora é este tom que prevalece, sem, contudo, apagar o gesto hermenêutico visando a compreensão dos pressupostos artísticos. É sempre a partir do pensamento sobre as práticas artísticas

que o autor elabora estes testemunhos narrados. No entanto, a novidade reside aqui na centralidade que adquirem as palavras dos outros, esses mestres que raramente escreveram o que disseram, mas que Banu escutou, em circunstâncias muito variadas, enquanto os rondava em eventos públicos, estreias, conversas depois dos espetáculos, ou quando com eles privava em sessões de trabalho e também em encontros de amigos. Os lugares e as palavras ligam-se no trabalho de rememorar o impacto que esses encontros tiveram na educação do espectador-testemunha que foi Georges Banu.

As suas narrativas sobre os “príncipes” do teatro europeu estão longe de proporem sínteses biográficas. Não é essa a parte escondida que o leitor encontrará, mas momentos escolhidos das suas vidas de artistas que, uma vez narrados, produzem retratos inacabados, vislumbres do que são ou foram perante quem os perscrutou. Esses retratos surgem recortados de um fundo onde aparece o mapa teatral de uma Europa politicamente marcada pelo final da II Guerra Mundial. O jovem Banu circula por essa Europa ainda dividida, vive e participa na transformação da imagem do teatro europeu, na hegemonia estética que este vai ganhar na cultura ocidental. Banu faz parte de um pequeno grupo de intelectuais – críticos, teorizadores, académicos – cujo discurso tem o poder de construir esse cânone estético europeu, de identificar linhagens e singularidades nos encenadores emergentes, de acompanhar a sua consolidação numa Europa que vai entrando em crise neste novo milénio e cuja confiança no papel “civilizador” do teatro dá lugar a uma visão mercantilista da produção artística. Apesar disso, o livro não assinala o fim de uma época, mas fala das figuras tutelares do ainda influente teatro europeu.

No final de cada narrativa-retrato, Georges Banu acrescenta confissões – assim lhes chama –, na primeira pessoa, proferidas por cada

encenador. Em itálico, distinguindo-se do texto por si escrito, este conjunto de frases possui um registo quase sempre aforístico e dá ao leitor a possibilidade de escutar em direto a voz do encenador, em jeito de revelação dos pensamentos secretos do artista acerca do seu estar no mundo. Revelam as tentativas para formular a dimensão sensível da sua prática ou para deixar ver a sua singularidade; são o baú das certezas e das contradições, o repositório das experiências acumuladas, a manifestação do desejo, relativamente conseguido, de teorizar, filosofar, ensinar ou criticar. De alguns encenadores temos escassas confissões. É o caso de Ariane Mnouchkine, de Patrice Chéreau e de Krzysztof Warlikowski. Mas, em geral, Banu quer partilhar connosco frases que colecionou e que podemos talvez receber como chaves que abrem a porta para uma zona íntima destes seus amigos. Na sua fragmentação, brevidade e densidade de sentido remetem para o género das máximas, que associamos a La Rochefoucauld. Se nas narrativas-retratos ele é o autor cuidadoso das linhas do tempo, do espaço e da acção a partir dos quais faz emergir as figuras, já através destas confissões fica em silêncio e finge não estar presente quando ouvimos os mestres falar(-lhe). Não esqueçamos, todavia, que é dele a seleção e a “encenação” nas páginas do livro destes fragmentos de discurso.

O livro está dividido em dezassete partes, das quais catorze são os retratos de Grotowski, Brook, Vitez, Barba, Kantor, Strehler, Chéreau, Stein, Grüber, Mnouchkine, Vassiliev, Bob Wilson, Pippo Delbono e Warlikowski. Mas existe também uma Introdução e dois capítulos finais intitulados “Sceaux” (Cunhos) e “Immaturité” (Imaturidade). A Introdução é particularmente relevante porque esclarece o leitor acerca da motivação subjacente à composição de um livro tão inesperado, mesmo no conjunto da obra de Georges Banu, exímio em encontrar e propor originais e incomuns olhares sobre o teatro. Apresenta os seus pontos de sustentação, o que o justifica e como se insere no

pensamento atual acerca do trabalho da memória e do arquivamento daquilo que é imaterial e efêmero: o espetáculo, mas também o que envolve a criação. No trabalho coletivo que o teatro sempre é, Banu sugere que o pensamento disseminado oralmente pelos encenadores não é uma prática marginal, mas o próprio movimento da criação no qual vida e arte estão fundidas. O pensamento oral é o motor de busca de uma verdade e participa da experimentação em processo do trabalho do artista, diz-nos Banu. Avessos à conservação, mesmo quando deixam os seus escritos à posteridade, os mestres com quem conviveu espalharam instantâneos de palavras, vestígios que Banu quer salvar do esquecimento e de que se faz o porta-voz. A sua subjetividade é mitigada pelo impacto duradouro que nele teve o significado destas confissões.

Quanto aos brevíssimos cunhos que Banu reúne na parte final da sua obra — os quais têm o carácter instantâneo de anedotas, *selfies* ou *snapshots* —, para além de alargarem a possibilidade de descobrirmos muitos outros artistas através dos seus momentâneos pensamentos também relativizam o lugar hegemónico que Banu atribuiu aos (seus) mestres de eleição.

Num capítulo final, Banu retrata-se a si próprio, com ironia e humor, mas já o fora fazendo em cada narrativa, sugerindo uma interpretação para o que considera sinal de uma certa imaturidade presente no livro e no seu projeto. Noutras palavras, desejo de liberdade, de independência e de uma dispersão mais própria da juventude que da idade adulta conduziram o autor nesta empreitada. Mas também na vida de espectador e de crítico movido pela infidelidade e deambulação, pelo prazer imediato e fugaz. Uma última palavra de confissão do próprio autor tão inesperada como são a estrutura do livro e a matéria de que ele é feito.

Em suma, o livro revela-nos o intelectual de afetos que sabe até que ponto eles estão ativos no exercício analítico do crítico e do académico. Por isso, escreveu-o resgatando as emoções por si vividas para pensar a sua relação com os mestres e as suas obras. Mas o mais importante é que partilha com o leitor o que permaneceu muito tempo na sombra e na realidade também inspirou o pensamento ponderado do crítico e estudioso do teatro europeu, incansável viajante pelo território desta velha Europa.





**KARNART PER PERFINST  
KARNART INST PERFINST**

**RITA MARTINS E LUÍS CASTRO (COORD.)**

Conceito editorial: Luís Castro e Vel Z.

Imagens: Vel Z. Tradução: Sérgio Vitorino Revisão: Licínia Ferreira

Edição KARNART e Centro de Estudos de Teatro / FLUL,

2023, 176 pp.

# PERFINST

**CLÁUDIA MADEIRA**

INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO DA NOVA DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
E HUMANAS (ICNOVA-NOVAFCSH) E CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE  
DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Este livro apresenta-se como a materialização perfeita do conceito Perfinst, um conceito híbrido onde se conjugam os prefixos de Performance e Instalação. Termo criado por Luís Castro, em 1996, durante a concepção de um espetáculo desenvolvido numa galeria em Londres, e que se tornou a partir daí (in)definidor de uma prática artística experimental para a Karnart, para a qual encontramos uma herança precursora na *performance art* e *body art*, emergentes na década de 1960, mas também sucessória nas novas ramificações desenvolvidas pela transdisciplinariedade das artes, consolidada no início do novo milénio em Portugal.

Perfinst dá-se a ver ao leitor mesmo antes de este abrir o livro: ao invés de uma capa e uma contracapa, existem duas capas, com duas cores e imagens diferenciadas, numa das quais destaca-se o sépia e noutra um tom verde forte. Essas imagens correlacionam duas partes do livro, também a duas cores, que o leitor, ao manusear esta publicação, percebe que se apresentam em sentido invertido. Instala-se a partir dessa objetualidade do livro a performatividade do conceito que, no caso da Karnart, remete ainda para a própria história do híbrido e para a forma como este se relaciona com a noção e prática de gabinete de curiosidades. Estas capas são constituídas por imagens trabalhadas por Vel Z (que partilha com Luís Castro o conceito editorial), sendo que uma delas, a sépia, apresenta-se mesmo como uma experimentação a partir de objetos e artesanato, de animais

e insetos, de vegetais e minerais, frequentemente fossilizados e mumificados, existentes no próprio gabinete de curiosidades que tem vindo a constituir-se património desta estrutura de cruzamento disciplinar e que serve de base para muitos dos seus projetos artísticos. A meio do livro existe mesmo um *dossier* com um conjunto de imagens Perfinst que dão visibilidade a esta experimentação visual, enquanto “sinfonia vegetália” e “sinfonia animália”, que mais uma vez traduzem por si próprias experiências Perfinst, não ilustrando ou representando os projetos e espetáculos artísticos da Karnart.

O leitor pode então começar a leitura do livro por qualquer das duas partes. Acede de um lado à parte Perf e na parte inversa à parte Inst, com índices específicos e diferenciados.

Na parte Perf iniciamos com um prefácio do próprio Luís Castro intitulado “Perfinst, conceito em processo de investigação”, que dá conta da genealogia do conceito mas também da forma como os projetos da Karnart absorvem os dois universos da linguagem performativa e da linguagem visual, justamente como um “laboratório químico poético”, como propunham os primeiros românticos, de permeações e divergências entre corpos, textos, imagens e objetos, trocando entre si subjetividades e agencialidades. Este laboratório artístico, eclético nos seus textos e temas, introduz um posicionamento sobre o mundo, um olhar estético sobre dimensões sociais, políticas e ecológicas, refletindo temas como História, a descolonização, a guerra colonial, o género e a homossexualidade, o ambiente, entre inúmeras outras questões. Esse posicionamento faz-se performativamente muito perto do espectador e, às vezes, com o próprio, numa co-ocupação de espaços, também eles singulares que têm variado desde a emergência da Karnart.

Este conceito fundador vai reverberar em quase todos os textos presentes nesta edição, a partir de várias dimensões. Rita Martins apresenta-nos este singular livro que editou com Luís Castro, justamente acentuando esta organicidade entre objeto-livro e o universo conceptual criado pela Karnart. Para a autora, esta publicação, de algum modo, ganha o mesmo estatuto dos elementos do Perfinst que depois dos espetáculos também são arrumados “numa gaveta, na estante ou na arca” até voltarem a preencher novas narrativas e/ou leituras. O Perfinst dá o mote também ao texto que Maria João Brilhante reintroduz neste livro, tentando diferenciar Perfinst de Teatro e dando a ver, através de vários projetos desta companhia, a sua enorme plasticidade sempre “tentando intervir no aqui e agora de um mundo global” (p. 17). Maria João Brilhante analisa a metodologia Perfinst em relação ao texto literário tomando por exemplo, entre outros, a encenação d’*O Pecado* de Bernardo Santareno. Neste espetáculo o texto é dissecado numa “desconstrução que o oferece em 75 cenas separadas por momentos de *blackout* e sem ligação sequencial entre si” (p. 16). Gisela Cañero, atriz e intérprete nesse mesmo espetáculo, introduz um contraponto entre a obra de Santareno, proibida pela Comissão de Censura em 1961, e o trabalho de Luís Castro que, enquanto encenador, trabalhou durante semanas com cada intérprete individualmente e em profundidade cada fragmento do texto, mas também do olhar, do gesto e da entoação. A própria fragmentação do texto num conjunto de quadros vivos, sem uma ordem narrativa sequencial, permite, segundo esta atriz, ao espectador uma atenção redobrada, uma vez que este “tem de ordenar, na sua memória imediata, as peças do *puzzle* a que vai tendo acesso, para a compreensão dos acontecimentos. Uma metodologia dramaturgica que, ao operar a distanciação que impede o espectador de ser envolvido emocionalmente através da sequência da trama, reforça o foco nas personagens, no que elas sentem e dizem – e ainda, em golpe de génio de LC, na antevisão do que

poderão dizer, no passado, como de quais as suas opções: morais, éticas, de revolta ou de acomodação social” (p. 27). Esta metodologia asente na construção de cenas fragmentárias é interpretada nesta peça por corpos nus, conferindo simbologias várias e contrastantes sobre a importância do corpo. A intensidade e entrega que é pedida aos intérpretes plasma-se ainda na carta de amor da atriz Mónica Garcez à Karnart. Através destes testemunhos percebemos que estes projetos se apresentam como marcos de vida para estas atrizes, perdurando nos seus percursos para além da efemeridade.

Neste livro temos também depoimentos do público e dos observadores. Enquanto observadora, Emília Tavares sintetiza a ideia de teatro museu que a Karnart propõe: “tão experimental e alternativo como todo o seu restante universo dramático. Podemos mesmo dizer que se aproxima de uma filosofia de resistência ao conformismo, e de crença numa cultura democrática e participativa.” (p. 37). Nuno Carinhas, por seu turno, apresenta-se aqui como espectador assíduo do teatro-ritual desenvolvido pela Karnart, referindo que “fui parte de modelações poéticas autorais, tão originais quanto indispensáveis a novas formulações que jogaram com o rigor e com o virtuosismo rugoso do trabalho abnegado dos artistas conscientes dos seus gestos, focados na execução e atentos ao redor” (p. 39). Cláudia Galhós, destaca a “aparente ferida ética” que dá profundidade ao imaginário construído pela Karnart no seu questionamento do humano. Um questionamento que inclui, para além do humano e enquanto humano, os objetos, os animais, os vegetais e os minerais. Nesta organicidade híbrida inclui-se, também, a relação da vida com a morte que é, muitas vezes, presente nesta coleção de curiosidades e afetos. É o caso de *Ossos de Cão*, performance desenvolvida pela Karnart em 2021, que consistiu na exumação do corpo do seu próprio cão, *Drakull*, quando este morreu. Esta Perfinst passou por todo o ritual de “lavagem dos ossos,

identificação dos mesmos, montagem do esqueleto e sua ornamentação. No momento final, o esqueleto de *Drakull* ficou instalado, numa imagem composta por folhas secas, flores, um pano transparente a criar uma redoma sobre uma estrutura metálica, iluminada por baixo, lembrando algumas imagens de cerimónias fúnebres mexicanas ou o imaginário de Frida Khalo. O esqueleto de *Drakull* atualmente faz parte do espólio de ‘objetos com alma’ da Karnart” (p. 41). Galhós atravessa os lugares e as coisas da Karnart para nos apresentar alguns dos exemplos das novas anatomias performativas criadas pelo Perfinst.

Depois desses depoimentos, é destacada uma nota biográfica dos criadores da Karnart, Luís Castro e Vel Z, na qual se sublinha novamente essa organicidade imprimida nesta estrutura artística, através da relação entre histórias de vida e perceções produzidas por essas mesmas experiências de vida: são destacadas impressões geográficas dos seus percursos entre Moçambique, Londres, Portugal (e a portugalidade); a relação entre teatro e arte; entre medicina veterinária e etnografia; e ainda preocupações artísticas, políticas e sociais. E de novo, numa nova camada de profundidade, encontramos uma secção no livro onde se destaca a génese do conceito Perfinst: os seus primórdios; uma grelha que esmiúça a “dosagem” de Perf e Inst em cada espetáculo da Karnart; o papel do intérprete do Perfinst, o perfinster, e ainda alguns diários de trabalho. Nestas secções volta-se a destacar a metodologia de trabalho e as qualidades necessárias do perfinster: “falar das qualidades do perfinster é falar das capacidades de um intérprete que convoca as valências do ator, do cantor, do bailarino, do *body* artista enquanto veiculador de expressões e emoções, mas é falar também das especificidades de um manipulador de fantoches ou do isolamento concentrado de um investigador científico, que estuda em trabalho de campo ou laboratório, que insiste, regista, conclui e arquiva, para depois recomeçar se necessário for” (p. 56).

O leitor tem de voltar o livro ao contrário para ler a parte Inst e dar conta da repetição: o prefácio de Luís Castro apresenta-se de novo, desta vez em inglês e a apresentação de Rita Martins do livro, novamente em português. Esta repetição sublinha, paradoxalmente, a diferença entre as duas partes articuladas, mas autónomas, do livro.

Uma rubrica denominada “Bibliografia Karnart” mapeia a crítica, o ensaio e as entrevistas a Luís Castro permitindo ao leitor recuperar o histórico desta estrutura. Maria Helena Seródio dá conta do seu repertório eclético – Almada Negreiros, Bernardo Santareno, William Shakespeare, Copi, Albert Camus, Federico García Lorca – e da singularidade fenomenológica e semiológica dos corpos Perfinst. O texto de Daniela Salazar dá seguimento a essa dimensão, sublinhando a transição de um “corpo desalmado” para um “corpo-memória”, que surge da relação entre *performer* e objeto. Um corpo desalmado que emerge da não relação com o objeto, ou seja, um corpo que tenta neutralizar-se, apresentando-se mecânico e estático, um corpo que não imprima nem em si mesmo nem no objeto qualquer tipo de carga emocional antecipada. Como refere a autora: “persegue-se a ideia de humanizar o objecto e objectizar o performer, de modo a que se encontrem numa espécie de terceiro espaço que surge em contraponto” (p. 24). Esse terceiro espaço abre-se, afirma ainda esta autora, à contradição de, no mesmo momento que procura desalmar-se, poder metamorfosear-se num corpo ritualístico, de energias, memórias e, portanto, em contraponto num corpo cheio de alma.

O texto de Bibi Perestelo volta ao método, desta feita à direção de atores desenvolvida na Karnart, destacando três tipos: Grupo 1 – Espetáculos em que não existe qualquer texto como ponto de partida, mas um conhecimento profundo de um lugar e de quem o habita, ou uma memória marcante; Grupo 2 – Espetáculos que têm como ponto de

partida textos dramáticos ou obras literárias; Grupo 3 – Espetáculos que produziram instalações. Em complemento, o texto de Sara Carinhas expõe a sua vivência enquanto atriz na Karnart: “Ser actriz, lá dentro, é como entrar para um convento mudo, ou como estar num daqueles filmes de acção em que os infravermelhos que farão o alarme tocar são invisíveis e intermináveis e uma gota de suor nossa fará com que tudo estremeça. E há sempre uma voz de ‘cima’ falando, como uma mantra ou como um megafone de Beckett que insiste em nos fazer resistir. O nosso corpo molda-se a um outro tempo, o batimento cardíaco muda a sua cadência, e o silêncio da boca fechada instala-se tão fundo que custa voltar a deixar as palavras sair.” (p. 33). A seguir voltamos aos testemunhos dos espectadores, desta feita no período entre 2010 e 2021. Fala-se de objetos vivos, objetos personagem, retratos vivos e acentua-se, variadas vezes, a dimensão ritualística, rigor do gesto e do dar a ver, do *mise-en-abîme* presentes no projeto Karnart.

O depoimento de Gil Mendo, escrito a partir da sua colaboração no projeto *Escravo de Outros*, reafirma o processo singular de trabalho e abertura ao Outro nesta companhia. Iniciaram o projeto em conjunto com a escolha dos objetos. A partir dessa escolha, o processo de construção do espetáculo desenvolveu-se em conversação: “cada sessão de trabalho era um diálogo em que cada um sugeria, propunha, aventava, o Luís experimentava e no final da sessão tínhamos feito algumas escolhas” (p. 41).

João Carneiro sublinha neste livro justamente a importância desta coleção de objetos para a criação de visões sobre o mundo da Karnart. Jorge Martins Rosa, por seu turno, destaca a diluição de fronteiras entre estes objetos e os intérpretes: “Ao mostrar que o performer também pode ser um autómato e que o objecto pode revelar uma alma, ao dotar a instalação de um dinamismo de performatividade

e ao desacelerar a performance até que, no limite, cada gesto tenha de ser apreendido na sua plasticidade visual e táctil.” (p. 47).

Depois destas perspetivas, voltamos à génese dos conceitos no que diz respeito aos processos e tópicos do conceito Perfinst por Luís Castro. Aí se destaca o papel irrepetível de cada projeto e o seu teor investigativo e experimental: “Mergulhos na verdade do risco, na investigação pura, nas águas revoltas, na tempestade. De um mundo de todos para o de cada um. De uma terra de ninguém para a terra do além. Os processos” (p. 52). Por fim, o encenador define o que é para si “o objecto com alma”: “A alma de um objecto advém da narrativa condensada que o possui e que invariavelmente permitirá vislumbre, ancorada na sua história, no seu peso de passado, no seu trajecto, nas suas cicatrizes, na sua arqueologia: quem o criou, onde foi encontrado, em que data, em que situação, sob que condições atmosféricas... Também na subjectividade emocional legítima de cada criador em processo, ao objecto com alma é oferecido o impulso, o acaso, a possibilidade, a hora, o tempo de encontro; provirá da montanha, do campo, da praia; da urbe, da feira, da oficina; dificilmente se sujeitará a uma troca que não a justa; não possuirá marcas comerciais; poderá representar estereótipos ou ser símbolo de vileza, egoísmo, maldade, macabro ou horror, se em cisne se puder transformar enquanto patinho-feio.” (pp. 55-56). Cada um destes objetos contém, portanto, uma pré-história que se relaciona com a História, uma biografia que se relaciona com a sua potência. O livro fecha com fragmentos de diários do encenador que encerram em si um tempo de pandemia, tempo fora dos eixos, mas onde o laboratório de experimentação não deixou de funcionar, adaptando-se.

Neste livro, podemos perceber que a Karnart produziu ao longo da sua trajetória artística um “lugar” próximo à ilha de Brahe, um espaço

utópico criado por Tycho Brahe no século XVI, na Dinamarca, onde a experimentação entre ciência e arte produziu todo um universo de organicidades inovadoras, aí se misturaram competências de erudição, através da colaboração de cientistas de diversas especialidades e artesãos de diversas áreas (Madeira, 2007). Através dessa mistura singular criou-se um pensamento híbrido que fez que se materializassem nessa ilha de Brahe alguns dos mais avançados instrumentos de observação astronómicos; jardins repletos de plantas exóticas; edifícios construídos com ambições artísticas; laboratórios desenhados para a experimentação e aprendizagem farmacêutica sistemática e mesmo prensas tipográficas para a publicação de resultados científicos. Um lugar híbrido que formava identidades híbridas (Hard e Jamison, 2005) e, poderíamos acrescentar, uma temporalidade híbrida.

A “ilha Karnart” constitui-se, por analogia, à ilha de Brahe como um lugar de experimentação e, por isso, para a fertilidade do híbrido, um lugar onde a utopia se desdobra a cada projeto numa ligação entre realidade e ficção, *performance* e instalação, teatro e museu, corpo e objeto, efémero e registo, produzindo uma contínua metamorfose. A “ilha Karnart” é um laboratório sem inícios nem fins, produzindo sempre potenciais novas performatividades e materialidades. O livro reflete, por entre as repetições e diferenças que se apresentam nas duas partes que o constituem, este laboratório no seu labor e ao mesmo tempo um dos seus resultados, ou seja, um dos seus Perfinst.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HARD, Mikael / Andrew Jamison (2005), *Hubris and Hybrids – A Cultural History of Technology and Science*, New York and London, Routledge.

MADEIRA, Cláudia (2007), *O Híbridismo nas Artes em Portugal*, Tese de Doutoramento. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa.





## QUEM TEM MEDO DAS EMOÇÕES?

ANA PAIS

Lisboa, PER FORM ATIVA, 2022, 98 pp.

# REFLEXÕES A PARTIR DA LEITURA DO LIVRO DE ANA PAIS: QUEM TEM MEDO DAS EMOÇÕES?

JOÃO MARIA ANDRÉ

INSTITUTO DE ESTUDOS FILOSÓFICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (IEF-UC)

Em 2022, Ana Pais publica o pequeno livro *Quem tem medo das emoções?* como uma espécie de saída reflexiva de um período forte em que, devido à pandemia, fomos afetados por emoções de sinal diverso, por vezes de sentido oposto, e em que ora exercemos, de forma consciente, uma vigilância sobre elas e sobre as suas formas de expressão, ora nos deixámos possuir por elas, quase sem nos darmos conta dessa “possessão”. O livro é constituído por uma introdução, uma conclusão e 12 textos, relativamente breves (o mais longo tem 13 páginas, sendo dedicado a Marcelo Rebelo de Sousa, e subdivide-se em duas secções). Trata-se de textos críticos, reflexivos, em que a afetividade não deixa de se cruzar com a razão e que nascem de experiências concretas, vividas e estruturadas em clima pandémico, estando em causa tanto emoções sentidas pela própria autora, como emoções captadas à sua volta, em protagonistas diferentes (desde figuras públicas à pessoa anónima da rua e do quotidiano). Essas experiências nascem de pretextos muito marcados e circunstâncias tão diversas como *shows* televisivos, espetáculos teatrais, atmosferas gerais (como o medo na pandemia), notícias dos jornais nacionais

e internacionais, celebrações icônicas, como a do 25 de Abril, a exposição de figuras públicas, como Marcelo Rebelo de Sousa ou Marta Temido, ou a vivência das varandas como espaços semipúblicos e semiprivados. Não sendo um livro acadêmico, o discurso não deixa de ser pontuado, fundamentado e suportado por algumas referências recolhidas no final e de que destacaríamos, por exemplo, Teresa Brennan (Brennan, 2004) ou Sara Ahmed (Ahmed, 2004). E se são diversificados os pretextos de que nascem os breves ensaios que integram esta publicação, não o são menos os temas tratados nas quase cem páginas que a constituem: atmosferas afetivas, transmissão de emoções, a dimensão privada e a dimensão pública na sua vivência e expressão, a relação entre as emoções e o conhecimento, o corpo e as emoções, as emoções e o teatro, a distinção entre afetos positivos e afetos negativos, a recolocação das emoções numa “economia afetiva” e rituais afetivos são alguns dos exemplos que demonstram bem a capacidade com que a autora passa da superfície das águas para a sua profundidade, onde deslinda múltiplos nós conceptuais com perspicácia, inteligência e, ao mesmo tempo, inscrição no real de que fala e de que também se sente sujeito, objeto e protagonista. O desafio deste livro é, assim, pensar o que se sente (talvez sem deixar de sentir o que se pensa). É um conjunto de crônicas ensaísticas ou de microensaios que dão que pensar. Por isso, mais do que fazer uma síntese do livro, que cada leitor fará por si, vou tentar pensar com o livro para além do livro, ou seja, tentar responder aos desafios para que abre (e penso que essa é a melhor homenagem que podemos fazer a um livro).

Começaria por destacar que, de modo consciente ou inconsciente, o título, na sua formulação, se caracteriza por um significado de certo modo paradoxal. Efetivamente, a pergunta que o constitui é sobre “quem tem medo das emoções”. Mas ter medo das emoções

é afirmar, por um lado, o distanciamento das emoções (o medo exprime-se em afastamento e aversão), mas, reconhecer e deixar-se afetar, por outro lado, pelo poder de uma emoção. Porque o medo é, afinal, também ele uma emoção e, por isso, quem tem medo das emoções não deixa de ser tocado, nessa atitude e nos seus comportamentos, por uma emoção tão determinante como o medo. Ter medo das emoções significa a tentativa de submeter todas as emoções a uma única emoção que é o medo. Por isso, o título exprime, em última análise, a incontornabilidade da experiência emotiva mesmo em quem a parece conscientemente rejeitar.

Gostaria de chamar, numa segunda nota, a atenção para a diversidade da nomenclatura com que se fala destas experiências e desta realidade incontornável da existência humana: emoções, paixões, afetos. Colocar tudo sob o registo dos afetos seria seguir a lição de Espinosa, para quem os afetos se dividem em paixões e ações, as quais, por sua vez podem ter diversas cargas em função da sua inscrição num aumento da potência de agir do ser humano ou na sua diminuição (André, 2022: 163-212). Aparentemente, poderiam considerar-se as emoções como sinónimo de paixões, mas numa linguagem mais moderna. No entanto, uma análise minuciosa dos diversos tipos de afetos permite distinguir os seus diferentes modos de vivência e de expressão, como o faz Enrique Rojas, em *Los lenguajes del deseo* (Rojas, 2004), para quem as emoções são mais diluídas e menos subalternizadoras do pensamento racional e as paixões são mais intensas e mais silenciadoras da razão. Já Chantal Mouffe (Mouffe, 2020), politóloga belga e professora da Universidade de Westminster, prefere o termo paixões para falar de afetos mobilizados no âmbito político, mais do que de emoções, mais ligadas a experiências individuais. Por esse motivo, não nos parece que se possa considerar a emoção como algo que veio substituir, na contemporaneidade, o conceito dito “antigo” de paixão

(p. 17). Ambos continuam a ter hoje a sua pertinência, devidamente definidos e configurados nas suas características específicas. Mas o que é certo é que também, ao longo do livro, nunca nos é dada uma definição clara de emoção, nem tão-pouco de afeto, que permita uma aproximação mais específica ao significado destas palavras. Mesmo tratando-se de um livro não académico, uma aproximação mais semântica dos conceitos facilitaria talvez a sua compreensão.

Esta nota leva-nos a uma outra sobre o que poderíamos chamar os sujeitos dos afetos, e, na verdade, Ana Pais, no desenvolvimento das suas reflexões, vai-nos confrontando sucessivamente com emoções de diversos tipos de sujeitos. Parece-nos assim pertinente distinguir entre sujeitos individuais, em que o que está em causa é o “eu” na sua relação com os outros e com o mundo e no desdobramento da sua relação consigo mesmo; sujeitos individuais em interação (ou soma de sujeitos individuais), que são sujeitos de afetos/emoções em processo de transmissão ou de contaminação, mas em que, apesar da circulação, continuam a ser sujeitos individuais; e, finalmente, as multidões ou sujeitos coletivos, que surgem quando a circulação ou a transmissão de afetos transforma uma soma de sujeitos individuais num sujeito coletivo: é aí que temos o domínio do político na conflitualidade ou no antagonismo que lhe é inerente e da luta pela hegemonia que marca toda a ação política. É neste contexto que nascem as paixões políticas em que a soma dos indivíduos age como um todo ou um subsistema do todo. No livro fala-se de emoções destes três sujeitos, mas, por vezes, a sua não distinção nem sempre permite captar as especificidades de emoções individuais em relação a paixões coletivas. Por exemplo, o medo singular e o medo coletivo, a que se dedica um texto (pp. 36-40), ou a raiva individual e a raiva coletiva, a que se dedica expressamente um outro texto (pp. 48-62), jogam e atuam da mesma forma? Têm o mesmo tipo de eficácia? Potenciam

os mesmos comportamentos? Têm modos específicos de controlo? Muitos dos capítulos fornecem matéria para pensar estas questões, mas nem sempre as equacionam ou lhes dão resposta.

Outro aspeto em que ficamos a pensar, depois da leitura do livro e de inúmeras sugestões que a este propósito são fornecidas, diz respeito ao que poderíamos chamar “antropologia das emoções”. O texto sobre a vulnerabilidade (pp. 22-25) poderia ser um bom ponto de partida para essa antropologia, ainda que não seja esse o caminho que segue, isto é: como se pensa o ser humano que é sujeito das emoções e como se pensam as emoções na sua relação com a respetiva base antropológica? Na perspetiva de um dualismo tradicional (entre corpo e alma), as emoções são pensadas como paixões da alma (Descartes) normalmente resultantes de contactos com o mundo que são sempre mediados pelo corpo. No quadro de uma antropologia mais unitária e integradora, em que corpo ou mente são apenas dois modos ou duas expressões de uma mesma e única realidade, as emoções ou, mais genericamente, os afetos, são modulações do desejo que se exprimem simultaneamente no registo do corpo e no registo da mente e cuja unidade é bem traduzida pela expressão de Pedro Laín Entralgo, médico-filósofo espanhol, “eu sou um corpo que diz eu” (Entralgo, 1991: 243), de que decorre a ideia de que as emoções são emoções de um corpo que diz e se sente como um eu. Nos termos de um dualismo inverso ao dualismo tradicional, as emoções seriam pensadas sobretudo a partir da sua inscrição corpórea: elas inscrevem-se e exprimem-se no corpo, podendo esquecer-se o seu conteúdo cognitivo e a sua dimensão mental e o modo como eventualmente podem afetar a consciência de si. A relegação do corpo para segundo plano no dualismo tradicional suscitaria assim este dualismo de sentido inverso em que tudo é pensado quase só a partir do corpo e no corpo. No livro há, naturalmente e devido ao contexto em que

é escrito (o confinamento dos corpos), uma necessidade grande de pensar as emoções na sua inscrição e na sua expressão corpóreas (o medo, por exemplo), mas constata-se igualmente a importância que tem a articulação das emoções com a consciência de si em diversos momentos e diversas circunstâncias. Por isso, ao fazer um levantamento de gênese de diversas emoções, abre-nos um rico manancial para uma antropologia das emoções, que fica nas suas entrelinhas e que o leitor pode completar com uma reflexão que as prolongue.

Além de uma antropologia das emoções, diversos capítulos deste livro de Ana Pais também nos deixam a pensar numa ontologia das emoções, sem que a refiram expressamente nestes termos. A questão está em saber o que são afinal as emoções em termos ontológicos. Não são coisas, pois falta-lhes substancialidade e permanência no tempo. Também não são meramente qualidades, propriedades ou acidentes das coisas, porque têm aquilo a que se pode chamar uma certa individualidade e uma certa singularidade no seu acontecer. Por outro lado, são dinâmicas, pois não são apenas o que são, mas são potencialmente configurações novas, motivadas pelo seu desenvolvimento e pelo seu cruzamento sistémico umas com as outras. Por isso, o modo como a autora se lhes refere aproxima-as muito daquilo a que G. Böhme chama atmosferas (Böhme, 1995: 33), ou seja, “espaços tingidos pela presença” de algo, pela marca de certas tonalidades, pelo *ekstasis* das pessoas, pela sua esfera presencial e por aquilo que acompanha essa esfera. É por esse motivo que um dos capítulos deste livro é dedicado às atmosferas afetivas (pp. 41-47), de que se diz que “criam espaços que nos envolvem, onde estamos completamente imersos, por onde circulam afetos que nos contaminam e são por nós contaminados, na maior parte dos casos, sem sequer nos apercebermos” (p. 42). E, além disso, não sendo algo pertencente apenas ao domínio do “espiritual”, têm uma materialidade evanescente

e dão ritmo, temperatura, forma, densidade, ao espaço da sua existência. Têm uma base corporal, também, pois na raiz de todo o ser há feixes de paixões e de sentimentos, de tal maneira que poderíamos perguntar: podem os corpos também “perceber” ambiências e atmosferas afetivas? Mas têm, igualmente, sob o ponto de vista ontológico, a natureza de relações que se moldam, estabelecem e transformam através de uma energia que flui dos seus sujeitos e das respetivas ambiências, que se comunica, e muito se fala no livro de “comunicação das emoções” (pp. 74-77), o que sugeriria uma interação fecunda com o conceito de atmosferologia de Tonino Griffero (Griffero, 2010), ou com o conceito de ambiência de Bruce Bégout (Bégout, 2020). Elas correspondem, assim, a fenómenos holísticos que nascem de um todo e interferem com o todo do seu meio e é por isso, como demonstram muitas páginas deste livro, que as emoções e as outras entidades afetivas marcam sempre a nossa relação com o mundo e são até a forma como o mundo ressoa em nós, para utilizar um conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Hartmut Rosa (Rosa, 2018).

É esta dimensão holística das emoções que suscita aquilo a que Ana Pais se refere quando fala, por exemplo, da “economia do medo” (p. 39) ou quando, na sequência de Sara Ahmed, se refere à “economia dos afetos” (pp. 48-52), pondo, afinal, a questão: como gerir os afetos? Será que o estado passional aprisiona sempre ou, numa gestão holística das suas formas e modulações, pode conduzir ao *empowerment*, à emancipação e à libertação? A raiva também liberta? Estas perguntas e as respostas que se lhes possam dar pressupõem que, tal como em relação à natureza, a economia seja precedida por uma ecologia. Ou seja, antes talvez de falarmos de uma economia das emoções e da respetiva gestão, pode ser importante pensarmos uma ecologia das relações afetivas e das suas expressões (Miermont, 1996), em que se estudem as emoções como “populações de afetos”, uns negativos

ou predadores, outros positivos, em que se analise o seu chão físico e social e se compreendam os seus diversos subsistemas e outros subsistemas com que interagem, nas suas dinâmicas e conflitualidades (André, 1999: 61-96). Nesse quadro ganhará um outro sentido falar em economia dos afetos ou economia afetiva e ver como eles se podem potenciar, potenciando simultaneamente os respetivos sujeitos, aspetos que não estão de todo ausentes dos textos de Ana Pais.

Entretanto, não sendo um dos temas mais tratados nos ensaios recolhidos neste livro, porque há uma atenção maior à inscrição corporal dos afetos, a relação dos afetos com o pensamento e a racionalidade não deixa de estar aqui presente. Aflora, por exemplo, na descrição das mudanças discursivas de Marcelo Rebelo de Sousa em relação aos afetos, que passam, a dada altura, por uma desafetivação em ordem a uma racionalização. Está também no texto sobre as varandas, na metáfora da água do chá: o pensamento dilui-se na água do “tom emocional do nosso corpo” (p. 82). Está no texto anterior, de forma mais ou menos espinosista, quando se diz que discernirmos aquilo que sentimos torna-se uma ferramenta essencial para uma vida comum eticamente saudável. Espinosa dizia que “um afeto que é uma paixão deixa de ser paixão quando dele formamos uma ideia clara e distinta” (Espinosa, 1989: 512). Emergem, então, neste contexto as seguintes perguntas que são outras tantas formas de prolongar a reflexão suscitada por Ana Pais: o pensamento desencadeia ou pode desencadear emoções? Os pensamentos podem produzir emoções ou ser acompanhados de emoções? E os mesmos pensamentos acompanham sempre as mesmas emoções para todas as pessoas ou numas podem ter um determinado correlato afetivo e noutras um correlato afetivo diferente?

Finalmente, há um outro tópico no livro de Ana Pais e a que ela tem dedicado a sua atenção em outros estudos e fóruns de debate, que

tem que ver com as emoções e o teatro ou, em termos mais gerais, as emoções e o espetáculo, seja ele de natureza artística ou tenha uma dimensão performativa mais vasta em termos sociológicos ou até mesmo políticos. O mote é dado logo no primeiro texto do livro (pp. 16-21), após a introdução, tomando como referência a expressão captada na entrega de um importante prémio de teatro em 2020, em que o patrocinador repetiu várias vezes a expressão “it’s all about emotions!”, e retomado, por exemplo, no texto sobre as mãos (pp. 26-30) ou sobre Madalena (pp. 31-35), colocando-se a tónica nas emoções que o trabalho teatral e os seus sujeitos despertam e nas emoções que se ativam no sujeito ou nos sujeitos do próprio trabalho teatral. Pareceria que isto coloca todos os dados da questão: as emoções que despertamos e as emoções que nos despertam. E, a partir daí, Ana Pais faz um percurso rápido e informado sobre alguns dos marcos no aprofundamento do papel das emoções no teatro, desde a Antiguidade Clássica à contemporaneidade, passando por Diderot no século XVIII, por Stanislavski na passagem do século XIX para o século XX, pelo Actor’s Studio e por alguns contributos mais recentes sobre o papel e o estatuto das emoções na arte teatral. A este propósito, gostaria de deixar algumas notas que me parecem importantes. Nem tudo se resume, em teatro, à questão de saber que emoções despertamos e que emoções nos despertam. O teatro é efetivamente um labirinto alquímico de emoções, mas as coisas são um pouco mais complicadas. Porque não há apenas criadores (dramaturgos, atores e encenadores) e público, mas há também uma entidade incontornável que não se identifica com nenhum destes intervenientes, a entidade das personagens, fazendo que o ator se desdobre numa duplicidade de emoções e numa duplicidade de consciência: o ator que representa Hamlet não é Hamlet e as emoções que sente ou desperta não são as mesmas que Hamlet sente ou desperta, nem a sua consciência é a consciência de Hamlet (André, 2016: 133-170).

E é aí que está o segredo ou a alquimia do teatro (Le Breton, 1998: 199-213). E disso tiveram consciência autores como Diderot, Stanislavski ou Brecht, para citar apenas alguns casos. Diderot deu o mote com o paradoxo do ator e o fundador do Teatro de Arte de Moscovo deu-lhe continuidade ao estabelecer a diferença entre a vivência das emoções na preparação de um papel e a sua representação em palco, reconhecendo que é em casa e nos ensaios que o ator sente o que sente a personagem, que pode “chorar até mais não poder”, mas que em palco concentra tudo em fazer com que o espectador sinta as emoções que representa, emoções que não tem de sentir no momento em que representa, uma vez que isso lhe retiraria poder e força para conduzir o espectador ao ponto onde o quer levar (Stanislavski, 2006: 115).

Ainda sobre o teatro e as emoções, terminaria com uma referência ao aparentemente esquecido e frequentemente mal interpretado Bertolt Brecht. Tal como o suposto “realismo” leva muitas vezes a esquecer outros lados do trabalho de Stanislavski, também uma interpretação enviesada do efeito de distanciação pode desfigurar algumas das propostas do teatrólogo, encenador e dramaturgo alemão. Significa esse efeito a eliminação da emoção ou a sua suspensão? Penso que, aprofundando com seriedade as suas propostas, chegaríamos à conclusão de que não será bem assim. Em última análise, o efeito de distanciação é antes a ativação de uma razão que sente e de uma afetividade que pensa. É porque a afetividade pensa, que não pode sucumbir às astúcias do sentimento, e é porque a razão sente que não permanece insensível às injustiças do mundo. Tudo é emoção, sim, mas também tudo deverá, ao mesmo tempo e no mesmo ato, ser pensamento. É isso que marca o teatro no seu prazer lúdico. E este livro de Ana Pais é um bom exemplo disso.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2004), *The cultural politics of emotion*, New York, Routledge.
- ANDRÉ, João M. (1999), “Da educação pela arte a uma ecologia dos afetos”, in *Pensamento e afetividade. Sobre a paixão da razão e as razões das paixões*, Coimbra, Quarteto, pp. 61–96.
- (2016), “Da antropologia filosófica à antropologia do teatro: as interfaces do ator”, in *Jogo, corpo e teatro: a arte de fazer amor com o tempo*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 133–170.
- (2022), “Racionalismo e afetividade: sobre os princípios estruturadores das paixões em Descartes e em Espinosa”, in *Renascimento e Modernidade: releituras filosóficas*, Coimbra, Grácio Editor, pp. 163–212.
- BÉGOUT, Bruce (2020), *Le concept d’ambiance*, Paris, Éditions du Seuil.
- BÖHME, Gernot (1995), *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 33.
- BRENNAN, Teresa (2004), *The transmission of affect*, Ithaca, University of Cornell.
- ENTRALGO, Pedro Laín (1991), *Cuerpo y alma. Estructura dinámica del cuerpo humano*, Madrid, Espasa Calpe, p. 243.
- ESPINOSA (1989), *Ethica*, pars V, prop. 3, II, *Spinoza Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 512.
- GRIFFERO, Tonino (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, 2.ª ed., Milano, Mimesis Edizioni.
- LE BRETON, David (1998), *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, pp. 199–213.
- MIERMONT, Jacques (1996), *Ecologia das relações afetivas. Para um paradigma ecossistémico*, trad. F. Oliveira, Lisboa, Instituto Piaget.
- MOUFFE, Chantal (2020), *Politica e passioni, Il ruolo degli affetti nella prospettiva agonistica*, Roma, Castelvecchi.
- ROJAS, Enrique (2004), *Los lenguajes del deseo. Claves para orientarse en el laberinto de las pasiones*, Madrid, Temas de hoy.
- ROSA, Hartmut (2018), *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. S. Zibelfarb, Paris, Éd. La découverte.
- STANISLAVSKI, Constantin (2006), *A construção da personagem*, trad. P. de P. Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 115.



REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

# SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 2

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL