REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 3

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 3

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 SERÔDIO

DIREÇÃO EDITOR
MARTA BRITES ROSA

DIREÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE BOARD
FILIPE FIGUEIREDO | GUSTAVO VICENTE | LICÍNIA RODRIGUES FERREIRA | PAULA GOMES MAGALHÃES

ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT
PATRÍCIA CONDE

CONSELHO EDITORIAL EDITORIAL BOARD
ANA CLARA SANTOS | ANDRESA FRESTA MARQUES | BRUNO SCHIAPPA | CATARINA FIRMO COSIMO CHIARELLI | EMÍLIA COSTA | EUNICE TUDELA DE AZEVEDO | JOANA D'EÇA LEAL | MAÍRA SANTOS | MARIA JOÃO BRILHANTE | PEDRO MANUEL | RITA MARTINS | RUI PINA COELHO | TERESA FARIA

CONSELHO CIENTÍFICO SCIENTIFIC COUNCIL
ALEXANDRA BALONA Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Portugal | ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, França | ANA BIGOTTE VIEIRA Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL), Portugal | ANA PAIS Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL), Portugal | 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* | JOÃO NUNES SALES MACHADO Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL) | JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL) | JOSÉ OLIVEIRA BARATA Universidade de Coimbra | JOSÉ PEDRO SOUSA Imperial College London, Reino Unido | Universidade Aberta, Portugal | LUIZ FERNANDO RAMOS Universidade de São Paulo, Brasil | MARGARETA SÖRENSON presidente da IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro | 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, Porto, Portugal | 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, Brasil | SANDRA PIETRINI Università di Trento, Itália | VERA COLLAÇO Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

COLABORARAM NESTE NÚMERO CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA | ANDRÉ MURRAÇAS | ANDRESA FRESTA MARQUES | BRUNO SCHIAPPA CATARINA FIRMO | EMÍLIA COSTA | FÁBIO MARQUES BELÉM | FILIPA MAGALHÃES | FILIPE FIGUEIREDO GUSTAVO VICENTE | LAURA ROZAS LETELIER | MARCONDES GOMES LIMA | MARIA JOÃO BRILHANTE MARTA BRITES ROSA | MASSIMO MILELLA | MIGUEL NIGRO | NICOLA D'ANDREA | PAULA GOMES MAGALHÃES | RICARDO CORREIA | TIAGO IVO CRUZ

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

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
MARTA ANJOS

REVISÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA PORTUGUESE PROOFREADING
LICÍNIA RODRIGUES FERREIRA

PERIODICIDADE PERIODICITY
Anual Annual

ISSN
1646–0715

SINAIS DE CENA III.3
Novembro de 2024 November 2024

ÍNDICE
INDEX

EDITORIAL

010 MARTA BRITES ROSA

THEMATIC DOSSIER

ARQUIVOS E ARTES PERFORMATIVAS: MEMÓRIA, TRANSMISSÃO E CRIAÇÃO

022 MARIA JOÃO BRILHANTE
Arquivos e Artes Performativas: memórias, transmissão e criação

028 ANDRÉ MURRAÇAS
Um outro teatro? A presença queer no Museu Nacional do Teatro e da Dança

064 FILIPA MAGALHÃES
Arquivar e reativar o teatro-música português

092 TIAGO IVO CRUZ
A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso

124 FÁBIO MARQUES BELÉM
O arquivo do Teatro da Cornucópia: rastros da organização de uma companhia de teatro independente

158 RICARDO CORREIA
A prática de Alecky Blythe: Headphone Verbatim Theatre um dispositivo de autenticidade

ESSAYS

ESTUDOS APLICADOS

184 NICOLA D'ANDREA
La dimensione esperienziale della storia del teatro con la Ricerca-Azione

214 MIGUEL NIGRO
¿Qué es el close-up magic? Una modalidad contemporánea en el arte del ilusionismo

PORTFOLIO

PORTEFÓLIO

246 PAULA GOMES MAGALHÃES
FILIPE FIGUEIREDO
TEC – Teatro Experimental de Cascais
Imagens de cumplicidade 1965–2024

INTERVIEW

NA PRIMEIRA PESSOA

298 MARTA BRITES ROSA
SANDRA MATEUS
Sara Barros Leitão:
Cabe aos artistas descobrir a flor que cresce no asfalto

CRITICAL ESSAYS

PASSOS EM VOLTA

350 ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA
Festival d'Avignon 2024 – à procura das palavras e de mundos possíveis [*Festival d'Avignon 2024*]

384 MARCONDES GOMES LIMA
Azira'i: um enfrentamento amoroso e armado [*Azira'i, um musical de memórias*, conc. Denise Stutz, Duda Rios, Zahy Tentehar]

402 MASSIMO MILELLA
'Toutes les femmes qui souffrent'
A specific critical perspective on the female figures of the 38th edition of the Printemps des Comédiens Festival in Montpellier
(May 30 – June 21, 2024)
[*Printemps des Comédiens Festival*]

428 CATARINA FIRMO
You say you want a Revolution.
Marionetas em resistência no FIMFA Lx24
[*FIMFA Lx24*]

460 EMÍLIA COSTA
Nas entranhas da crueldade humana [*A rainha da beleza de Leenane*, enc. Sandra Faleiro]

472 BRUNO SCHIAPPA
Um murro no estômago [*O filho*, Teatro Aberto]

BOOK REVIEWS

LEITURAS

486 GUSTAVO VICENTE
Mais longe do palco, mais perto do público: O teatro expandido depois da pandemia [*Theatre and its audiences: Reimagining the relationship in times of crisis*, de Kate Craddock e Helen Freshwater]

494 ANDRESA FRESTA MARQUES
"Um cofre de segredos": a história do Teatro Experimental de Cascais [*Fazer sonhar: Teatro Experimental de Cascais 1965–2023*, de José Pedro Sousa]

500 LAURA ROZAS LETELIER
Praticar o arquivo, arquivar a prática: um itinerário pelo livro Práticas de arquivo em Artes Performativas [*Práticas de arquivo nas Artes Performativas*, coordenado por Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal]

510 MARIA JOÃO BRILHANTE
O jogo da transitividade e da permanência: para uma teoria vivida sobre atores artistas [*Atriz e ator artistas*, João Brites e Teatro O Bando]

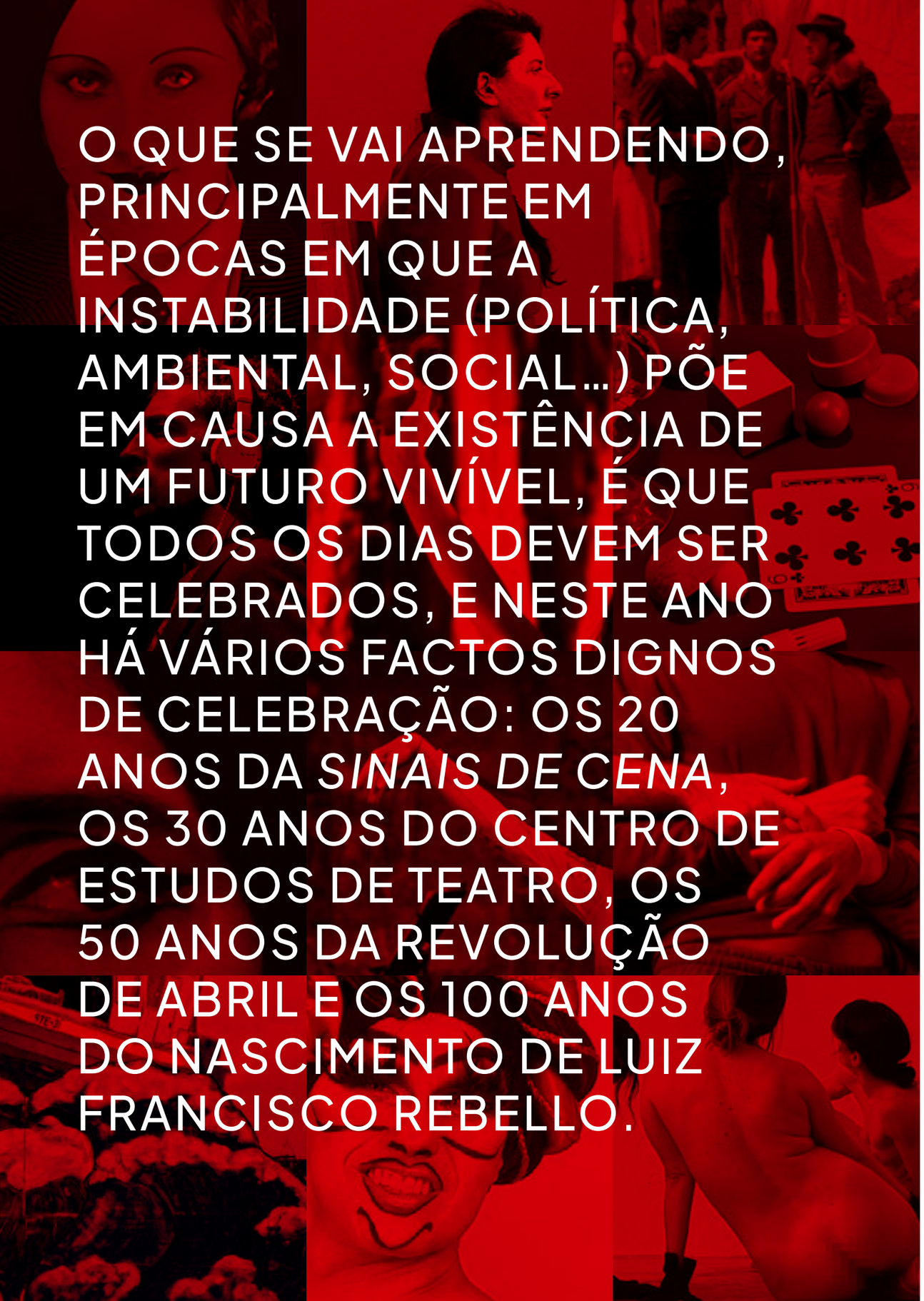
520 BRUNO SCHIAPPA
Gender and theatre [*The Methuen drama handbook of gender and theatre*]

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

EDITORIAL

SINAIS DE CENA III.3

MARTA BRITES ROSA



O QUE SE VAI APRENDENDO, PRINCIPALMENTE EM ÉPOCAS EM QUE A INSTABILIDADE (POLÍTICA, AMBIENTAL, SOCIAL…) PÕE EM CAUSA A EXISTÊNCIA DE UM FUTURO VIVÍVEL, É QUE TODOS OS DIAS DEVEM SER CELEBRADOS, E NESTE ANO HÁ VÁRIOS FACTOS DIGNOS DE CELEBRAÇÃO: OS 20 ANOS DA *SINAIS DE CENA*, OS 30 ANOS DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, OS 50 ANOS DA REVOLUÇÃO DE ABRIL E OS 100 ANOS DO NASCIMENTO DE LUIZ FRANCISCO REBELLO.

1. Desde 2004, ao longo de 20 anos, a *Sinais de Cena* acompanhou a atividade teatral: o espaço ocupado na sociedade, as dificuldades que atravessou e como progrediu.

Nos últimos anos, resultado de uma série de problemas prementes (como as alterações climáticas, a ascensão da extrema-direita, as desigualdades de género, o racismo, as migrações…), o teatro tem sido usado como plataforma de discussão e de alerta, assistindo-se a uma grande recuperação do lugar por ele ocupado na sociedade portuguesa.

Ao abordar as últimas duas décadas, é imprescindível mencionar dois grandes desafios. Um deles foi a pandemia de COVID-19, que impôs severas restrições à produção teatral, obrigando muitas companhias a encontrar novas formas de se apresentar e manter a ligação com o público. Outro foram as crises económicas, tanto nacionais quanto internacionais, que resultaram em momentos de falta de investimento na área, afetando a sustentabilidade do setor e agravando a fragilidade dos trabalhadores das artes do espetáculo, que perseverantemente lutam por uma situação profissional mais segura.

Consolidaram-se algumas companhias vindas do vicénio anterior, outras, infelizmente, viram terminar os seus dias ou enfrentam situações de inexplicável precariedade. Alguns grandes nomes do teatro não se encontram já entre nós, em contrapartida, o surgimento de novos criadores trouxe para o teatro português novos temas, novas formas de fazer, novas abordagens e vários motivos para celebração.

De todas estas e outras alterações, movimentações, evoluções foi testemunha e parceira a *Sinais de Cena* e os seus autores, espelhando nos textos uma realidade vívida e vivida do mundo teatral.

2. Luiz Francisco Rebello (1924-2011) foi um dos fundadores da *Sinais de Cena*, juntamente com Carlos Porto (1930-2008), Paulo Eduardo Carvalho (1964-2010) e Maria Helena Serôdio (n. 1948). A sua vida e o teatro interligam-se a vários níveis: como crítico, investigador, autor, encenador, tradutor. A estas facetas junta-se a sua formação em Direito, que lhe permitiu defender o enquadramento legal do teatro e dos autores, contribuindo para o reconhecimento e a profissionalização de artistas.

Para a *Sinais de Cena* escreveu 16 artigos, entre 2004 e 2010, sendo os dois primeiros, nos dois números iniciais, sobre a imprensa de teatro em Portugal, contextualizando o aparecimento da revista no panorama português. Fez recensões críticas de diversas publicações e escreveu sobre temas e momentos do teatro português. Enquanto lutador pela liberdade, contra a censura e o Estado Novo, alguns dos seus artigos refletem exatamente essa mesma preocupação. Em "'É verdade. Mas...': duas proposições sobre a censura"[1] e "Vozes silenciosas, vozes silenciadas"[2], recorda o período repressivo do Estado Novo, no qual a censura teve um papel castrador na evolução do teatro nacional e na criatividade dos artistas. Luiz Francisco Rebello viu o seu nome banido da imprensa, "silenciado", sendo os espetáculos baseados em textos da sua autoria referidos como de "autor anónimo", além de ter tido peças proibidas de levar à cena, como relata, entre outros aspetos, o artigo de Maria Helena Serôdio "Luiz Francisco Rebello e a censura: diálogos com a História"[3]. Este é um dos quatro artigos que evocam postumamente o crítico, ensaísta, dramaturgo, historiador de teatro e colaborador da *Sinais*

[1] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12519/9627*.

[2] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12715/9814*.

[3] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17141/17946*.

LUIZ FRANCISCO REBELLO, 1955. [F] OLAVO D'EÇA LEAL.

de Cena e a sua contribuição para o teatro português. Maria Helena Serôdio, num outro artigo, "Luiz Francisco Rebello: o escândalo da clareza"[4], elenca algumas das suas contribuições mais marcantes: a integração no Teatro-Estúdio do Salitre, onde fez as primeiras experimentações do teatro modernista português; a passagem pela direção do Teatro Municipal São Luiz em 1971 (onde viu um dos espetáculos programados ser censurado antes da estreia); a constituição da Sociedade Portuguesa de Autores, na qual teve um papel incontornável; os vários volumes que redigiu sobre a história do teatro português, além do grande número de ensaios e peças que escreveu ao longo da vida.

Christine Zurbach, em "A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello"[5], reflete sobre a atividade tradutória, feita essencialmente em parceria e proximidade com coletivos artísticos, dando maior relevo à tradução de *Measure for measure* de William Shakespeare, que Rebello traduziu livremente, defendendo a necessidade de aproximação ao público, que considerava a "outra metade dum autor dramático".

De referir ainda o elogio merecido de Sebastiana Fadda, "O fulgor duma inteligência apaixonada: imagens da dramaturgia de Luiz Francisco Rebello"[6], que nos apresenta uma bibliografia comentada do autor e um retrato inspirador. Alguma dessa bibliografia, nomeadamente *Teatro romântico português: o drama histórico*[7], *O passado na minha frente*[8] e *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*[9], é objeto de apurada atenção na secção Leituras.

Porque é difícil falar de teatro em Portugal sem recorrer aos muitos estudos de Luiz Francisco Rebello, outros textos da revista *Sinais de Cena* evocam o seu nome, tal como o de Guilherme Filipe, que lhe dedica o artigo "Quando as revistas eram do ano"[10], sobre a revista teatral *Lisboa em 1850*, da autoria de Francisco Palha e Latino Coelho, adivinhando o prazer que teria sentido o autor de *História do teatro de revista em Portugal* se tivesse tido conhecimento do guião da primeira revista portuguesa, então encontrado e analisado.

3. O **Dossiê Temático**, sob a coordenação de Maria João Brilhante, é dedicado a **Arquivos e artes performativas: memória, transmissão e criação** e conta com cinco artigos e um editorial da coordenadora, onde se aponta a forma como cada um dos artigos contribui para demonstrar a importância dos arquivos teatrais na recuperação da memória e construção da história do teatro.

Nos **Estudos Aplicados**, Nicola D'Andrea debruça-se sobre o ensino do teatro na escola e os benefícios de atividades dramáticas para a aprendizagem, e Miguel Nigro questiona as dimensões de performatividade/teatralidade nos espetáculos de ilusionismo.

No **Portefólio**, Paula Gomes Magalhães e Filipe Figueiredo apresentam imagens dos espetáculos do TEC – Teatro Experimental de Cascais, numa justa homenagem a esta companhia com imagens de espetáculos desde 1965 a 2024.

[4] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12914/9960*.

[5] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13034/10034*.

[6] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12911/9957*.

[7] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12611*.

[8] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12439*.

[9] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12786*.

[10] *https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12982/9987*.

Sara Barros Leitão, numa entrevista dirigida por Marta Brites Rosa e Sandra Mateus na secção **Na Primeira Pessoa**, expõe as suas experiências, conceções e reflexões sobre a prática teatral.

Na secção **Passos em Volta**, oferece-se uma visão de vários eventos, nacionais e internacionais, como o Festival FIMFA (Catarina Firmo), o Festival de Avignon (Alexandra Moreira da Silva) e ainda o Printemps des Comédiens Festival (Massimo Milella), entre outros espetáculos em território nacional, como *O filho*, do Teatro Aberto (Bruno Schiappa), e *A Rainha da Beleza de Leenane*, encenado por Sandra Faleiro (Emília Costa). Do outro lado do Atlântico, Marcondes Lima reflete sobre o espetáculo *Azira'i*, criação de Denise Stutz, Duda Rios e Zahy Tentehar.

Na secção **Leituras**, retomam-se os temas do Portefólio, através da leitura de Andresa Fresta Marques do livro *Fazer sonhar: Teatro Experimental de Cascais 1965-2023*, de José Pedro Sousa, e do Dossiê Temático, através da análise de Laura Rozas Letelier de *Práticas de arquivo nas artes performativas*, coordenado por Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal.

Maria João Brilhante apresenta o primeiro volume da coleção *Atriz e ator artistas*, de João Brites e Teatro O Bando, sobre "conceito de representação associado à consciência da expressão"; Bruno Schiappa passa em revista *The Methuen drama handbook of gender and theatre*, uma incursão transversal no tempo e no espaço sobre a questão de género; e Gustavo Vicente fala-nos de *Theatre and its audiences: reimagining the relationship in times of crisis*, de Kate Craddock e Helen Freshwater, sobre "o efeito da pandemia na relação entre a prática teatral e o público".

+++

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

DOSSIÊ TEMÁTICO
THEMATIC DOSSIER

MARIA JOÃO BRILHANTE
ANDRÉ MURRAÇAS
FILIPA MAGALHÃES
TIAGO IVO CRUZ
FÁBIO MARQUES BELÉM
RICARDO CORREIA

ARQUIVOS E ARTES PERFORMATIVAS

MEMÓRIAS, TRANSMISSÃO E CRIAÇÃO

MARIA JOÃO BRILHANTE
INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FLUL
INVESTIGADORA RESPONSÁVEL DO PROJECTO ARTHE-ARQUIVAR O TEATRO
(PTDC/ARTPER/7651/2021) DOI 10.54499/PTDC/ART-PER/1651/2021

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Os arquivos não são lugares onde se encerram documentos intocáveis e secretos, ali depositados para preservar a lei e a ordem ou testemunhar o passado. São lugares vivos disponíveis para as questões que queremos colocar-lhes e, mais recentemente, para devolverem ao nosso convívio documentos transformados pelos usos inesperados da criação artística.

Entendido como conjunto de documentos, o arquivo guarda os que são produzidos num determinado momento, associados a acontecimentos, a certas práticas envolvidas em circunstâncias que lhes dão um valor ou uma função. Por isso, documentos do passado mais ou menos longínquo que encontramos em arquivos físicos e mais recentemente digitais são olhados, analisados, por nós agora, em busca de compreensão de um passado que nos afecta no presente e de presentes que se desconhecem quando não recompõem os restos (des)ordenados do passado.

O historiador Marc Bloch sublinhou a importância da passagem de recordações através das gerações, possibilitada pela sobrevivência e transmissão de documentos e pelas razões que justificam essa transmissão. Documentos são também monumentos produzidos e deixados para memória futura, para comemorar, tal como as estátuas, os templos ou os edifícios que albergam instituições e significam o reconhecimento identitário da comunidade, ou parte dela.

Um arquivo cria a memória e a identidade de uma sociedade porque congrega os documentos que a comunidade quis e quer preservar, mas, por isso mesmo, o arquivo é também uma criação dessa comunidade. A sua configuração serve os interesses dos que o criaram. É um lugar institucional que alberga um coro de vozes que importa escutar e dar a ouvir.

O trabalho da história faz-se, sobretudo, procurando nos arquivos os documentos do passado que consideramos pertinentes para responder às perguntas do presente. Para isso há que realizar um trabalho arqueológico, escolhendo-os, fazendo a sua descrição, colocando-os em relação uns com os outros, constituindo conjuntos, nas palavras de Michel Foucault, questionando-os.

A ideia de partida para a reflexão que aqui se propõe assenta nessa mobilidade documental do arquivo, na sua permanente recomposição, porque os documentos saem para novos usos e combinações e guardam as marcas dessa circulação. Podemos falar de uma memória do arquivo, quando não de uma história do arquivo. Assim, a relevância do arquivo está no dinamismo que é capaz de criar, no impacto que os seus documentos produzem na comunidade ao surgirem na esfera pública sob diversas formas, intervindo na memória social e colectiva.

Qual a relevância do arquivo para a criação artística contemporânea? Também ela escolhe e propõe inesperados reordenamentos documentais (textos, registos audiovisuais, fotos, objectos) que dialogam com o presente e com as recordações partilhadas pela comunidade ou que constroem a (pós-)memória daquilo que não foi na realidade vivido, mas ressoa nas práticas que prosseguimos ou rompemos.

Arquivar o teatro coloca a questão mais lata sobre em que consiste conservar o rasto estético e artístico da prática teatral através de materialidades muito diversas e de gestos de inclusão e exclusão fortuitos, por vezes obscuros ou motivados pela circunstância artística, económica, sociopolítica da própria criação (e por aqui ligamos o arquivo à génese do processo criativo). Gestos envolvendo múltiplos agentes, convém não esquecer.

Neste número da revista *Sinais de Cena*, para o qual convidámos à submissão de artigos que viessem aprofundar uma discussão onde pontuam autores como Walter Benjamin (1940), Michel Foucault (1969), Jacques Derrida (1995), Diana Taylor (2003), entre outros, levando mais além o pensamento sobre o arquivo referido às artes performativas, reunimos cinco textos para o Dossiê Temático. Respondem ao estímulo lançado para que da revisitação dos arquivos emergissem ao mesmo tempo possíveis formas de lhes dar uso e um conjunto de questões susceptíveis de alargar o estudo das artes performativas a práticas e representações onde o artístico, o social e o político se cruzem.

Uma incursão no arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança permite a André Murraças recuperar e tornar visível a presença *queer* em programas, fotografias, cartazes e outros documentos, revendo a interpretação histórica dos conteúdos desses materiais e das representações fixadas. Sustentando a ideia de que é preciso "queerizar" os museus e instituições que guardam a memória do espectáculo, para dessa forma combater o apagamento de uma face do teatro e seus agentes que existiu em Portugal, o autor percorre um período largo de 1915 a inícios de 2000, resgatando vidas não creditadas ou incompletamente identificadas que passaram pelos palcos. Pretende-se assim "contribuir para uma futura construção de um arquivo *queer* do teatro português, partindo de um acervo específico".

Por seu turno, Ricardo Correia propõe-se apresentar uma modalidade de criação que tem sido inspiradora do seu próprio percurso artístico, assente na exploração do arquivo e no método da história oral de forma a re-produzir uma visão política da sociedade contemporânea. Trata-se de analisar os procedimentos de criação de Alecky Blythe, fundadora da companhia de teatro Recorded Delivery, que utiliza o *headphone verbatim theatre* para dar visibilidade a histórias de

uma determinada comunidade através de testemunhos gravados em áudio e escutados em tempo real pelos actores nos auscultadores. São várias as questões suscitadas por esta metodologia de escrita e prática dramatúrgica, incluindo implicações éticas e inquirições sobre a autenticidade deste "teatro do real".

Mais interessado em recuperar nos arquivos informação que permita compreender a transição do modelo de financiamento ao teatro antes e depois do 25 de Abril, Tiago Ivo Cruz reuniu um conjunto documental a partir dos arquivos do Museu Nacional do Teatro e da Dança e da companhia Comuna – Teatro de Pesquisa, bem como de informação colhida em entrevistas. Uma vez analisado, o conjunto fornece um entendimento esclarecedor da relação de forças que aconteceu durante a reestruturação das instituições reguladoras da cultura, nomeadamente o preexistente Fundo de Teatro, e de como os conceitos de teatro independente e de descentralização se tornaram preponderantes e sujeitos a ressignificações no decurso da democratização teatral.

A incursão no arquivo do Teatro da Cornucópia traz à luz documentação burocrática que esta importante companhia profissional produziu durante a sua existência (1973-2016), especialmente em correspondência trocada com órgãos oficiais do Governo, entidades sindicais, fundações, grupos teatrais e outros agentes sociais e culturais. Fábio Marques Belém discorre sobre a importância da preservação dos arquivos das companhias de teatro para a transmissão de informação que permita variadas aproximações à sua actividade administrativa, tantas vezes determinante da artística e estética. No caso do Teatro da Cornucópia, sustenta a pertinência do estudo da documentação burocrática para compreender o processo de construção da identidade da companhia.

Finalmente, neste conjunto tão diverso de textos, seguimos Filipa Magalhães através da sistematização das questões colocadas ao estudo da performance teatro-musical produzida em Portugal nos anos 1970 no seu cruzamento com a documentação arquivística. Mostra-nos a autora por que razão as dimensões idiossincráticas e não-convencionais da performance teatro-música requerem a confluência de gestos de reactivação dos processos criativos e de decifração de documentação por parte dos artistas e técnicos nela envolvidos, documentação essa de que a ciência arquivística cuida para preservação e transmissão, mas cujas relações internas de âmbito artístico não estão ao seu alcance. Discute-se através de ajustado enquadramento teórico "a exequibilidade de salvaguardar a performance no arquivo digital".

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (2005), "On the concept of history", transl. Dennis Redmond, Walter Benjamin Archive [1940]. Consultado a: 01.09.2023, disponível em: *https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm.*

BLOCH, Marc (1949), "Apologie pour l'histoire ou métier d'historien", *Cahier des Annales*, 3, Paris, Librairie Armand Colin.

DERRIDA, Jacques (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée.

FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

TAYLOR, Diana (2003), *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

ANDRÉ MURRAÇAS

UM OUTRO TEATRO?

A PRESENÇA *QUEER* NO MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

ANDRÉ MURRAÇAS
ENCENADOR E DRAMATURGO

Nasceu em 1976. Estudou Realização Plástica do Espectáculo na Escola Superior de Teatro e Cinema e acabou com distinção o Master of Arts in Scenography da Hogeschool voor de Kunsten, em Utrecht, na Holanda. É mestre em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e desempenha funções na área da comunicação em museus.
É encenador, dramaturgo, cenógrafo e intérprete de inúmeros espectáculos de teatro. Recentemente ganhou uma bolsa de escrita DGLAB – Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas e uma residência de criação literária em Madrid. Trabalhou como redactor publicitário e foi guionista para televisão.
Dentro da área do arquivo e memória, investiga sobre o passado LGBTQ português, tendo criado o Queerquivo – um arquivo LGBT português, e recentemente O Museu Fora do Armário.

RESUMO

Através de uma selecção de espectáculos de teatro com tons *queer* representados em Lisboa desde 1915 até início de 2000, e presentes de forma documentada no arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), este artigo tentará propor uma leitura desses elementos demonstrando o seu papel na afirmação de uma visibilidade de identidades perseguidas, censuradas ou clandestinas. O acervo do MNTD permite, através dos seus programas, fotografias, ou cartazes, perceber parte do arco histórico traçado por esses espectáculos e identificar o aparecimento de linhas criativas que reinventam o passado, o corrigem e propõem novos caminhos. É possível, por isso, fazer diversas leituras de um material assumidamente *queer* e descobrir outras, então, escamoteadas.
São exemplos que nos possibilitam ainda traçar várias vidas que não foram vividas na sua plenitude, dentro e fora de palco, exemplares de como se foi construindo uma comunidade homo, num pós-25 de Abril, redefinindo uma consciência política e activista do público.
A presente análise pretende então contribuir para uma futura construção de um arquivo *queer* do teatro português, partindo de um acervo específico.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo, Museu, Memória, Teatro, Queer

ABSTRACT

Through a selection of theatre shows with queer overtones performed in Lisbon from 1915 to the early 2000s and documented in the archive of the Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), this article will attempt to propose a reading of these elements, demonstrating their role in affirming the visibility of persecuted, censored or clandestine identities. Through its programs, photographs and posters, the MNTD's collection makes it possible to understand part of the historical arc traced by these shows and to identify the emergence of creative lines that reinvent the past, correct it and propose new paths. It is therefore possible to make different readings of an assumedly queer material and discover others that were hidden.
They are examples that also allow us to trace various lives that were not lived to the full, on and off stage, examples of how a homo community was built in a post-25 Abril (democratic revolution 25th april 1974) period, redefining the public's political and activist awareness.
This analysis therefore aims to contribute to the future construction of a queer archive of Portuguese theatre, based on a specific collection.

KEYWORDS

Archive, Museum, Memory, Theatre, Queer

UM OUTRO TEATRO?

A PRESENÇA *QUEER* NO MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

Para assinalar parte da presença *queer* no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), comecemos por deslindar a palavra *queer* (em inglês, *estranho*, *desviante*). É um termo que começou por ser usado como pejorativo para "homossexual" (Chauncey, 1995: 13-16), mas, desde a década de 1990, tem sido escolhido por pessoas não heterossexuais para definir a sua identidade. É um conceito também acolhido pelo universo académico e, no contexto teórico aplicado às artes, é um termo afeito à variedade de identidades, práticas sexuais e de género que se desviam das ideias heterossexuais, ou que demonstram a sua ambiguidade. Não se fixa, portanto, só nos estudos *gay* e lésbicos. O *queering* será um olhar crítico mais amplo que é lançado e que se traduz na releitura das obras artísticas que questionam identidades e género.

Podemos então perguntar: onde entram os museus? Como nos diz a museógrafa e activista Margaret Middleton: "in a society in which people are assumed straight until proven otherwise, museums that omit or ignore queer issues support a heteronormative, cis-centric dominant narrative. Research shows that lesbian, gay, bisexual and trans museum visitors are negatively impacted by not seeing their identities and experiences reflected in museum content. Museums have an opportunity and a responsibility to counter that dominant narrative – to choose queer inclusion" (Middleton, 2020: 426).

Os museus têm nas suas colecções e arquivos um sem número de obras e artistas esquecidos, escamoteados, ou simplesmente não identificados no devido contexto. Há obras e vidas que devem ser redescobertas e partilhadas, permitindo a representação de vivências diversas e convidando a uma reflexão. Os museus podem através das suas obras propor outras formas de pensamento e abordar discussões sociais actuais. É um desafio olhar para esses objectos de outro modo e, em alguns casos, será até da maneira acertada. Mas faltam as exposições físicas ou virtuais específicas, precisamos de uma mediação mais alargada (e inclusiva) entre determinadas obras e os visitantes, pedem-se outros percursos expositivos para além dos heteronormativos, diferentes visitas guiadas que explorem o proibido, o escondido, a diferença.

Efectivamente, constata-se um problema de base, que é a parca representatividade de vidas *queer* nas exposições propostas, ou a inexistência de exposições com estas temáticas. Quem está fora do imposto pela sociedade não se sente representado, nem visível nas obras expostas pelos museus. Por norma, os museus não apresentam a diversidade sexual, não referem o condicionamento das vidas que muitos artistas tiveram de levar, nem partilham determinada conjuntura que nos possa fazer entender certa obra. Sobretudo não permitem ao espectador fazer uma releitura, nem que se construa a correcta memória desses artistas/obra. Urge por isso que os museus façam aproximações novas às suas colecções, contemplando, porque não, relações sentimentais fora daquelas ditas normativas. No Museu Gulbenkian, por exemplo, existem diversas medalhas com o imperador Adriano e o seu companheiro Antínoo como figuras representadas, o que nos transporta a uma visibilidade homo nos tempos da Antiguidade Clássica.

Ainda assim, há casos recentes no panorama internacional onde existiu esse esforço para usar o museu como espaço efectivamente diverso e inclusivo, como tanto se preconiza. Note-se a recente exposição *Over the Rainbow*, no Centre Pompidou, ou *TO BE SEEN. queer lives 1900–1950*,

no NS-Dokumentationszentrum München, em Munique. Em Portugal, um número assinalável de museus alberga obras de artistas ditos *queer* por explorar. O acervo do MNTD pode muito bem ser um local por onde começar, e este ensaio tenta contribuir para uma primeira listagem, produção de notas, e nomear um inicial arquivo *queer* do teatro português a partir desse tão rico e pouco explorado património teatral.

ALGUMAS QUESTÕES INICIAIS

Para esta reflexão será relevante nomear previamente condicionantes imediatas numa entrada neste universo, se fizermos esta análise por via digital. Como é sabido, uma parte do acervo do MNTD está disponível virtualmente através do *site* MatrizNet (*http://www. matriznet.dgpc.pt/*), recentemente renomeado como MatrizPix (*http://pix.museusemonumentos.pt/*) e com o conteúdo digital a ser reinserido. Uma primeira contenda levanta-se com algumas das legendas que acompanham a identificação de determinadas imagens. Tomemos o exemplo da fotografia de Corina Freire.

Na legenda descritiva que a ladeia podemos ler: "Fotografia a preto e branco de Corina Freire (1897-1986), de frente, acompanhada por uma outra senhora não identificada, com cabelo curto, enverga um casaco escuro comprido, com camisa branca. Corina exibe também cabelo curto e usa chapéu, olhando ligeiramente para o seu lado direito. Veste um vestido claro sem manga, exibe luvas brancas, mala, e uma *écharpe* preta às bolinhas brancas, calçando sapatos brancos".

Junto com a popular actriz, a "senhora não identificada" que caminha a seu lado é Ana de Gonta Colaço, nada menos do que uma exemplar escultora e lésbica portuguesa do modernismo. Porque é que isto é um problema? Se calhar, não precisamos de saber que as duas mulheres

FOTOGRAFIA DE CORINA FREIRE, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 28147.

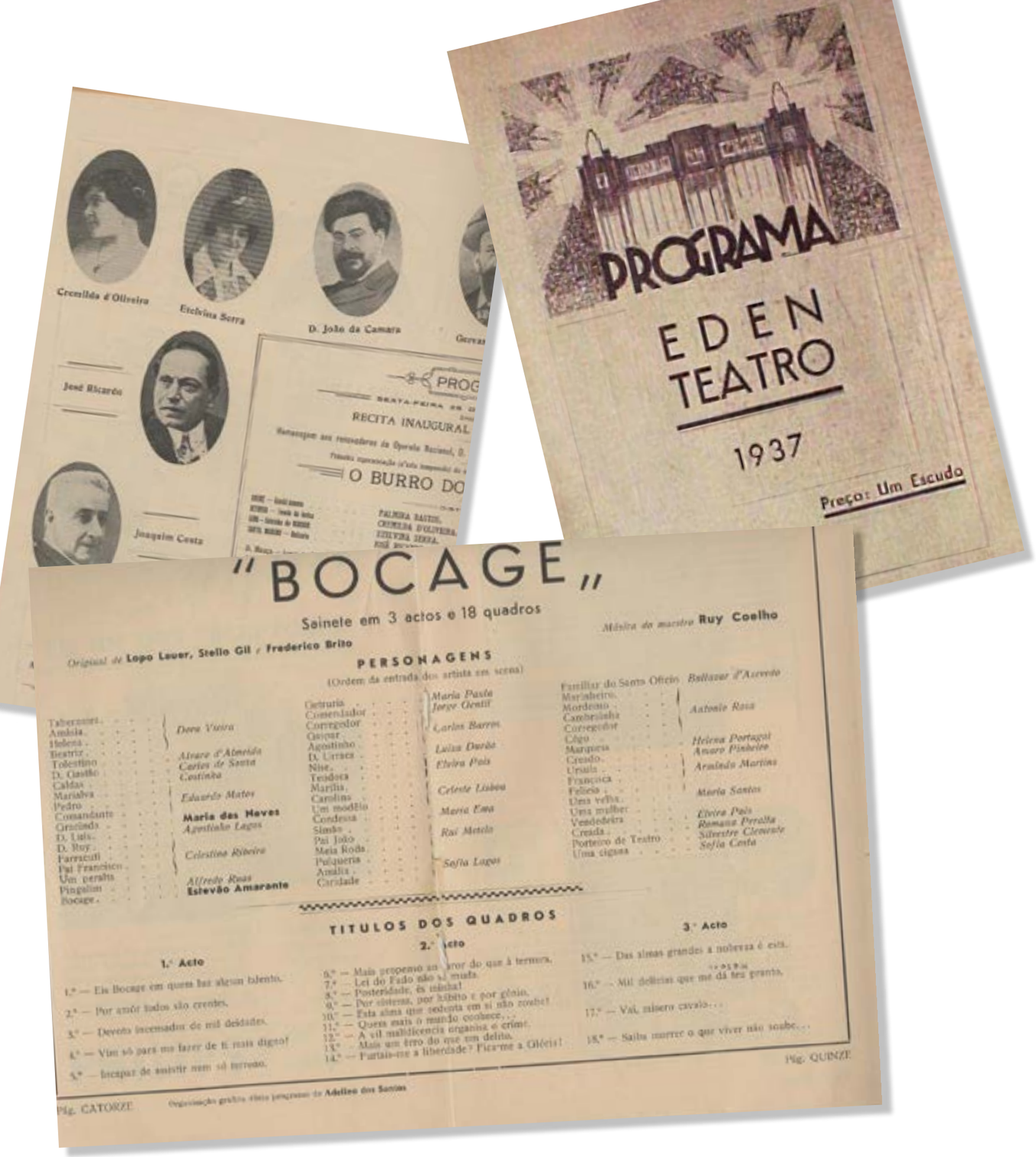
foram um casal com uma relação afectiva, embora existam factos que o comprovem substancialmente. Mas quem quiser procurar por vidas *queer* no passado, quem precisar de ter referências, não as vai encontrar, porque elas não só não estão assinaladas, como são omitidas em oportunidades como esta, em que estamos a dar a conhecer estas pessoas como "não identificadas".

Existem no mesmo sítio da Internet outros casos, como, por exemplo, uma fotografia onde a escritora Virgínia Victorino (cuja relação com a escritora Olga de Morais Sarmento está mais do que historiografada) surge junto com outra "senhora não identificada". Tratando-se essa senhora de uma das maiores actrizes portuguesas do século passado a ter uma companhia num teatro nacional, é no mínimo crítico.

Mais uma vez, aqui, aqueles que pretendam encontrar uma representatividade e visibilidade perguntar-se-ão se as pessoas homossexuais antes de si não tinham família, amigos, companheiros, ou se esses eram todos pessoas "não identificadas". Obviamente que se trata de uma carência fruto de desconhecimento e complicações provenientes da dimensão da plataforma. Mas então, reúnam-se equipas que identifiquem exemplos incompletos e façam-se pontes que clarifiquem estas invisibilidades.

Igual questão pertinente neste arquivo virtual será um outro tipo de apagamento (mais uma vez involuntário e inconsciente), e que vem de uma "não menção de origem". Por exemplo, é relativamente conhecida a vida de Valentim de Barros, bailarino que nos anos 30 saiu de Portugal e fez carreira pela Europa, sobretudo na Alemanha, de onde foi depois expatriado, tendo passado os seguintes cinquenta anos de vida no Hospital Miguel Bombarda, tornando-se um dos primeiros e desditosos pacientes a serem lobotomizados.

RETRATO DO BAILARINO VALENTINO [VALENTIM DE BARROS], [F] MÁRIO NOVAIS, FOTOGRAFIA SEM DATA, BIBLIOTECA DE ARTE CALOUSTE GULBENKIAN, CFT003.103337.



PROGRAMA DE *BOCAGE*, ADELINO DOS SANTOS, ÉDEN TEATRO, 1937, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 66717.

Um dos seus iniciais trabalhos enquanto bailarino terá sido no então recém-inaugurado Éden Teatro, na opereta *Bocage*, em 1937, espectáculo que contava no cartaz com os populares artistas Estêvão Amarante, Maria Paula e Maria das Neves. Acontece que nos programas de sala desses tempos, por norma, e por vezes ainda hoje, os bailarinos surgem mencionados como um todo, como "corpo de baile", sem nome individual atribuído. Ora, ainda que o MNTD tenha um programa e fotografias da referida opereta onde podemos ver todos os seus artistas, Valentim de Barros não surge identificado como tal senão em grupo e não nomeado. Não havendo a referência ao seu nome, a sua história fica com falhas, perde-se pelo caminho dos anos e cria atritos numa futura construção de memória.

A terceira dificuldade prende-se com aquilo a que chamarei "menção invisível". Se nos focarmos no período do final dos anos 20 do século passado e corrermos todo o Estado Novo, são muitos os artistas homossexuais, sabemos hoje, que trabalharam como actores, bailarinos, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos etc. Todos eles estão presentes em cartazes, programas, maquetes, esboços, fotografias. Sabemos porque tem existido cada vez mais interesse e investigação em mapear estas vidas passadas, mas não há nada nos materiais e no seu tratamento que faça essa sugestão. Essa menção de visibilidade não tem de ser uma etiqueta, mas deveria ser vista como parte da identidade de qualquer pessoa, estar presente de alguma forma, ser representada mais ou menos literalmente. Novamente, se eu quiser olhar para trás e saber quem veio antes de mim, como trabalhava, como vivia, como amava, quais eram as suas expectativas e desilusões – se eu tentar saber quem foram estas pessoas... como o consigo realizar? Neste caso destas menções invisíveis, há uma enormidade de pessoas que vemos como se existissem invisivelmente.

EXPLORAR/QUEERIZAR O ARQUIVO

O acervo em questão possui muito por onde procurar por representação e fazer leituras *queer* que nos permitam traçar uma história paralela do nosso país, das sexualidades, das diversidades, das transgressões, de como a lei e a medicina influenciaram a percepção social das dissidências, e de como se construíram identidades.

A revista à portuguesa é disso um perfeito espelho. Basta olharmos o cartaz da revista *O dia do juízo* (1915), levada à cena no Teatro da Trindade, e atentarmos no número musical *As Cartolinhas e os Adelaides*, com letra de Eduardo Schwalbach e música de Alves Coelho. É uma canção que ainda hoje cantarolamos, mas se calhar sem entendermos por completo o seu significado. Fala dos homens que se vestiam como mulheres e das mulheres que se vestiam como homens, passeando-se pelo Chiado. Talvez valha a pena atentarmos na letra:

Adelaide
Ó Cartolinha, meu amor
Ser quero a jóia do teu engaste...

Cartolinha
Antes eu quero ser a flor,
E tu, Adelaide, a minha haste.

Adelaide
Ai, como tu a homem cheiras!
E como pegas na "badine"!
São de mulher essas olheiras
Esse carmim e a "valoutine"!

FOLHA DE MÚSICA *AS CARTOLINHAS E OS ADELAIDES* DA REVISTA *O DIA DE JUÍZO*, TEATRO DA TRINDADE, 1915, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 18905.

Adelaide
Tu de homem e eu de mulher
Era galinha!
Bastava a gente querer ó Cartolinha

Cartolinha
Que graça, Adelaide, teria
Para brincar! Inda havemos um dia
De experimentar!

Adelaide
Da cinturinha para baixo
Duma campainha tem o aspecto.

Cartolinha
Eu não sei o que em ti acho.
Mas não te acho um homem completo.

Adelaide
Co'a tua saia posta a jeito
Todos me comem por mulher!

Cartolinha
Co'as tuas calças a preceito
De homem eu faço se quiser.

É rica a variedade de trocadilhos e sugestões que a letra aborda numa imediata leitura, mas não é algo estranho à cena de então. O travesti tanto masculino como feminino surgiu em muitas produções no Parque Mayer. E da liberdade andrógina dos anos 1920, entrámos nos anos de censura e deparámos com um travesti feito por homens

IRENE ISIDRO NA REVISTA *PERNAS AO LÉU*, C.ª LUÍSA SATANELA, T. VARIEDADES, 1933, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 37563.

com tons cómicos, cheio de jeitos e de riso fácil. Por outro lado, se uma actriz mulher surgia em cena vestida de fato e gravata isso seria aplaudido com seriedade, seguido de uma canção glamorosa sem ser brejeira. Por que razão uma mulher vestir um *smoking* impunha respeito e um homem entrando em cena vestido de mulher arrancava logo gargalhadas? É uma questão que ainda hoje podemos colocar.

Destaque-se então as inúmeras fotografias de Irene Isidro, actriz, lésbica, das primeiras mulheres a fumarem publicamente e a conduzirem um carro em Lisboa nos anos 1930, com relacionamentos com outras mulheres conhecidos no meio e bem aceite popularmente. É sua a personagem Marlene, inspirada em Marlene Dietrich, na revista *Pernas ao léu* (1933). Na canção *Marlene*, com música de Afonso Correia Leite, letra de Xavier de Magalhães e Almeida Amaral, Irene Isidro surgia em cena de fato de homem, gravata e boina, cantando: "Marlene, deitaste as saias ao ar e fizeste muito bem". É um exemplo audacioso daquilo que hoje chamaríamos empoderamento feminino, num número de revista dos anos 30, no Parque Mayer, em plena ditadura, por uma mulher cabeça de cartaz.

Anos mais tarde, nos anos 1990, Filipe La Féria recuperou o número e a actriz, ela própria em cena, no final do primeiro acto da sua antologia *Passa por mim no Rossio* (1991), no Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII).

Um exemplo diferente, já em profunda censura, será a estreia da produção de *O pecado de João Agonia*, de 1969, pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, no Teatro Capitólio. Ilustrada no acervo do MNTD com diversas fotografias da produção, a peça de Bernardo Santareno abordou a homossexualidade de forma directa e contou com um jovem actor, João Perry, no elenco. Na história, um rapaz

O PECADO DE JOÃO AGONIA, ENC. ROGÉRIO PAULO, C.ª REY COLAÇO/ROBLES MONTEIRO, TEATRO CAPITÓLIO, 1969, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 72751.

volta à aldeia, depois de expulso da tropa. Quando a causa da expulsão é revelada (um suposto caso com outro soldado), a família persegue-o e mata-o, como se fosse um animal perigoso. É um inteligente exercício de crítica social da perspectiva do lado supostamente correcto. A relação de Santareno com a censura, e concretamente na escrita desta peça, merecia ser mais estudada e partilhada, assunto que se guardará para uma outra oportunidade.

E DEPOIS DO ADEUS

Os tempos conturbados do pós-revolução estão igualmente evidentes em diversos materiais do MNTD. As duas produções da Casa da Comédia com Filipe La Féria e o seu polémico *Eva Perón*, de Copi, surgem em fotografias de uma doação de Mário Viegas e existem até adereços e figurinos, como o fato da personagem General. Para o dramaturgo argentino, Evita é um homem e fala com palavrões, coisa que não agradou à embaixada da Argentina, em Lisboa, que exigiu ao Governo português a proibição da primeira apresentação em 1975, tendo o seu embaixador ameaçado com represálias. Só mais tarde foi possível ao encenador voltar a este texto, nos anos 80, e sem o elenco original. Aquando da proibição, Mário Cesariny comentou a questão no *Diário de Notícias* com um "A peça, agora, não vai. Mas podem e hão-de ir poemas, protestos, estudos, artigos e outras coisas mais, a não ser que Vossa Senhoria aspire a assumir também o controle da Imprensa, da Rádio e das ruas de Portugal".

Como se lê também no relato de Mário Viegas presente no posfácio da peça editada pela &etc:

> Estava eu vestido com um lindo fato de "lamé", carrapito louro na cabeça, coturnos de mais de trinta centímetros de altura, unhas e pestanas postiças, no teatrinho Barracão, ali à Estrela, a ensaiar nos primeiros dias de 1975 a primeira fala da peça Eva Perón, a tal que dizia "Merda! Estou com um cancro na cona", quando surgiu à porta um misterioso Mercedes preto do Corpo Diplomático, com cortinas e tudo, parou, fizeram perguntas (...), e partiram em direcção à Casa da Moeda. Mistério! (La Féria, 1984: 99).

EVA PERÓN, ENC. FILIPE LA FÉRIA, GRUPO DE TEATRO FEIRA DA LADRA, 1975, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 206230.

EVA PERÓN, ENC. FILIPE LA FÉRIA, CASA DA COMÉDIA, 1984, [F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 248391.

A MARQUESA DE SADE, ENC. FILIPE LA FÉRIA, CASA DA COMÉDIA, 1984,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 248412.

É, aliás, relevante referir o trabalho durante as décadas de 70 e 80 (e a sua abrangente representação neste arquivo) da Casa da Comédia. Sublinhe-se a sua importância na divulgação de textos de autores proibidos, ditos transgressores, com recurso à nudez em palco e uma direcção de cena que se começa a estabelecer pela sua renovação e frescura. Textos de teatro de Duras, Pasolini ou Mishima fizeram parte da história daquele palco, pela mão de La Féria.

No mesmo palco, será também de referir os seus cafés-concerto – uma forte tendência que os anos 80 vão trazer à cena teatral portuguesa. Nesta linha de pensamento, é necessário que se faça um ponto prévio para nomear a importância de espaços nocturnos como

MARLOWE: CAFÉ-TEATRO POLICIAL, CASA DA COMÉDIA, 1984,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 67770.

o Scarllaty Club (que inaugura em 1975), onde o travesti surge como espectáculo profissional no pós-25 de Abril e que em muito influenciará os exemplos que veremos a seguir.

No caso da Casa da Comédia, há que destacar *Marlowe: café-teatro policial* (1984), relembrar também a influência dos espectáculos deste género pela mão de Fernando Gomes, ou, porque não?, *Saudades: um hetero-cabaret-erosatírico* (1978), de Ricardo Pais.

Igualmente no Teatro da Comuna, lembremos os cafés-concerto como o *Festival da otite* (1990 e 1992), onde o travesti era recuperado nas evocações de Carlos Paulo e Álvaro Correia como Beatriz Costa, Laura Alves, Amália, Natália Correia, entre outras.

MARLOWE: CAFÉ-TEATRO POLICIAL, CASA DA COMÉDIA, 1984,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 67773.

Ou ainda os espectáculos com produção da Cassefaz/Miguel Abreu, como o *Cabaret das virgens* (1991, 1999)[1], que são objectos importantes a vários níveis, dentro e fora de cena, pela sua frescura e original reinvenção e mistura do estilo. Este era um género montado em pequenos bares ou cafés dos teatros, num tom cómico, com inspiração na revista à portuguesa, mas cruzada com a comédia francesa, misturando os musicais de Londres com sevilhanas, e referências nacionais passadas com outras bem actuais. Importante para esta reflexão é que esses foram espaços de (homo)socialização – onde o público ia ver os espectáculos mas também conviver. Espectáculo sim, mas sobretudo espaços que se tornaram pontos de encontro para a então embrionária comunidade *gay*, e que contribuíram para o início de uma nova identidade comunitária, e ao mesmo tempo individual.

[1] Considerado por Eugénia Vasques como um "'cabaret' de sagração da ambiguidade sexual" (cf. Cartaz, p. 12, *Expresso*, 25 Maio 1991).

Será ainda indispensável destacar da Cassefaz o vasto projecto das *Barbis* (1993, 1994, 1997, 1999, 2013), com vários espectáculos e até uma reposição recente, colorindo a noite lisboeta de então de tons *kitsch* e *camp*. Em cena, três actores homens representavam três mulheres, em travesti, no mais puro teatro de disfarce (a que Miguel Abreu chamou "Actor T" e sobre o qual Eugénia Vasques reflectiu numa estimulante análise em *As fronteiras do travesti no trabalho do actor*, 2001).

Como nota complementar, há que referir a recente doação da Cassefaz dos figurinos originais do espectáculo ao MNTD. Aguarda-se a sua exposição pública.

Dentro desta esfera e no percurso já a chegar aos anos 2000 (que não serão analisados por limitação de espaço), há que mencionar o actor T Gonçalo Ferreira de Almeida, aliás, Maria Bakker, num exponente cabarético de *female impersonator*.

Igualmente presentes no MNTD estão variadas referências a espectáculos do Grupo de Teatro Hoje/Teatro da Graça, que não só contribuiu para uma redefinição do género de encenação até então vigente, como foi exemplar na divulgação de autores homossexuais que abordavam as hoje temáticas de género, relevantes para a construção de um outro teatro: Joe Orton, Tennessee Williams, R. W. Fassbinder, ou ainda o impactante texto *Bent* (1994), de Martin Sherman, sobre

BRUSCAMENTE NO VERÃO PASSADO, ENC. CARLOS FERNANDO, 1988,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 246426.

a perseguição dos nazis aos homossexuais. Todos eles foram espectáculos encenados por Carlos Fernando, prodigiosos no sentido de pôr em cena vivências para além das ditas heteronormativas e escritas por autores já de renome.

Do Teatro Experimental de Cascais há muito para descobrir no acervo do MNTD. Do material fotográfico valerá a pena, talvez, destacar (quase) todo o teatro de Jean Genet encenado na companhia por Carlos Avilez. Devemos-lhe muito, e o facto de nos dar a conhecer o teatro político, ético, transgressor, marginal, homo, de Jean Genet será apenas uma das coisas a reconhecer. Para outra ocasião ficará também assinalar os problemas entre a companhia de Avilez e a censura no ano de 1966, altura em que se levou à cena *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, com Mirita Casimiro na protagonista.

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT, ENC. CARLOS FERNANDO, 1986,
[F] PEDRO SOARES, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 87207.

OS NEGROS, ENC. CARLOS AVILEZ, 1986, [F] PEDRO SOARES,
MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 87197.

ALTA VIGILÂNCIA, ENC. CARLOS AVILEZ, 1993, [F] MARIA LUÍSA GOMES,
MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 247582.

O BALCÃO, ENC. CARLOS AVILEZ, 1987, [F] CASTELLANO SEVILLA,
MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 246334.

CLASSIC GAY E A BROADWAY EM LISBOA

Com os anos 90, passou a ser quase banal os palcos portugueses representarem textos de autores que até há pouco seriam proibidos ou vistos como secundários, de nicho, seguindo-se uma tendência a que chamarei "classic gay" e onde se pode isolar as incursões em Joe Orton e Jean Genet mas agora no Teatro da Cornucópia, Bernard-Marie Koltès no Teatro Aberto, ou *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig, no Teatro Nacional Dona Maria II (1995), com Diogo Infante no protagonista. São exemplos onde surgem já generalizados estes dramaturgos e estes temas. Onde a sua presença nas temporadas contribui para representar estas vivências fora de cena, incutindo a sua uniformização na sociedade.

Este estouro chega a um outro patamar criativo onde os palcos portugueses tentam ser outra coisa mais, dando espaço a peças que se faziam no estrangeiro, abrindo portas para a comunidade LGBT de então, e público em geral, observar como se vivia fora de Portugal, permitindo avaliar que problemas tinha a comunidade LGBTQ de então e quem éramos como um todo.

Não podemos esquecer aqui a importância do acesso e da circulação de textos pela Europa, a possibilidade de se viajar regularmente, o intercâmbio cultural, os festivais internacionais como montras. Será disso exemplo relevante o texto *The Lisbon traviata* (1997), de Terrence McNally, no Teatro Experimental de Cascais, onde uma obsessão por Maria Callas serve de mote para um triângulo homo que acaba num impressionante crime passional, interpretado pelos actores António Marques, Santos Manuel, Carlos Freixo e Paulo Rocha.

THE LISBON TRAVIATA, ENC. CARLOS AVILEZ, 1997, [F] MARIA LUÍSA GOMES, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 231030.

A SIDA EM CENA

Infelizmente, o vírus HIV/SIDA também afectou a comunidade artística portuguesa. Perdemos alguns nomes importantes e esta é até uma história por contar que pode ser ilustrada com material do acervo que estamos a observar. A convivência com essa maleita não esteve ausente dos palcos portugueses e podemos relembrar, por exemplo, o texto de Copi, *Uma visita inoportuna* (1999), pela Seiva Trupe, no Porto. Não podemos ainda deixar de mencionar *D. João e a máscara* (1989), de António Patrício, apresentado no Teatro da Politécnica e protagonizado por Eunice Muñoz como a personagem Morte, na encenação de Mário Feliciano, ele próprio atingido pela doença em 1995, e cujo espectáculo podia ser visto como uma metáfora da doença:

D. JOÃO E A MÁSCARA, ENC. MÁRIO FELICIANO, 1989, [F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 178186.

SOROR MORTE

O silêncio da noite é um turbilhão de gemas sofrendo como tu,
em órbitas sem nome, do mal, do grande mal que te consome.
(Patrício, 1972: 137)

É um texto que fala da transitoriedade da vida, da inevitabilidade de "que o sentido da vida é o sentido da morte" e da possível salvação pelo amor (Patrício, 1972: 11).

Outras duas presenças no acervo a assinalar são as que ilustram os espectáculos *Terminal Bar* (1990), de Paul Selig, do Grupo de Teatro Hoje/Teatro da Graça, com uma jovem Alexandra Lencastre perdida num mundo apocalíptico e colhido por uma estranha doença cujo nome nunca é dito.

TERMINAL BAR, ENC. CARLOS FERNANDO, 1990, [F] LUÍSA FERREIRA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 247450.

E ainda, *A minha noite com o Gil* (1996), versão portuguesa de *My night with Reg*, de Kevin Elyot, vinda de Londres, onde um grupo se junta para velar um amigo comum e todos partilham o medo de estarem infectados com a doença, numa comédia negra sobre a importância da amizade durante os primeiros anos de relação com o vírus. Era também uma peça com jovens actores, onde se estreou Paulo Pires, levada à cena num teatro já conceituado, onde este texto não seria a primeira escolha.

De formas diferentes, uma com aproximação simbólica e a outra mais realista, estes dois espectáculos permitiram à comunidade homossexual ver-se representada de forma literal em palco. As suas existências quotidianas, a relação com a dor, a angústia, a família e o amor estavam ali mesmo em frente. E também acessíveis àqueles fora desse grupo, infiltrando-se nas suas vidas.

OLHAR PARA TRÁS

Por fim, encontramos no arquivo do MNTD exemplos de obras teatrais paradigmáticas num olhar para o passado nacional artístico, cultural, social, e que, ao mesmo tempo, lhe presta homenagem. Foram vários os espectáculos que tentaram devolver vidas a vidas que não puderam existir antes. Destaque-se, por exemplo, no Teatro da Comuna, *Eduardo II* (1992), de Christopher Marlowe, onde o rei inglês homossexual é o protagonista da peça isabelina. Também o género café-concerto cresceu durante os anos 90, celebrando ícones do imaginário popular, mas também de um universo dito *gay*. Exemplo disto será o último espectáculo de Filipe La Féria na Casa da Comédia, o célebre *What happened to Madalena Iglésias* (1989), onde se reinventava a rivalidade entre Joan Crawford e Bette Davis, e se

WHAT HAPPENED TO MADALENA IGLÉSIAS, ENC. FILIPE LA FÉRIA, 1989,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 201677 E MNT 208290.

assistia a uma suposta querela entre as artistas Madalena Iglésias e Simone de Oliveira. É um observar o que lá vai, recuperando a História e voltando a dar, com ironia e estima.

Será com esse espectáculo que La Féria é depois convidado a pensar numa antologia da revista à portuguesa para o TNDMII, onde investe ainda mais nessa mirada. Um projecto megalómano com uma dimensão surreal, onde não faltaram alusões a um transcorrido tempo

WHAT HAPPENED TO MADALENA IGLÉSIAS, ENC. FILIPE LA FÉRIA, 1989,
[F] CASTELLANO SEVILLA, MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, MNT 208292.

queer e a pessoas *gays* e lésbicas. Estavam presentes alusões a Francis Graça e Irene Isidro – ela própria surgindo, como vimos, como intérprete de si mesma no final do primeiro acto, nos travestis do quadro de rua final, e no *drag king* feito por Eunice Muñoz, como Estêvão Amarante. Era uma colectânea que não omitia que o passado português está repleto de diversidade, que reafirmava a sua dissidência e o colocava como transgressor, *gay*, e por isso *queer*. Todo esse passado está largamente presente na colecção do MNTD e urge estudar melhor as suas histórias espelhadas nos materiais que ilustram espectáculos.

Existe, como se pode constatar, muito material que permite contar a nossa história teatral, que ficará sempre incompleta sem a menção a todos os que a fizeram. E, olhando para este acervo do MNTD, podem ainda juntar-se outras questões em que devemos pensar quando meditamos sobre o papel de um museu. Por exemplo, como contornar o facto de os arquivos não estarem concentrados no mesmo lugar e como se consegue não perder o rasto ao material produzido pelas companhias teatrais e estruturas artísticas?

Torna-se urgente que os museus, como local de exibição, e sobretudo como espaço de mediação, possam ter um papel cada vez mais holístico no tratamento e na divulgação destas vidas *queer*. Não só é devido, como será uma forma de honrar a quantidade de pessoas que não puderam existir por completo. Cabe-nos a nós, os que existimos agora, dizermos os seus nomes. E contarmos as suas histórias.

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUNCEY, George (1995), *Gay New York: gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890–1940*, New York, Basic Books, pp. 13–16.

LA FÉRIA, Filipe (1984), *Eva Perón*, Lisboa, &etc.

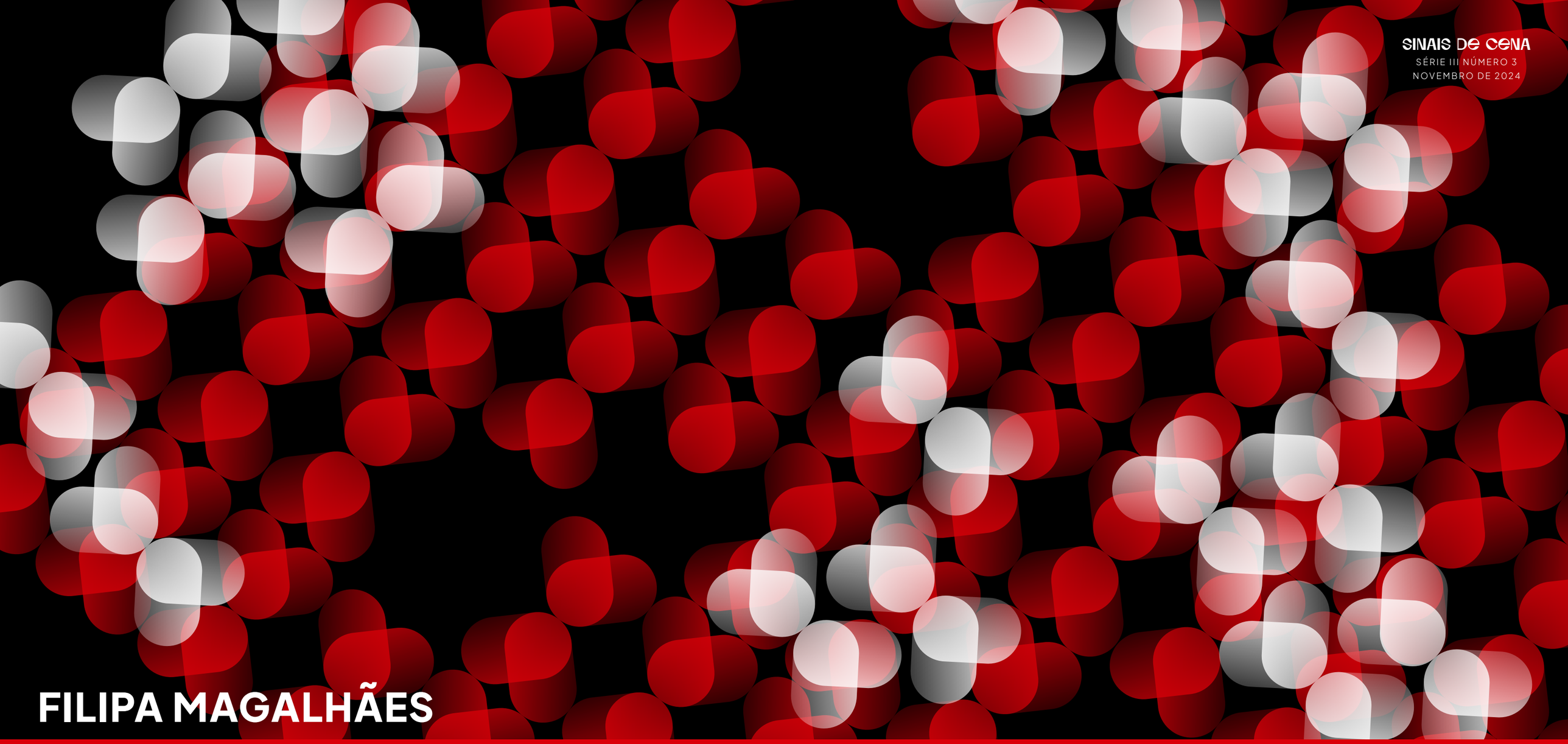
MIDDLETON, Margaret (2020), "Queer Possibility", *Journal of Museum Education, 45*(4), pp. 426–436. *https://doi.org/10.1080/10598650.2020.1831218*.

PATRÍCIO, António (1972), *D. João e a máscara*, Lisboa, Livraria Sam Carlos.

VASQUES, Eugénia (2001), *As fronteiras do travesti no trabalho do actor*, Lisboa, Maria Matos Teatro Municipal. *http://hdl.handle.net/10400.21/6934*.

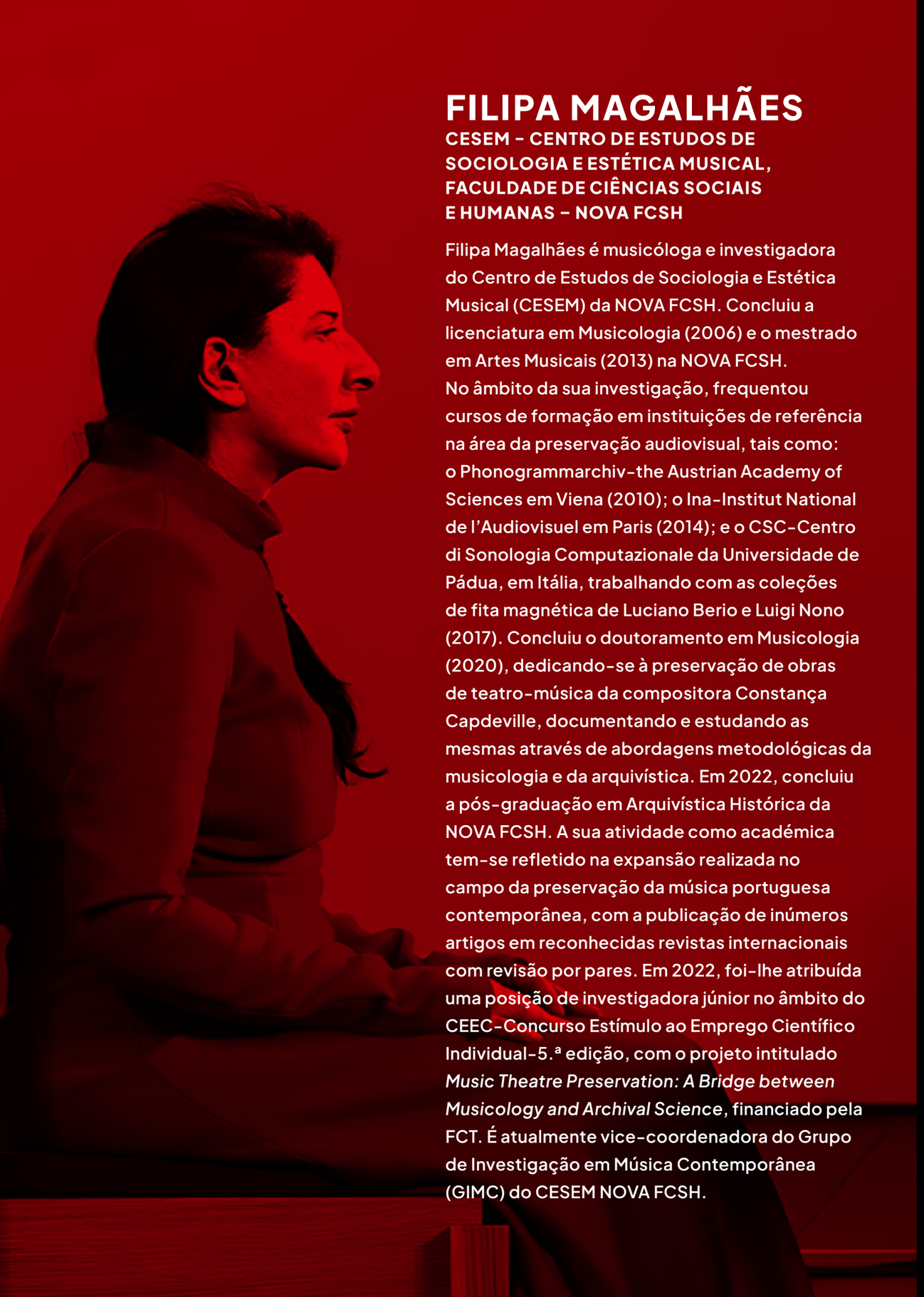
CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024



FILIPA MAGALHÃES

ARQUIVAR E REATIVAR O TEATRO-MÚSICA PORTUGUÊS



FILIPA MAGALHÃES

CESEM – CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – NOVA FCSH

Filipa Magalhães é musicóloga e investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da NOVA FCSH. Concluiu a licenciatura em Musicologia (2006) e o mestrado em Artes Musicais (2013) na NOVA FCSH.
No âmbito da sua investigação, frequentou cursos de formação em instituições de referência na área da preservação audiovisual, tais como: o Phonogrammarchiv-the Austrian Academy of Sciences em Viena (2010); o Ina-Institut National de l'Audiovisuel em Paris (2014); e o CSC-Centro di Sonologia Computazionale da Universidade de Pádua, em Itália, trabalhando com as coleções de fita magnética de Luciano Berio e Luigi Nono (2017). Concluiu o doutoramento em Musicologia (2020), dedicando-se à preservação de obras de teatro-música da compositora Constança Capdeville, documentando e estudando as mesmas através de abordagens metodológicas da musicologia e da arquivística. Em 2022, concluiu a pós-graduação em Arquivística Histórica da NOVA FCSH. A sua atividade como académica tem-se refletido na expansão realizada no campo da preservação da música portuguesa contemporânea, com a publicação de inúmeros artigos em reconhecidas revistas internacionais com revisão por pares. Em 2022, foi-lhe atribuída uma posição de investigadora júnior no âmbito do CEEC-Concurso Estímulo ao Emprego Científico Individual-5.ª edição, com o projeto intitulado *Music Theatre Preservation: A Bridge between Musicology and Archival Science*, financiado pela FCT. É atualmente vice-coordenadora do Grupo de Investigação em Música Contemporânea (GIMC) do CESEM NOVA FCSH.

RESUMO

As produções pertencentes ao género performativo de teatro-música em Portugal e compostas a partir de 1970 apresentam inúmeros desafios no que respeita à sua preservação, especialmente no contexto do arquivo. Parte da documentação de teatro-música encontra-se dispersa entre várias instituições e acervos pessoais. Estas obras baseiam-se em linguagens idiossincráticas e em práticas performativas não-convencionais, que é preciso identificar e sistematizar. Muitas vezes, é necessário recorrer aos agentes envolvidos nessas *performances* (compositores, *performers*, encenadores, técnicos de som, *light designers*, entre outros) para, por um lado, entender aspetos da *performance* intrínsecos ao processo de criação, os quais não se conseguem descortinar apenas a partir da documentação, e para, por outro lado, compreender as relações entre a documentação existente. Este é o grande desafio que se coloca atualmente aos musicólogos e arquivistas, e só a partir de um trabalho de colaboração entre estas duas áreas do conhecimento será possível arquivar e reativar o teatro-música. Neste artigo, proponho discutir os conceitos de *performance* e *re-performance*, na perspetiva de Diana Taylor, para entender a exequibilidade de salvaguardar a *performance* no arquivo digital.

PALAVRAS-CHAVE
Performance, Re-performance, Teatro-Música, Arquivística Histórica, Musicologia

ABSTRACT

Productions belonging to the performative genre of music theatre in Portugal composed since 1970 present numerous challenges with regard to their preservation, especially in the context of the archive. Part of the music theatre documentation is dispersed among various institutions and personal collections. These works are based on idiosyncratic languages and unconventional performative practices, which need to be identified and systematised. It is often necessary to turn to the agents involved in these performances (composers, performers, directors, sound technicians, light designers, among others) to understand aspects of the performance that are intrinsic to the creation process, which cannot be uncovered from the documentation and, also, understand the relationships between the existing documentation. This is the great challenge currently facing musicologists and archivists, and only through collaborative work between these two areas of knowledge will it be possible to archive and reactivate music theatre. In this article, I propose to discuss the concepts of performance and re-performance, from the perspective of Diana Taylor, to understand the feasibility of safeguarding performance in the digital archive.

KEYWORDS
Performance, Re-performance, Music Theatre, Historical Archivistic, Musicology

← PERFORMANCE *THE ARTIST IS PRESENT*, DE MARINA ABRAMOVIC, MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA IORQUE, 2010, [F] ANDREW H. WALKER/GETTY IMAGES.

ARQUIVAR E REATIVAR O TEATRO-MÚSICA PORTUGUÊS

DEBATER OS CONCEITOS DE PERFORMANCE, RE-PERFORMANCE E PRESERVAÇÃO DE PERFORMANCE

A *performance* apenas foi reconhecida como meio de expressão artística independente ao longo da década de 70 do século XX. De acordo com Diana Taylor, "performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called 'twice-behaved behavior'" (Taylor, 2003: 3) [as *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por meio do que Richard Schechner chamou 'comportamento duplamente vivenciado' (tradução da autora)].

Taylor e outras personalidades como a musicóloga Hannah Bosma e a artista Marina Abramovic defendem a repetição de *performances* como um modo de manter vivas ou preservar estas produções. Esta perspetiva levanta questões relativamente ao conceito de *re-performance* e à forma como se trata a documentação de uma obra performativa, com o intuito de a repor em cena. Por exemplo, o conceito de reativação da *performanc*e está ligado à noção de transmissão e transcrição, no sentido em que são analisados os artefactos e o seu potencial de transmissão e representação, bem como as estratégias de transcrição por meio de práticas científicas e artísticas.

Porém, segundo Irene Müller, a transcrição de *performances* inclui vários métodos, como reencenações, *re-performances* e outras estratégias de apropriação em formatos artísticos (2015: 22). A autora reflete ainda que tais "métodos geram diferentes formas e níveis de intensidade de transmissão: desde a fidelidade histórica ao 'original' em reconstituições, à tradução interpretativa numa re-performance, e até mesmo reescrita ou transformação numa obra artística" (Müller, 2015: 22). Müller faz também referência às autoras Sigrid Schade e Silke Wenk, na medida em que estas argumentam que as práticas performativas de transmissão são sempre baseadas em práticas de repetição, e que a repetição significa um desvio do "original" (Müller, 2015: 22). As reencenações repetem momentos históricos que foram arquivados, substituindo memórias "falsas" por experiências individuais, através da experiência direta – muitas vezes física – da história (Arns/Horn, 2007: 7).

Por outro lado, a *re-performance* desafia a autenticidade do arquivo, mas também lança um olhar sobre a política de construção de memórias do passado (Schultz, 2013). A ideia de repetição de uma *performance* (ou *re-performance*) é problemática e, em obras performativas

constituídas por documentos de natureza heterogénea, obras idiossincráticas ou não-convencionais, essa questão reveste-se de um significado muito mais profundo, sobre o qual é pertinente refletir. Consistindo a *re-performance* na repetição de uma *performance* (considerada como um ato único), que aconteceu num outro tempo e num outro local, com outros intervenientes e com outro público, põe-se em causa a intenção do autor.

Diana Taylor começa por questionar se a preservação da *performance* é de facto possível, sendo esta "intangível" e "efémera". No seu artigo "Performance and Intangible Cultural Heritage" (Taylor, 2008), reflete sobre a definição do conceito *Intangible Cultural Heritage* (ICH), homologado pela UNESCO, em 2003, durante a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, que refere o seguinte:

> the "Intangible Cultural Heritage" means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development (*apud* Taylor, 2008: 95).

A autora aponta limitações à definição da UNESCO, sugerindo que esta converge mais para as práticas do que para os programas anteriores e omite interpretações, por não considerar quem transmite e perpetua estas práticas (Taylor, 2008: 95). Além disso, a autora refere que as próprias práticas não são claramente definidas. Na realidade, Taylor levanta questões sobre aquilo que é importante preservar: se as práticas históricas convencionais ou a evolução do seu estado atual.

Por outro lado, há dúvidas sobre como acompanhar as mutações dessas práticas históricas e a sua configuração atual. Para Taylor, as *performances* acontecem num local específico e o seu significado resulta de um contexto no qual a ação tem lugar. Por essa razão, as *performances* não podem ser deslocadas sem que primeiro sejam recontextualizadas. Caso contrário,

> the 'here' and 'now' of performance, the body memory of those performing, the meaning of the interaction between performers and participants/spectators became something else – a disembodied, abstract and universally intelligible cultural product in the language of protection and preservation (Taylor, 2008: 94).

Para contrariar essa tendência, Taylor propõe um olhar sobre a compreensão e a preservação da prática da *performance*, assente na prática e não na sua conversão em manuais (Taylor, 2008: 101), pois os atos corpóreos são repetidos, citados, emprestados e transformados por outros *performers* (Taylor, 2008: 94).

A IDEIA DE RE-PERFORMANCE NA OBRA DE MARINA ABRAMOVIC

A respeito da ideia da repetição de uma *performance*, irei refletir sobre a opinião de Diana Taylor, debatida em "Saving the 'Live'? Re-performance and Intangible Cultural Heritage" (2016), sobre a abordagem e a utilização do conceito de *re-performance* na obra de Marina Abramovic.

Neste artigo, a autora questiona se "(...) specific performances (or ICH, 'intangible cultural heritage') can be kept alive, separated from their moment of knowing and being, and safeguarded, and performed for other audiences at another moment" (Taylor, 2016: 149) [(...) *performances* específicas (referindo-se ao Património Cultural Imaterial) podem ser mantidas vivas, separadas do seu momento de conhecimento e de existência, e salvaguardadas e interpretadas para outras audiências em qualquer momento (tradução da autora)].

Através desta noção, Taylor procura responder à pergunta "How does the now of one particular performance extend beyond its own initial temporality and context?" (Taylor, 2016: 149) [Como é que o agora de uma determinada *performance* se estende para além da sua própria temporalidade e contexto inicial? (tradução da autora)].

A autora analisa dois projetos: a já referida Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, de 2003, e a *performance The artist is present*, de Marina Abramovic, apresentada no MoMA, em 2010.

Quando escreveu o livro *The archive and the repertoire* (Taylor, 2003), a autora demonstrava ainda inquietações sobre o significado do conceito de *performance*. Segundo a autora, no que respeita aos documentos, os arquivos consideravam os livros, as gravações e a cultura material como materiais estáveis, enquanto as práticas corporificadas, como a dança, a música e o teatro, que são performativas, eram consideradas atos corpóreos e em constante mutação.

Para Taylor, esta legitimação sugerida pelos arquivos levou a que se entendesse que a melhor forma de salvaguardar estas práticas seria transformá-las em algo que elas não são, como, por exemplo, fotografias, gravações e outras categorizações que correspondem a documentação primária, mas que os arquivos consideram como material estável.

Na opinião de Taylor, produzir uma gravação de uma *performance* não é o mesmo que a *performance*, embora a gravação de uma *performance* seja útil para a documentar e a tornar visível. Mas, tal como defende Taylor, a *performance* só pode manter-se viva se for repetida; logo, fotografias e gravações não servem o propósito. A autora argumenta que a dança, os rituais, a música, o teatro, entre outros – expressões artísticas que implicam a ação do corpo humano, energia, virtuosismo, intenção – não podem ser objetificados e fixados em gravações, porque o seu significado resulta sempre do contexto em que estas *performances* aconteceram e acontecem.

Também a ideia de preservação da "aura", termo amplamente debatido no ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1936), de Walter Benjamin, reflete preocupações com a obra e a sua reprodução. O argumento deste ensaio é resumido pelo compositor Carlos Alberto Augusto, que diz: "a presença física do original de uma obra de arte é o requisito prévio que determina a sua autenticidade. A reprodução técnica permite hoje ultrapassar a esfera da autenticidade porque coloca o objeto de arte fora do ambiente dentro do qual

o objeto foi criado (...) a reprodução é independente do original a reproduzir" (Augusto, 1991). Na minha perspetiva, Benjamin está a dizer que o processo de reprodução técnica retira a aura à obra de arte.

Quando Marina Abramovic (considerada a avó da *performance*) produz as suas *performances* nos anos 70 do século XX, a artista não estava propriamente preocupada com a reprodutibilidade das mesmas. Possivelmente, esta falta de preocupação por parte de Abramovic deve-se a ideias preconcebidas de que a "repetição de uma *performance* (ou a *re-performance*) torná-la-ia numa outra obra, pois esta seria apresentada num outro tempo, num outro local e para um outro público" (Taylor, 2016: 149). Logo, a noção de *re-performance* surge depois de eventos como a retrospetiva da obra de Abramovic.

Contudo, esta noção tem gerado alguma controvérsia, porque, segundo autores como Taylor, há uma quebra da essência do tempo da *performance*, ou seja, não é suposto repetir aquilo que se considera ser um ato único. Por isso, questiona se todas as repetições de *performances* devem ser consideradas como *re-performance* e se é de facto possível diferenciar uma *re-performance* de uma *performance* (Taylor, 2016: 153). É na sequência de todas estas inquietações que Taylor faz menção às *re-performances* de Marina Abramovic, dando alguns exemplos concretos.

Na *performance The artist is present*, exibida em 2010, Marina Abramovic está à mesa, sentada numa cadeira, imóvel e em silêncio durante 736 horas, enquanto pessoas do público se vão sentando numa cadeira, uma de cada vez, diante da artista e olhando-a fixamente nos olhos o tempo que conseguirem. *The artist is present* é a repetição de uma *performance* dos anos 80 do século XX intitulada *Night sea crossing*[1]. Nesta última, Abramovic e Ulay, artista e seu companheiro da altura, sentavam-se em duas cadeiras de frente um para o outro, imóveis, olhando-se fixamente nos olhos e em silêncio, sem comer e por tempo indeterminado. Na *performance The artist is present*, Abramovic considera que o público se torna um elemento integrante da obra, pois, apesar de ela estar presente, é o público que constrói a *performance* (Coelho, 2018: 7).

Porém, é precisamente aqui que reside a controvérsia da ideia de *re-performance*, porque a participação do público na *performance Night sea crossing* era muito diferente, isto é, este não tinha um envolvimento direto na *performance* e atuava apenas como observador, o que mostra uma transformação do contexto da *performance*. Voltando novamente às inquietações de Taylor, havendo uma mudança de paradigma relativamente à intervenção do público, que muda completamente o contexto da *performance* original, devemos considerar *The artist is present* uma *re-performance*? Não será *The artist is present* uma nova *performance*?

Noutras situações particulares, e sobretudo porque Abramovic em muitas das suas *performances* originais punha a sua própria vida em risco, as *performances* da artista são gravadas em vídeo e novamente apresentadas ao público. Um exemplo concreto é a instalação *Spirit house*[2], exposta nas Carpintarias de São Lázaro, em Lisboa, entre 15 de março e 28 de abril de 2019. Nesta exposição, são exibidas

← **[1]** Uma *performance* apresentada vinte e duas vezes, entre 1981 e 1987, e que teve lugar em diferentes pontos do mundo. Disponível em: *http://pomeranz-collection.com/?-q=node/39* (consultado a 27 de janeiro de 2024).

[2] Instalação composta por cinco vídeos que dialogam entre si, nos quais Marina Abramovic se apresenta em diferentes *performances* perante a câmara: "Dissolução", "Insónia", "Luminosidade", "Conhecimentos sonolentos" e "Almas perdidas". Disponível em: *http://bocabienal.org/en/evento/spirithouse/* (consultado a 4 de fevereiro de 2024).

gravações de *performances* originais de Abramovic, porém o seu contexto é totalmente diferente, bem como a interação com o público.

Tal como Taylor sugere, podemos transmitir o património, mas não devemos transformá-lo e, nesse sentido, *The artist is present* corresponde na realidade a uma outra *performance*. Ainda aludindo à autora, a ideia de *re-performance* nestas retrospetivas de Abramovic cessa a iterabilidade[3] (Taylor, 2016: 158), e seria precisamente essa iterabilidade que manteria as suas *performances* vivas.

Assim, Abramovic reformula a *performance* como uma partitura, mas interrompe a iteração, que é a implicação mais significativa da partitura (Taylor, 2016: 158). Tal significa que, apesar de a *performance* original ser visível e estar intacta, a sua *re-performance* não se concretiza, pois não é repetida ao vivo. Pelo contrário, é transmitida por meio de fotografias ou vídeos, desintegrando-se totalmente da conceção original, e, nesse sentido, torna-se uma nova *performance*.

Taylor lembra que, enquanto nas décadas de 60 e 70 do século XX, a obra de Abramovic se referia ao efémero, ousado, ou não autorizado, a retrospetiva de hoje parece-lhe mais um lance para a sustentabilidade da *performance* por uma artista. Assim, numa outra fase da sua carreira, a artista apresenta a clara noção de que um filme, um vídeo, fotografias ou outro tipo de gravações podem documentar a sua obra e torná-la visível, mas não a podem manter viva (Taylor, 2016: 158), uma vez que visionar um vídeo, assistir à *performance*, ou a um espetáculo ao vivo, são experiências completamente diferentes.

[3] Neste contexto, a iterabilidade é entendida como a ação ou um processo de repetição, portanto a capacidade de um ato poder ser repetível em diferentes contextos numa *performance*.

Para Taylor, as *re-performances* de Abramovic, feitas por artistas que a própria prepara, têm, aparentemente, a mesma forma, mas a sua nova estrutura e o seu novo contexto esvaziam o seu significado original. Ainda segundo Taylor, a *re-performance* feita a partir de fotografias e reproduções em vídeo, dentro da lógica da circulação cultural e económica, não pode ser vista como o futuro da *performance*, pois acaba por fixar a *performance*, quando esta deve ser repetida ao vivo para permanecer viva.

Taylor argumenta, "two elements, it seems to me, distinguish re-performance from other forms of restagings: the action from the past is encapsulated and re-enacted in the present with exactness" (2016: 159) [dois elementos distinguem a *re-performance* de outras formas de reconstituição da obra: a ação do passado é encapsulada e reencenada, no presente, com exatidão (tradução da autora)], embora num outro local, num outro momento, com outros *performers* e para outro público, mas mantendo a sua autenticidade e sendo fiel à intenção do autor, sem alterar o seu contexto, ou tornar-se-á uma nova *performance*.

Também Hannah Bosma reflete sobre a possibilidade de manter vivas as *performances*, alinhada com a perspetiva de Taylor. Esta refere-se à ideia de preservação como *performance*, argumentando que as obras de caráter interdisciplinar, que constituem *performances* e combinam diversos meios tecnológicos (e.g., sons eletroacústicos, sons acústicos, luz), só poderão sobreviver através de *re-performances*, ou de novas reconstituições: "(...) the only way for music to survive is by keeping it alive, in and through living, experiencing, thinking and practising bodies, based on traces of the past, enduring and vulnerable, effecting identity and change" (Bosma, 2017: 235) [(...) a única forma de a música poder sobreviver é mantê-la viva, dentro e através da vivência, experiência e pensamento dos corpos praticantes,

baseada em traços do passado, duradouros e vulneráveis, resultando na identidade e mudança (tradução da autora)].

No fundo, Taylor e Bosma partilham a mesma opinião, ao questionar se a *performance* poderá ser salvaguardada, na medida em que é vista como um ato único, pensada como "intangível" e "efémera"[4].

A IDEIA DE REPETIBILIDADE DA PERFORMANCE

A representação de uma *performance* musical e o seu deslocamento através da repetição é uma questão que pretendo também debater, considerando o ponto de vista de Jacques Derrida, que é neste artigo discutido através dos textos de Simon Wortham, Niall Lucy, Marcel Cobussen e Jean-François Lyotard, na medida em que estes propõem a sua aplicação à *performance* musical.

Segundo Wortham, para Derrida a noção de performativo depende da ideia de iterabilidade do performativo. Esta última constitui-se por frases que descrevem uma determinada realidade, mas também modificam essa realidade descrita em termos sociais. Derrida defende que cada repetibilidade ou iterabilidade é potencialmente transformativa e, na sua opinião, essa deve ser a lógica da repetibilidade (Wortham, 2010: 78).

[4] Partes desta secção baseiam-se em discussões refletidas na minha tese de doutoramento, intitulada *"A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville* (2020), *http://hdl.handle.net/10362/96663* e no meu artigo "Music, performance, and preservation: insights into documentation strategies for music theatre works" (2021).

Já Cobussen refere que, para Derrida, o ato de escrever, e a inteligibilidade desse texto, convoca um "outro", que é suscetível de dar ao texto uma nova interpretação. Portanto, a heterogeneidade de um texto origina-se na releitura, na repetição (Cobussen, 2002: 7), associada à memória, por meio de um tipo de repetição. Por um lado, todo o texto é capaz de ter repetibilidade; por outro, o leitor (ou o ouvinte, ou o intérprete) deve fazer um esforço ativo e ter a capacidade de ver o "outro" na repetição e de participar no ato de alteração.

De acordo com Lucy, Derrida dá como exemplo prático o simples ato de tirar um café, e diz "each coffee is singular, unique, unlike the others (the second cup is not the first and so on), but each one is also an instance of the same, the general, the others that it resembles and to which it belongs" (Lucy, 2004: 59) [cada café é singular, único, diferente dos outros (o segundo copo não é o primeiro e assim por diante), mas cada um é também uma amostra do mesmo, do geral, dos outros a que se assemelha e aos quais pertence (tradução da autora)].

Deste modo, é o próprio contexto que torna a repetibilidade transformativa, isto é, o singular é sempre repetível, é iterável, uma vez que cada repetição inevitavelmente se altera. O mesmo ocorre com cada assinatura (marca da identidade), que apenas se torna válida mediante a sua inscrição numa determinada hora ou num determinado lugar. E também acontece com a *performance*, ou seja, quaisquer formas artísticas, que envolvem o corpo humano (seja dança, ritual, música, teatro), "estão sempre *in situ* e os seus significados dependem do contexto em que as ações decorrem" (Taylor, 2016: 152). No entanto, é através da repetibilidade que se pode perpetuar a *performance* musical, para que esta não seja esquecida. A *re-performance* tem implícitas noções de autenticidade, originalidade, historicidade, revisão cuidada e acessibilidade (Taylor, 2016: 154).

A deslocação da obra musical através da repetição foi também recontextualizada no panorama da criação artística pós-moderna (relativa à música) por Lyotard. No ensaio "God and the puppet" (1992), Lyotard descreve a sua noção de repetição musical fundamentando-se nas premissas de Derrida, no que concerne a aspetos essenciais como a identidade musical de uma frase, um acorde, ou um motivo rítmico. Lyotard defende que, numa composição, a organização desses aspetos musicais é continuamente modificada através da iteração de outros eventos musicais (sendo os métodos tradicionais de variação e transposição apenas casos especiais desses processos iterativos).

Lyotard refere que a "repetição é um problema de tempo" (1992: 153), assim como a música, mas também a matéria sonora. Para Lyotard, cada *performance* de uma estrutura musical tem uma "singularidade" tímbrica que a distingue de outras exemplificações da mesma estrutura.

Num outro ensaio, intitulado "Obedience", Lyotard sugere que a vanguarda musical do século XX seja entendida como a libertação gradual do material musical, em consequência do aumento do domínio técnico e científico (Lyotard, 1992: 166). Considera que, nos séculos anteriores, a audição era limitada aos timbres impostos pelos instrumentos musicais, que as durações e os ritmos eram medidos pelo contraponto e pelo tempo, e que as alturas eram definidas por modos e escalas, sendo assim com tudo o que poderia ser atribuído ao aspeto formal e iterativo/repetitivo da música (Lyotard, 1992: 168).

Uma sequência de desenvolvimentos artísticos, científicos e tecnológicos muda o paradigma musical, fazendo com que essa realidade auditiva, anteriormente confinada aos instrumentos musicais, passe a ser cada vez mais irrelevante a partir do momento em que são incorporados sons eletrónicos.

A prática musical da vanguarda explora as possibilidades profusamente desenvolvidas para a manipulação de parâmetros acústicos, a fim de tornar o ouvido mais obediente à matéria auditiva, para esta soar na sua singularidade. Embora a repetibilidade seja suscetível de ser transformativa e de adquirir outras interpretações, sendo, portanto, uma iteração que ocorre em diferentes contextos, ela permite perpetuar a *performance* musical porque estará associada à memória e à transmissão, tal como refletiu também Taylor (2016) relativamente à sua perspetiva sobre a *re-performance*[5].

A DOCUMENTAÇÃO DE OBRAS PERFORMATIVAS

De acordo com Diana Taylor, há vários mitos presentes no arquivo. Um desses mitos, refere, é que o arquivo não é mediado e, portanto, os objetos ali depositados podem significar algo fora do enquadramento do próprio ímpeto arquivístico. O que torna um objeto arquivístico é o processo pelo qual ele é selecionado, classificado e apresentado para análise. Outro mito, segundo Taylor, é que o arquivo resiste à mudança, à corruptibilidade e à manipulação política. De facto, materiais individuais, como livros, evidências de DNA, identificações por meio de fotografias, podem aparecer ou desaparecer misteriosamente do arquivo. Porém, o repertório representa a memória incorporada: *performances*, gestos, oralidade, movimento, dança e canto. Segundo a autora, todos esses atos são geralmente considerados conhecimentos efémeros e não reproduzíveis (Taylor, 2003: 19-20).

[5] Este capítulo parte de ideias debatidas anteriormente na já referida tese de doutoramento *"A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville* (2020).

Um outro aspeto a ter em conta no arquivo é o conhecimento do objeto que pretendemos preservar, nesse sentido é relevante considerar o conceito de história, tal como é refletido num outro ensaio de Walter Benjamin (1940). Segundo este,

> the historical materialist cannot do without the concept of a present which is not a transition, in which time originates and has come to a standstill. For this concept defines precisely the present in which he writes history for his person. Historicism depicts the 'eternal' picture of the past; the historical materialist, an experience with it, which stands alone [o materialista histórico não pode prescindir do conceito de um presente que não é uma transição, no qual o tempo se origina e paralisa. Pois este conceito define precisamente o presente em que ele escreve a história da sua pessoa. O historicismo retrata a imagem 'eterna' do passado; o materialista histórico, uma experiência com ele, que permanece isolada (tradução da autora)].

Quando se fala de documentação de obras performativas, no contexto da música contemporânea, por exemplo, é importante distinguir três abordagens: a da musicologia, a da biblioteconomia e a da arquivística histórica. Ao debruçarmo-nos sobre estes campos do conhecimento, verifica-se que os instrumentos de trabalho são diferentes.

A musicologia, em traços gerais, dedica-se ao estudo da música, em todas as suas formas, expressões, usos, prismas e objetivos. No contexto da música contemporânea, pela natureza heterogénea dos recursos utilizados (e.g., partituras gráficas, esboços, gravações, música computorizada etc.), o musicólogo é, segundo Alain Bonardi, simultaneamente um ouvinte e um compositor, porque para analisar a música tem de a rescrever, socorrendo-se de várias ferramentas (Bonardi, 2000: 13).

Em termos gerais, a biblioteconomia ocupa-se da organização, gestão e disponibilização de acervos de bibliotecas, assim como da bibliografia como a atividade de geração de produtos que indicam os conteúdos dos documentos, independente dos espaços institucionais em que estes se encontram[6]. A biblioteconomia relaciona-se conceptual e historicamente com a documentação e as ciências da informação.

Como esclarecem Maria de Lurdes Rosa e Rita Sampaio da Nóvoa,

> 'Arquivística Histórica' visa estudar a produção informacional das instituições e a sua transformação em documentos e arquivos, na História, tendo em conta a produção de informação social em contexto, a sua 'documentalização', e as múltiplas faces que os 'arquivos' podem ter (usando por exemplo o conceito de 'práticas arquivísticas') (Rosa/Nóvoa, 2018: 100).

As autoras salientam ainda que a abordagem da arquivística histórica procura complementar

> os arquivos existentes com informações reunidas em fontes diversas (...), caracteriza historicamente as instituições e constrói modelos de cariz orgânico para o tratamento da documentação existente; analisa a forma como arquivavam e usavam a informação arquivada, conferindo-lhe importância social; contextualiza estas práticas e interpreta o seu significado; segue todo o percurso da informação e procura compreender as mutações a que o tempo a sujeitou; enfim, almeja responder a questões historiográficas mais amplas (Rosa/Nóvoa, 2018: 100).

[6] Para mais informações, consulte-se: *https://portaldobibliotecario.com/biblioteconomia/relacoes-historicas-entre-biblioteconomia-documentacao/index.html* (consultado a 3 de janeiro de 2024).

Tendo em conta os três campos acima definidos, colocam-se as questões: será mesmo exequível encontrar instrumentos que auxiliem a descrição da documentação do ponto de vista da arquivística, permitindo a interoperabilidade? Como deverá proceder um arquivista quando tem perante si documentação de obras performativas? Ao tomar-se contacto com a bibliografia sobre o tema, percebe-se que os arquivos de música carecem ainda de alguma fundamentação teórica a nível internacional, mas principalmente a nível nacional.

A documentação de obras performativas no âmbito da música contemporânea precisa da abordagem arquivística, tendo em conta o utilizador, mas precisa também de abordagens musicológicas. Considera-se necessário que nessa abordagem interdisciplinar se proponham algumas definições e conceitos e que sejam apresentadas experiências de trabalho no campo. Desta forma, por um lado, os profissionais da informação serão mais eficientes e eficazes na resposta aos utilizadores específicos, e, por outro, desenvolver-se-á trabalho no âmbito de uma arquivística igualmente mais específica.

Em arquivos pessoais, os principais perigos são: o seu caráter dispersivo (uma vez que alguns documentos se encontram fora da coleção principal, à guarda de *performers*, amigos ou familiares); ou, eventualmente, o facto de poderem estar em instituições que não procedem ao seu tratamento documental, logo, o acesso à documentação, por exemplo, por parte de investigadores, torna-se mais difícil.

Um arquivo tem como principais funções: a acumulação de conhecimento histórico (documentos); as provas (evidências) de um curso de evento; a memória (individual e coletiva); e a aquisição, preservação, organização e disponibilização de registos únicos.

Há três conceitos básicos que é preciso entender dentro de um arquivo: 1) os documentos históricos, que podem ser todo o tipo de material produzido numa determinada época que nos ajude a identificar e relembrar factos históricos, políticos, artísticos e sociais relevantes, podendo estes ser escritos, iconográficos, materiais, visuais, sonoros e orais; 2) um documento (ou registo) que inclui toda a informação em linguagem natural ou convencional registada em qualquer suporte (papel, pergaminho, som, imagem, entre outros), independentemente das suas características específicas; e 3) um documento de arquivo, que corresponde à informação registada em qualquer suporte, produzida, recebida e conservada por uma instituição, pessoa ou família, no desenvolvimento e desempenho das suas atividades e competências.

Quanto aos princípios arquivísticos, uma questão fundamental é o respeito pela ordem original (manter os registos pela mesma ordem em que estes foram criados, recebidos, arquivados ou usados).

É também importante procurar evidências de um arranjo pré-existente, feito pelo criador, e, ainda, preservar as relações existentes entre os registos e respeitar o contexto no qual estes foram criados. Por exemplo, quando se trata um arquivo pessoal, é importante sermos fiéis à documentação, permitindo que esta continue a traduzir as várias relações que nela existem. Essa é uma das mais aliciantes particularidades deste tipo de arquivo: tentar (e conseguir) perceber como pensava e vivia quem produziu e/ou acumulou um determinado conjunto de documentos e, em última instância, como o produtor de informação encarava o seu próprio arquivo.

ARQUIVAR E REATIVAR O TEATRO-MÚSICA

O género performativo teatro-música associado a nomes como Luciano Berio, Luigi Nono, John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Heiner Goebbels, Georges Aperghis, Sylvano Bussotti, György Ligeti, Constança Capdeville, Carlos Alberto Augusto e António Sousa Dias, entre outros, ainda não foi devidamente pensado do ponto de vista da arquivística histórica. A maioria dos escritos de teatro-música conjetura sobre questões estilísticas, análise musical, convenções de *performance*, relações com a tradição ou a relação dos compositores com a sociedade (Ferrari, 2016; Adlington, 2019; Tortora, 2020).

Muitas vezes, os compositores produzem documentação em estreita colaboração com os intérpretes, com notas específicas para estes, e muitos documentos estão sob sua custódia. Assim, a reposição de teatro-música implica fazer uma "musicologia arqueológica" das obras, reunindo documentos dispersos e compreendendo interações mútuas (Magalhães, 2022).

O teatro-música é uma síntese de várias artes performativas (como a música, o teatro e a dança) e uma combinação de documentos provenientes de fontes heterogéneas, sendo constituído por música, cenários, movimento, texto, eletroacústica, imagens, adereços, luz, *software*, entre outros), resultando geralmente de uma estreita colaboração entre compositores e *performers*.

A maioria da documentação de teatro-música está dispersa por vários arquivos e, em muitos casos, já não é fácil recuperá-la. Há aspetos da *performance* que são ocultos, por falta de elementos, pois trata-se de notação idiossincrática e não-convencional, que, juntamente com a obsolescência dos suportes (e.g., fitas magnéticas) e a falta de sistematização da informação, dificultam ainda mais a sua eventual reposição em cena.

A importância de refletir sobre as principais limitações presentes na recuperação de obras de teatro-música que materializam diferentes meios constitui um desafio para musicólogos e arquivistas, tal como foi acima referido.

A investigadora Andreia Nogueira, num inquérito que fez a compositores portugueses ligados à música contemporânea sobre as práticas de preservação dos seus arquivos pessoais, averiguou se estes faziam a documentação dos seus processos criativos e concluiu que apenas uma pequena percentagem o fazia (Pires *et al.*, 2018: 7). Alguns destes referiram mesmo que seria útil poder fazer este trabalho com o auxílio de especialistas, nomeadamente arquivistas, pois sentiam-se desamparados neste processo.

CONCLUSÃO

Dada a sua complexidade, as obras de teatro-música levantam problemas relativamente ao seu arquivamento. É essencial considerar estes problemas porque, por um lado, muitos dos documentos estão dispersos por arquivos institucionais e pessoais, logo, faltam elementos. Por outro lado, as linguagens são idiossincráticas e não-convencionais; há aspetos de terminologia e performativos ainda por definir; é necessário tratar os documentos, incluindo gravações áudio analógicas que estão obsoletas, entre outros.

Para compreender estas obras numa perspetiva holística, é necessário fazer uma "musicologia arqueológica", quase como montar as peças de um *puzzle*. Além disso, toda esta informação deve ser relacionada no contexto do arquivo para que a organização dessas obras faça sentido.

É necessário criar narrativas entre as várias camadas, tal como sugerido pela arquivística histórica, e relacionar essa informação. As próprias instituições, não conhecendo estas obras e não tendo conhecimentos específicos para abordar questões de *performance*, têm dificuldade em descrever determinados aspetos e em relacionar toda a informação, pois isto requer um trabalho de descrição e documentação feito por especialistas, como musicólogos.

Assim, é essencial buscar possíveis representações (normas) adequadas a este tipo de documentação, para que possamos articular os vários documentos (texto, áudio, imagem, música, objetos, entre outros), nomeadamente no arquivo digital.

O objetivo não é canonizar as obras, mas sim tratá-las, documentando e relacionando a documentação existente e intrínseca a cada obra, para que possamos compreendê-la numa perspetiva holística, pois só assim estas obras poderão ser reativadas.

+++

CC BY NC ND

PERFORMANCE *THE ARTIST IS PRESENT*, DE MARINA ABRAMOVIC, MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA IORQUE, 2010, [F] ANDREW H. WALKER/GETTY IMAGES.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLINGTON, Robert (ed.) (2019), *New music theatre in Europe: transformations between 1955–1975*, London, Routledge. *doi:10.4324/9780429451669*.

ARNS, Inke / Gabriele Horn (2007), *History will repeat itself: strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*, Dortmund and KW, Berlin, Hartware MedienKunstVerein.

AUGUSTO, Carlos Alberto (1991), "A aura de Walter Benjamin na era digital". Disponível em: *https://carlosalbertoaugusto.org/Artigos/aura.html*, consultado a: 21/04/2024.

BENJAMIN, Walter (1940), "On the concept of history". Disponível em: *https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm*, consultado a: 21/04/2024.

BONARDI, Alain (2000), "IR for contemporary music: what the musicologist needs", *in Proceedings of the First Annual International Symposium on Music Information Retrieval* (ISMIR 2000). Disponível em: *http://ismir2000.ismir.net/papers/invites/bonardi_invite.pdf*.

BOSMA, Hannah (2017), "Canonisation and documentation of interdisciplinary electroacoustic music, exemplified by three cases from the Netherlands: Dick Raaijmakers, Michel Waisvisz and Huba de Graaff", *Organised Sound*, 22.2, pp. 228–237. *doi:10.1017/S1355771817000139*.

COBUSSEN, Marcel (2002), "Deconstruction in music: the Jacques Derrida-Gerd Zacher encounter", *Thinking Sounds*, pp. 1–9. Disponível em: *https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/derrida_zacher_encounter.pdf*.

COELHO, Alexandra Prado (2018), "Toda a nudez será castigada", *Ípsilon* (Suplemento integrante da edição n.º 10.422 do *Público*), novembro 2, pp. 4–8.

FERRARI, G. (ed.) (2016), *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome 1, De Passaggio à La vera storia*, Paris, L'Harmattan.

LUCY, Niall (2004), *A Derrida dictionary*, New Jersey, Blackwell Publishing.

LYOTARD, Jean-François (1992), *The inhuman: reflections on time*, Geoff Bennington and Rachel Bowlby (trans.), Stanford, Stanford University Press.

MAGALHÃES, Filipa (2020), *"A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. *http://hdl.handle.net/10362/96663*.

— (2021), "Music, performance, and preservation: insights into documentation strategies for music theatre works", *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18.3, pp. 316–340. *doi:10.1080/14794713.2021.1974726*.

— (2022), "Musicological archaeology and Constança Capdeville", *TDR: The Drama Review*, 66.3, pp. 4–77. *doi:10.1017/S1054204322000302*.

MÜLLER, Irene (2015), "Performance art, its documentation, its archives", *Revista de História da Arte*, série w, 4, pp. 115–123. *https://institutodehistoriadaarte.com/RHA_W_4.pdf*.

PIRES, Isabel / Filipa Magalhães / Andreia Nogueira (2018), "Preservation and technological obsolescence: Portuguese contemporary musical heritage in perspective", *Journal of New Music Research*, 47(4), pp. 355–364. *doi:10.1080/09298215.2018.1486433*.

ROSA, Maria de Lurdes / Rita Sampaio da Nóvoa (2018), "Arquivística histórica e arquivos de família, entre história e ciência arquivística: reflexões sobre um percurso científico e académico", *Revista Portuguesa de História*, t. XLIX, pp. 85–98. *doi:10.14195/0870-4147_49_4*.

SCHULTZ, Laura Luise (2013), "The archive is here and now: reframing political events as theatre", *in* Gunhild Borggreen / Rune Gade (ed.), *Performing archives/archives of performance*, Chicago, The Chicago University Press/ Museum Tusculanum Press, pp. 199–217.

TAYLOR, Diana (2003), *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.

— (2008), "Performance and Intangible Cultural Heritage", *in* Tracy C. Davis (ed.), *The Cambridge companion to performance studies*, New York, Cambridge University Press, pp. 91–104.

— (2016), "Saving the 'Live'? Re-performance and Intangible Cultural Heritage", *Études Anglaises*, 69, pp. 149–161.

TORTORA, Daniela (ed.) (2020), *The theatres of Sylvano Bussotti*, Italy, Brepols.

WORTHAM, Simon Morgan (2010), *The Derrida dictionary*, New York, Continuum International Publishing Group.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

TIAGO IVO CRUZ

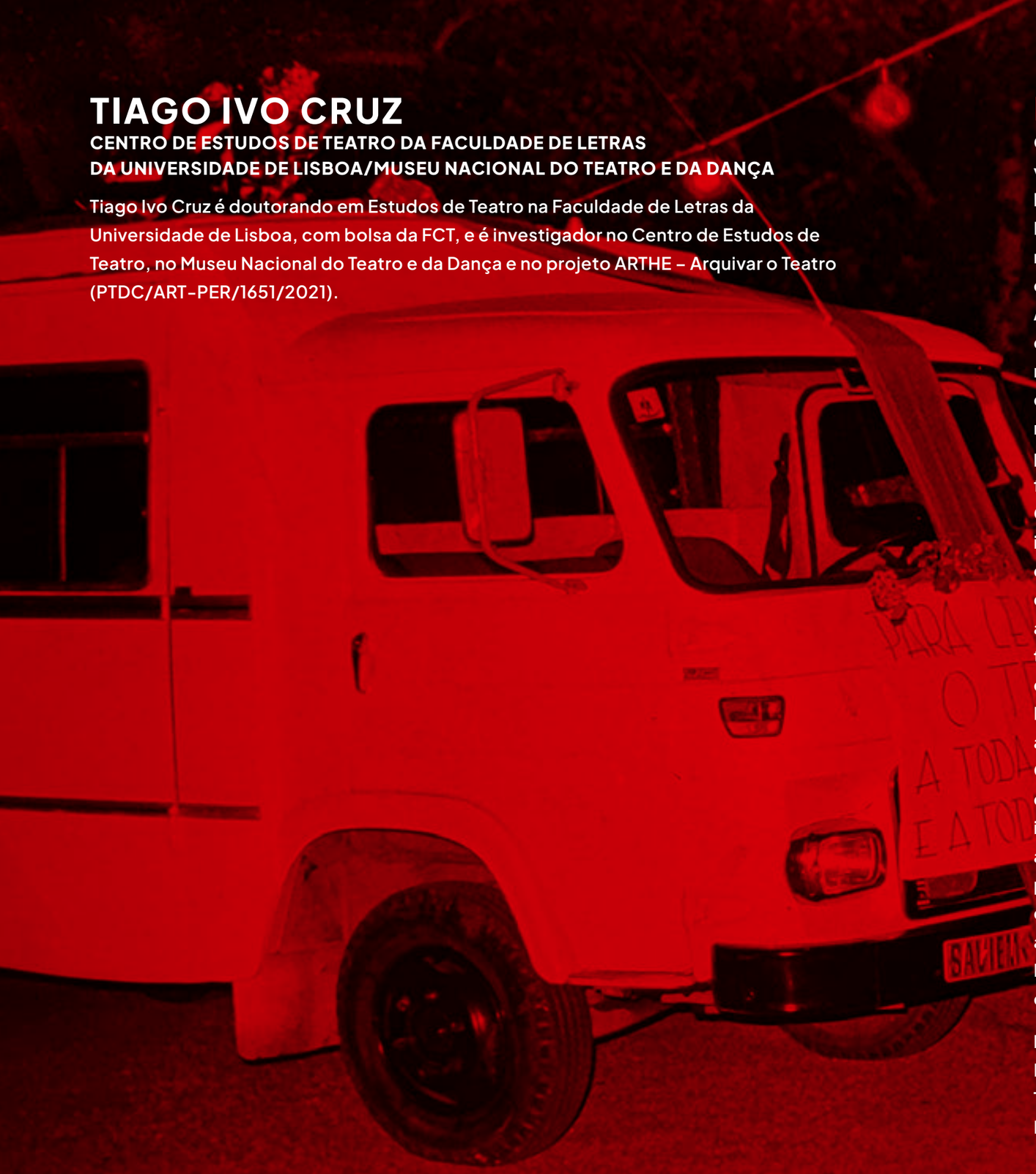
A REVOLUÇÃO, O FUNDO DE TEATRO E O TEATRO INDEPENDENTE

QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO

TIAGO IVO CRUZ

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA/MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

Tiago Ivo Cruz é doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com bolsa da FCT, e é investigador no Centro de Estudos de Teatro, no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no projeto ARTHE – Arquivar o Teatro (PTDC/ART-PER/1651/2021).



'PARA LEVARMOS O TEATRO A TODA A GENTE E A TODA A PARTE'. CARRINHA DE ITINERÂNCIA DA COMUNA TEATRO DE PESQUISA NAS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL, 1974/76, [F] CEDÊNCIA DO ARQUIVO COMUNA.

RESUMO

O conceito de teatro independente assume variadas formas consoante o contexto histórico e institucional sob análise. Em Portugal, a importância do 25 de Abril na sua afirmação produz características distintas a nível europeu. No projeto ARTHE – Arquivar o Teatro, aplicámos o conceito de teatro independente como referente ao "conjunto heterogéneo de companhias não comerciais que cresceram no pós-25 de Abril". Mas como é que este processo aconteceu? Cresceram de que forma? Com que apoios e financiamento? Com que enquadramento legal e relações institucionais? Partindo da análise histórica de documentos de diferentes arquivos, entrevistas e legislação, procurei responder a estas questões sob a perspetiva da teoria neoinstitucional (Balme, 2017), e em diálogo com a análise de Manfred Brauneck (2017) e Daria Lavrennikov (2020) ao teatro independente a nível europeu. Concluo que o devir programático da democratização teatral e cultural influiu nas instituições de políticas públicas de cultura após o 25 de Abril de forma ambivalente, promovendo o "teatro independente" e a "descentralização" através de uma alteração da relação de forças dentro do Fundo de Teatro, mas sem nunca os assumir enquanto política pública coerente.

PALAVRAS-CHAVE

Políticas Públicas de Cultura, 25 de Abril, Teatro Independente, Descentralização, Fundo de Teatro

ABSTRACT

The concept of independent theatre assumes various forms depending on the historical and institutional context under analysis. In Portugal, the significance of the 1974 Revolution in its assertion yields distinct characteristics at the European level. In the ARTHE – Archiving Theatre project, we applied the concept of independent theatre to refer to the "heterogeneous set of non-commercial companies that emerged after the Revolution". But how did this process unfold? In what manner did they grow? With what support and funding? Within what legal framework and institutional relationships? Drawing from historical analysis of documents from various archives, interviews, and legislation, I sought to address these questions from the perspective of neoinstitutional theory (Balme, 2017), engaging in dialogue with the analyses of Manfred Brauneck (2017) and Daria Lavrennikov (2020) regarding independent theatre at the European level. I conclude that the programmatic goal of theatrical and cultural democratization influenced cultural public policy institutions after the Revolution in an ambivalent manner, promoting "independent theatre" and "decentralization" through a change in the balance of power within the Theatre Fund, but never assuming them as a coherent public policy.

KEYWORDS

Carnation Revolution, Cultural Policy, Portugal, Independent Theatre, Decentralization

A REVOLUÇÃO, O FUNDO DE TEATRO E O TEATRO INDEPENDENTE

QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO

Este texto resulta de investigação no âmbito do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro[1], através de consulta de diferentes arquivos, nomeadamente o do Museu Nacional do Teatro e da Dança e os arquivos da Comuna Teatro de Pesquisa, a quem agradeço a disponibilidade, bem como de informação e declarações recolhidas através de entrevistas realizadas a diferentes personalidades das companhias de teatro que integram o projeto. Os documentos de arquivo citados, alguns dos quais consultados pela primeira vez e ainda sem descrição nos arquivos, serão referenciados com a informação possível.

[1] ARTHE – Arquivar o Teatro é um projeto financiado pela FCT (PTDC/ART-PER/1651/2021). Para mais informações, ver: *https://arquivoscruzados.wixsite.com/arquivos-cruzados/sobre-o-projeto*.

A POLÍTICA DA CRISE NA CULTURA

Entender a produção legislativa relativa ao teatro e à descentralização cultural nas décadas de 1970 e 80 obriga a olhar para as décadas anteriores, em particular para os grupos de pressão política que influenciaram a principal ferramenta de políticas públicas para o setor, o Fundo de Teatro. Se, antes do 25 de Abril, a União de Grémios dos Espetáculos – uma entidade criada pela ditadura para organizar os patrões das empresas do setor cultural – teve influência decisiva não só na legislação que cria o Fundo, mas, sobretudo, na gestão da atribuição de subsídios, após a revolução de 1974, a relação de forças é rapidamente alterada, com novas associações a definirem as linhas de ação do Fundo de Teatro. O teatro independente e a descentralização são o produto desta mudança. Proponho três linhas de leitura para este enquadramento legal: 1) as condições determinantes antes e depois do 25 de Abril; 2) o que isso significa especificamente em termos de políticas públicas; 3) o que isso significa para a definição do teatro independente como sujeito da descentralização cultural.

Por que razão é criado o Fundo de Teatro? A sua missão é clara e sucintamente definida no primeiro artigo da Lei n.º 2041/1950, de 16 de maio: "É criado o Fundo de Teatro, destinado a assegurar protecção ao teatro como expressão e instrumento de cultura e padrão da língua". Traduzindo politicamente, a criação do Fundo resulta em primeiro lugar da necessidade política de responder à permanente crise económica do setor e, depois, de estruturar as artes do espetáculo em torno do projeto político do Estado Novo. De acordo com Nuno Costa Moura, apesar de algumas iniciativas de modernização das práticas teatrais no período que imediatamente antecedeu a criação do Fundo, "as grandes companhias e os grandes empresários em pouco ou nada alteraram os seus métodos e as suas opções.

Conservavam-se os problemas estruturais e conjunturais que assolavam o teatro em Portugal há décadas e que, no seu conjunto, eram apelidados de *crise*" (Moura, 2007: 15).

A "crise", de facto, já é claramente sentida em 1909. No "Relatório apresentado ao Grande Congresso Nacional pela Associação da Classe dos Artistas Dramáticos", António Pinheiro e José Simões Coelho denunciam o que definem como o "caos perfeito" (Pinheiro/Coelho, 1909: 6) da legislação teatral: "tanto as empresas como os artistas vêem-se embaraçados ao travar-se conflito. É um produto de falta de legislação condigna" (Pinheiro/Coelho, 1909: 6). Quase cinco décadas depois, de acordo com a União de Grémios dos Espetáculos (UGE) – estrutura representativa das empresas do espetáculo, criada no mesmo impulso político de reorganização do setor por parte de António Ferro –, o Fundo de Teatro terá introduzido previsibilidade económica às empresas. No *Relatório e Contas* de 1956, entre algumas críticas procedimentais, a estrutura considera que "alguma coisa de útil resultou da criação" do Fundo, nomeadamente "a extinção da inquietante e confrangedora crise de desemprego" (UGE, 1957: 23) dos profissionais do setor. Explica que "Os teatros voltaram a funcionar, e uma actividade desusada reanimou os velhos palcos, outrora regurgitantes de público entusiasmado e servidos por actores, cujos nomes ainda hoje se recordam com saudade" (UGE, 1957: 23).

Criado pela já citada Lei n.º 2041/1950, de 16 de maio, o Fundo entra em funcionamento apenas em 1954, com o Decreto n.º 39.683/1954, de 31 de maio, que regula a cobrança e restituição das taxas para o Fundo de Teatro e insere disposições relativas a espetáculos, e o Decreto n.º 39.684, da mesma data, que regulamenta o fundo e critérios de distribuição de subsídios. Ao Conselho do Teatro, com influência decisiva do Grémio do Teatro (logo, das empresas teatrais), será atribuída a autoridade para analisar as propostas das empresas concorrentes ao subsídio, tendo o Conselho Administrativo decidido destacar um delegado do Grémio para exercer "acção fiscalizadora sobre a aplicação das verbas atribuídas" (UGE, 1957: 24). Além dos subsídios atribuídos em 1956 a duas empresas (Vasco Morgado para exploração do Teatro Avenida, e Giuseppe Bastos para exploração dos teatros Sá da Bandeira e Trindade), foi garantido ainda um subsídio às categorias de companhias itinerantes (atribuído a Rafael Oliveira e Vasco Morgado), teatro experimental (Círculo de Cultura Teatral), teatro infantil (António Manuel Couto Viana), e "quaisquer iniciativas que fossem dignas de apoio" (UGE, 1957: 25) (com verbas nesse ano para o Teatro Experimental de Lisboa).

Será o Fundo de Teatro e esta dinâmica de resposta tardia face às necessidades que define essencialmente a produção legislativa sobre financiamento do teatro, não só na ditadura, mas ainda muito tempo depois do 25 de Abril. Toda a legislação desde a criação do Fundo de Teatro em 1950 até à sua extinção em 1986 (Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro) é dedicada a gerir esta relação complicada com um setor economicamente frágil, laboralmente precário, e de obrigações públicas que correm sempre atrás do prejuízo. Especificamente no pós-25 de Abril, as alterações que ocorrem até à primeira maioria absoluta cavaquista (1987/90)[2] são estranhamente lentas, contrastando com o vigor, a exigência e vontade programática que o setor

[2] Depois de um governo de maioria parlamentar relativa (X Governo Constitucional, 1985–86), Cavaco Silva conquista a sua primeira maioria absoluta em 1987, formando o XI Governo Constitucional. Se, no X Governo Constitucional, o Ministério da Cultura é entregue ao Ministro da Educação e Cultura, João de Deus Pinheiro (com Teresa Gouveia como Secretária de Estado da Cultura), no XI Governo Constitucional, deixa de existir seja o Ministério seja a Secretaria de Estado da Cultura, passando a existir apenas um Secretário de Estado da Cultura (Pedro Santana Lopes) na dependência direta do Primeiro-Ministro, uma orgânica que só viria a ser retomada nos governos de Pedro Passos Coelho, entre 2011 e 2015.

– e as companhias do teatro independente em particular – revelam ainda antes do 25 de Abril.

Como detalha Nuno Costa Moura, a estrutura legal do Fundo de Teatro, revista em 1971 (Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro) e regulamentada apenas em 1973 (Decreto n.º 285/73, de 5 de junho), "[serviu], no essencial, apenas para criar uma nova receita (os 'adicionais' aos bilhetes) dado que a legislação não reflectia nenhuma alteração estrutural ao funcionamento real do Fundo de Teatro" (Moura, 2007: 89). A administração do Fundo transita do Secretariado Nacional de Informação (SNI) para a nova Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), criando novas taxas sobre os bilhetes de teatro (10%), cinema (15%) e filmes publicitários (2%). Se as artes performativas continuam sem distinção nos programas de subsídios – ópera, bailado, circo, marionetas, fantoches, teatro e revista concorrem todas à mesma linha de financiamento –, a adaptação discursiva do Decreto regulamentar 285/73 é importante, porque assume de forma mais clara como sua obrigação a promoção do teatro experimental (já presente em 1954), de inovações estéticas e do teatro de amadores, do teatro infantil e juvenil. O Decreto assume também uma vertente pedagógica, na medida em que o Fundo poderá financiar a criação ou manutenção de cursos ou escolas de teatro, contratação de encenadores ou concessão de bolsas de estudo.

Este é, em síntese, o enquadramento legal e procedimental em vigor à data do 25 de Abril de 1974. O que se lhe segue é um momento difícil de destrinçar, onde a estrutura administrativa que implementa decisões políticas continua a ser o Fundo de Teatro, cujo enquadramento legal se vê ultrapassado pelos acontecimentos e exigências do setor. Julgo que há duas tendências que se vão afirmar a tempos diferentes e que reverberam até hoje. A primeira, sintetizando a imagem deste período descrita por Eduarda Dionísio em *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994* (1993), é definida pela mobilização e ação política sem estrutura discursiva estabilizada. A segunda, será a proposta programática mais consistente deste período: a descentralização teatral pensada por Mário Barradas.

QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO

A 3 de maio de 1974, nove dias depois da revolução, Carlos Porto, jornalista e crítico de teatro filiado no Partido Comunista Português, figura interveniente na transformação do campo teatral pós-revolução de 1974 e um dos fundadores da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT), publica na edição do *Diário de Lisboa* (DL) de 3 de maio daquele ano "12 pontos sobre o teatro português". Neste artigo, apela, entre outras coisas, a um "inquérito à actividade do empresário Vasco Morgado no que se relaciona com o seu apoio à ditadura fascista e com as protecções que esse apoio justificou"; à "anulação do contrato de exploração do Teatro Nacional pela Empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro"; à "entrega da exploração do Teatro Nacional a um grupo de actores escolhidos em reunião geral da classe teatral"; ao "aproveitamento de todos os espaços teatrais existentes, incluindo os da Fundação Calouste Gulbenkian cuja utilização, no campo teatral, tem sido praticamente nula" (a Gulbenkian é de facto ocupada pelos trabalhadores em julho de 1974); e à "organização imediata de companhias destinadas a servir a província a partir de centros como Porto, Évora, Coimbra, Castelo Branco, Bragança" (DL, 1974: 18).

Este manifesto de Carlos Porto é interessante pela especificidade das propostas, praticamente sem declarações revolucionárias, em

contraste com outros manifestos e cadernos reivindicativos publicados neste período, e revela uma clareza aguda sobre a relação de forças em jogo, forças que pretende ver alteradas de forma estrutural não apenas no Fundo de Teatro e na política de apoios, mas indo a todas as instituições que definiam de facto as políticas públicas de cultura, e criar novas instituições. O plano de "servir a província a partir de centros" é, precisamente, o plano de descentralização teatral que Mário Barradas traz da sua experiência em Estrasburgo, cidade para onde é transferido o Centre Dramatique de l'Est, criado anteriormente em 1947 em Colmar, Théâtre National de Strasbourg (TNS), como parte das políticas de descentralização de André Malraux, Ministro da Cultura de França entre 1959 e 1969, e onde Mário Barradas vai integrar a escola de formação teatral do TNS com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em 1969.

Em entrevista ao ARTHE[3], o encenador Luís Varela descreve o processo concreto que vai levar à criação do Centro Cultural de Évora:

> Nós estávamos muito focados na consolidação do projeto de descentralização teatral aqui em Évora. Durante julho, agosto, por aí, o Mário Barradas, juntamente com o Norberto Ávila, o dramaturgo recentemente falecido Norberto Ávila, calcorrearam, com o apoio e o entusiasmo da Direção-Geral dos Espetáculos, da Cultura Popular e Espetáculos (de que o Norberto era funcionário), calcorrearam o país a ver em que cidade seria mais adequado ou haveria melhores condições para criar a primeira unidade da descentralização teatral. Eu vou dizendo teatral até a coisa depois se transformar um bocado e começar-se a falar de descentralização cultural, que é outro assunto. Andaram por aí. Tinham em vista que poderia ser qualquer coisa entre Braga, Coimbra, Viseu e Évora. (...) Por um conjunto de circunstâncias, a mais importante de todas foi a enorme generosidade do presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Évora na altura, porque ainda não havia presidentes de câmara eleitos, o arquiteto Bagulho, que, grosso modo, disse ao Mário Barradas: "está aqui a chave do Teatro Garcia de Resende, façam o que vos apetecer". (…) O Teatro Garcia de Resende é um dos exemplos mais perfeitos da maquinaria à italiana que há em Portugal, de um certo estilo de construção, é uma máquina notável. Estava abandonado, mas era um teatro fabuloso.

[3] Entrevista a Luís Varela realizada em 23 de setembro de 2023, organizada no âmbito do ARTHE, dirigida por Ana Bigotte Vieira, Pedro Cerejo e Vera Borges.

A criação de um Centro Cultural em pleno "verão quente" numa cidade com um teatro abandonado não criou estranheza:

> Portugal estava todo a mexer, e esta região, com as tradições todas de luta antifascista que tinha e de lutas dos operários agrícolas, porque isto não foi inventado, isto vem de décadas e décadas e décadas, isto aqui era um caldeirão, não é? Era um caldeirão felicíssimo, era um caldeirão rejubilante, de alegria. Era um tempo fantástico, não é? E não foi preciso fazer nada de particular para a Reforma Agrária ser o contexto, digamos assim, da nossa produção. Não era preciso fazer nada, era só olhar para a realidade que ali estava (*idem*).

E como se organizou a atividade de dinamização no distrito?

> Aconteceu-nos de tudo (…). O nosso primeiro interlocutor para a irradiação da criação (…) fazia-se num esforço de mobilizar as câmaras municipais, os concelhos, as autarquias, de as mobilizar para nos solicitarem espetáculos, nos comprarem espetáculos (comprarem ou não pouca importância tinha na altura) e permitirem a itinerância

neste primeiro perímetro. E depois, com o avanço da Reforma Agrária, muitas e muitas vezes, os interlocutores, para além dos catorze concelhos do distrito de Évora e dos catorze concelhos do distrito de Beja e os de Portalegre, passaram a ser também as próprias UCP [Unidades Coletivas de Produção] e cooperativas. Portanto, muitos espetáculos, muitas representações foram feitas nos celeiros de UCP e cooperativas. Em articulação com quem? Com as direções das cooperativas, com as câmaras municipais, isto era tudo uma fusão muito grande, mas aconteceu muitas vezes fazermos espetáculos, designadamente *A grande imprecação diante das muralhas da cidade*, de Dorst, numa encenação do Fernando Mora Ramos (o mesmo que o Mário tinha encenado no Goethe Institut antes do 25 de Abril) que andou por tudo o que foi celeiros da Reforma Agrária com um sucesso extraordinário. Eu refiro esta peça em particular porque não é óbvio à partida que, sobretudo pela forma, fosse à partida um espetáculo de êxito garantido. Mas foi, e a temática galvanizou plateias de operárias agrícolas rendidas à problemática da peça e à beleza do trabalho da Rosário Gonzaga (*idem*).

Apesar de todo o mérito e trabalho desenvolvido no projeto de descentralização teatral de Mário Barradas, esta política não é assumida de forma consistente a nível nacional, seja pelos governos provisórios, seja pelos governos constitucionais. Abundam as contradições a nível institucional e organizativo. Descentralizações há muitas.

A proclamação da Junta de Salvação Nacional[4] é o primeiro diploma com consequências contraditórias nas políticas públicas de cultura. Sob a forma de lei de exceção, no que respeita à área da cultura, a proclamação aborda essencialmente a comunicação social. Para evitar desinformação contrarrevolucionária, a Rádio e Televisão Portuguesa e a comunicação social privada são colocadas sob o controlo da Junta. Com a limpeza geral das administrações públicas e estruturas de poder apenso ao regime, incluindo os Grémios e o Sindicato (os primeiros são rapidamente neutralizados, o segundo é ocupado por uma comissão reformadora com efeitos imediatos[5]), pretende-se provocar um efeito de "arrastão" na demissão de várias figuras do regime. No entanto, estas duas preocupações procedimentais e "naturais" após uma revolução política não se traduzem num programa político claro do Estado para a cultura logo após a revolução. Eduarda Dionísio confirma-o:

> Mas a Cultura, sobretudo aquela que é entendida como "artes e letras", não será preocupação do novo poder. Nem nos primeiros dias (correspondentes às destituições, exonerações, saneamentos de militares e civis, às amnistias dos crimes políticos e militares, ao regresso dos exilados e desertores), nem nos primeiros meses, pelo menos até Agosto (Dionísio, 1993: 144).

[4] Lei n.º 3/74, de 14 de maio, *Diário do Governo*, n.º 112/1974, Série I, de 14/05/1974, páginas 617–622.

[5] A 3 de maio de 1974, segundo noticia o *Diário de Lisboa*, a Comissão Reformadora do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades (futuro Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, STE) divulga um comunicado intitulado "Os trabalhadores do espectáculo contra os monopólios", onde apresenta a nova orientação programática do Sindicato. Saudando a ocupação da sede da organização realizada no final de abril, que instalou a Comissão Reformadora, a nova direção apoia a proclamação de 26 de abril da Intersindical e saúda a Junta de Salvação Nacional. Critica o monopólio da "exploração de casas do espectáculo com ruinoso reflexo nas degradantes condições de trabalho", e exige que o Sindicato passe a ser um órgão central na definição das políticas públicas, nomeadamente na gestão do Fundo de Teatro, "cuja administração deverá pretender [*sic*] exclusivamente à classe teatral" (DL, 1974: 18).

O vazio político que daqui resulta é palco de intensa movimentação social e devir programático para novas políticas de cultura, mas isso contrasta com o trilho legal e decisório dos primeiros governos provisórios, que, essencialmente, prolongam a tradição de "correr atrás do prejuízo", naquele momento tentando estar a par do impulso político para a "democratização cultural", conceito que vai definir a orientação constitucional para a educação e cultura no final de 1975[6]. A ideia de democratização cultural, com todas as virtualidades que lhe são inerentes, já estava amplamente presente nas exigências dos novos grupos e associações de teatro, artes plásticas, críticos ou sindicatos, e será fonte de enormes contradições dentro das companhias que se definem enquanto "teatro independente" para aquilo que entendem faltar: uma "política teatral".

Em agosto de 1975, está em discussão pública um Projeto de Lei do Teatro apresentado pela Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais do V Governo Provisório, dirigida por Vasco Pinto Leite, comissão que algumas companhias denunciam como sendo "incapaz de organicamente criar um projecto de política teatral alternativo às soluções propostas pela social-democracia europeia (...) e cada vez mais divorciada das experiências que se desenrolam na realidade portuguesa". Neste documento (Arquivo Comuna, *Manifesto*, 1975) de agosto de 1975, assinado por Bonecreiros, Comuna, Teatro de Branca Flor, Teatro dos 7, Grupo dos Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, Os Cómicos, Teatro da Cornucópia e Teatro do Nosso Tempo, alertam que os subsídios "exíguos, embora numerosos" atribuídos no final de 1974 e início de 1975[7] "apenas serviram para manter em actividade grupos já existentes ou para (insuficientemente) lançar as bases de novos grupos, sem que nada de verdadeiramente novo tenha surgido no planeamento teatral". Por isso, exigem "a urgente definição de uma política teatral que organize as diferentes perspectivas de um teatro ao serviço dos trabalhadores, apenas esboçado pela actividade 'selvagem' de alguns grupos todos eles 'insuficientemente subsidiados'". Para os signatários, "só à luz dessa política teatral, desse programa cultural pode o problema do financiamento ser resolvido sem se caír [*sic*] no eclectismo bem disposto que levou no ano passado a uma distribuição pretensamente equitativa das somas à disposição dos diferentes ministérios". Uma tal política, defendem estas companhias, deverá ser organizada por "duas vias paralelas": o teatro como "factor de mobilização" popular, com destaque para o papel das companhias subsidiadas como "organismos de apoio prestando serviços (espectáculos e não só) aos diferentes organismos populares"; e a "centralização das actividades teatrais (...) em centros permanentes que, funcionando de acordo com os mesmos organismos populares possa estabelecer a um mais longo prazo uma função do teatro menos ocasional, menos 'festiva', mais reflexiva, mais 'habitual'", promovendo uma "alteração radical das funções da sala de teatro" (Arquivo Comuna, 1975).

[6] Resultando no artigo 73.º da Constituição da República Portuguesa, com a seguinte redação: "3. O Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as colectividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais".

[7] Um exemplo concreto de subsídio através de um documento preservado pelo Arquivo da Comuna: a 29 de outubro de 1974, o Ministério da Educação e Cultura, numa carta em papel timbrado ainda com o selo do Ministério da Educação Nacional do Governo anterior ao 25 de Abril, confirma a verba de 240.000 escudos "para subsidiar as actividades do grupo 'Comuna', durante os meses de Outubro, Novembro e Dezembro". Estas verbas irão financiar a produção de quatro peças – *A ceia*, *La cuadra*, *Queijo*, *Era uma vez* –, com digressão na Hungria e em Espanha ainda em outubro, seguidas de Lisboa e Loulé, bem como a integração nas campanhas de dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas (MFA) no distrito da Guarda, de 6 a 8 de dezembro de 1974.

Para estes objetivos, os signatários entendiam ser necessário "dividir" as companhias em dois grupos: os "grupos anteriormente subsidiados" que deverão assumir "carácter nacional" (com acesso a financiamento plurianual do Orçamento do Estado); e os "grupos em formação", a quem deve ser atribuído "um estatuto experimental" (financiamentos anuais). E fazem uma avaliação dura e cáustica das companhias a integrar os dois grupos. Do primeiro deverão fazer parte exclusivamente os Bonecreiros, Comuna, Seiva Trupe e Teatro da Cornucópia. Sobre as restantes, consideram que os Bonecos de Santo Aleixo, "que deveriam figurar também neste grupo, não se encontram em condições de trabalhar"; o Grupo 4 e Companhia Rafael de Oliveira "apresentam projectos que consideramos apenas de interesse médio"; o "Teatro Estúdio de Lisboa, apesar também do seu passado, consideramos de interesse nulo"; a Casa da Comédia, o Teatro Experimental de Cascais (TEC), o Teatro Experimental do Porto (TEP) e o Teatro do Nosso Tempo merecem igualmente avaliação nula, devido ou ao "passado dos seus responsáveis não nos merecer qualquer espécie de confiança, ou, no caso específico do TEP por nos parecer excessivamente ambicioso e irrealizável o seu projecto"; Os Cómicos e Casa da Comédia "remeteríamos para o estatuto das novas companhias"; o Teatro de Branca Flor é "de interesse médio"; o Teatro Hoje "não apresentou ainda resultados do seu trabalho"; e a Comunidade Oficina Samba "retirou publicamente o seu projecto".

Já no grupo de novas companhias, consideram que "deve ser atribuído um estatuto experimental de um ano ao grupo Augusto Sobral/Fernando Gusmão", bem como aos Cómicos e Casa da Comédia. Os grupos Arraial, A Barraca, Perna de Pau e Psiconautas têm projetos que devem ser reformulados por serem "demasiado imprecisos", e o Centro Cultural de Setúbal é "demasiado ambicioso e a nosso ver não respeitando o período específico e as dificuldades específicas de um primeiro ano de actividade". O pedido de Teresa Motta só deverá ser considerado "se integrado no plano de actividades de uma outra companhia, não vendo nós qualquer interesse na realização de espectáculos esporádicos". Por fim, consideram "de interesse nulo" as companhias ou criadores Auditorium, Bonifrates de Lisboa, Cena Aberta, Companhia Independente de Teatro, Empresa Pública de Espetáculos, Grupo A, Io Appolloni, Orlando Vitorino, Rádio Clube Português, Sinde Filipe, Tico Tico, Teatro do Povo, Teatro dos 7, Victor Rosado, Teatro da Amizade, Cena 1 e Teatro da Petizada.

De acordo com o registo de Eduarda Dionísio (1993: 211), ainda em agosto de 1975, Vasco Pinto Leite está sob intenso ataque de associações de cinema, nomeadamente cineclubes, e uma cisão do Sindicato dos Trabalhadores do Cinema (de onde resultará o Sindicato dos Profissionais do Cinema). Em resposta aos opositores de Pinto Leite, juntam-se os representantes da APCT, a Escola Superior de Teatro, o STE e a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), que integravam a Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, bem como os representantes no Ministério do Trabalho das forças políticas do Movimento Democrático Português/Comissões Democráticas Eleitorais (MDP/CDE), Partido Comunista Português (PCP), Partido Socialista (PS) e Partido Popular Democrático (PPD). Juntam-se ainda representantes da "descentralização teatral" – Mário Barradas, Fernando Mora Ramos, Luís Varela e José Peixoto – que, reunidos em Évora, acusam os opositores de Pinto Leite de "tentativa desesperada de preservar um estatuto especial e privilegiado no domínio da produção artística" (Dionísio, 1993: 211). Por seu lado, os trabalhadores da produção cinematográfica defendem as "unidades de produção do IPC [Instituto Português de Cinema]", "controladas pelos trabalhadores" (*ibidem)*.

Esta situação inverte-se logo em setembro/outubro seguintes. O atraso do Ministério na transferência de fundos obriga a Cornucópia a interromper os espetáculos. Vasco Pinto Leite, entretanto reconduzido, propõe um "rateio" (Dionísio, 1993: 248) prévio à distribuição de subsídios, algo imediatamente rejeitado pelos grupos de teatro e que "coloca do mesmo lado os que já tinham contestado a política de Vasco Pinto Leite (Cornucópia, Comuna) e os que a tinham apoiado sem reservas (da parte dos grupos ligados ao PCP)" (*ibidem*). São distribuídos 3 mil contos a cinco grupos de teatro – Rafael de Oliveira, Cornucópia, TEL, TEC e TEP –, com as restantes companhias a receberem quantias decrescentes até aos 100 contos do Teatro de Branca Flor. Esta distribuição leva os grupos de teatro a fazerem "uma ação comum pela primeira vez" (*ibidem*). Dez companhias juntam-se numa tomada de posição (Bonecreiros, Comuna, Grupo 4, Seiva Trupe, Cornucópia, Rafael de Oliveira, TEL, Casa da Comédia, Proposta, Cómicos), a que se juntam a Barraca e o TEC. No documento, publicado em novembro, lembram que "ainda não são o 'serviço público' que deveriam ser e onde se propõem trabalhar em articulação com os órgãos de poder popular" (*ibidem*). Em novembro de 1975, são distribuídos novos fundos e a situação é desbloqueada[8].

Estes pequenos episódios denunciam que, no pós-25 de Abril, a existir alguma consistência na ideia de "teatro independente", ela é essencialmente negativa (o que não lhe retira legitimidade): afirmam-se contra a censura e o mercado, as duas máquinas coercivas da criação artística naquele período histórico. Porque, assim que questionamos as suas características programáticas ou estéticas – qual é o projeto do "teatro independente"? –, somos levados a constatar que ele existe no plural: há vários teatros independentes e, inevitavelmente, várias descentralizações.

A PRIMEIRA DEFINIÇÃO JURÍDICA DE "TEATRO INDEPENDENTE"

Será, por isso, a incapacidade ou falta de vontade política (entre, desde logo, as próprias companhias, mas também a nível partidário e institucional) em definir linhas e programas consistentes que ultrapassem a simples necessidade de sobrevivência do setor absolutamente determinante para, após a revolução, haver um vazio político que é ocupado institucionalmente pelo teatro independente. Esse estatuto é reconhecido apenas em 1979, com o Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro:

> **ARTIGO 7.º**
>
> 1 – Considera-se companhia de teatro independente toda a associação de pessoas com vista à realização organizada de espectáculos de teatro, possua ou não personalidade jurídica, e que disponha de meios técnicos e de local adequados à prossecução do seu objecto (*Diário da República*, 1979: 3478-(129)).

Numa perspetiva de *path dependency theory* (sugerida por Christopher Balme (2017: 127) como forma de estudar as consequências institucionais de longo prazo resultantes da formação de redes especializadas de conhecimento ou, neste caso, de mobilização programática),

← **[8]** O Despacho de 27 de outubro de 1975, assinado pelo Ministro da Comunicação Social, preservado no Arquivo do Teatro da Cornucópia, justifica a decisão pela "necessidade de imediatamente habilitar com um mínimo de meios financeiros os grupos".
No entanto, a homologação dos fundos é feita "a título precário (...) sem prejuízo de redução proporcional dos montantes atribuídos, no caso do seu não cabimento integral nas verbas provisoriamente disponíveis" (Arquivo Cornucópia, *Despacho*, 1975: 6).
E acrescenta ainda que "Fica bem entendido, no entanto, que a homologação agora feita, não cria direitos para além do recebimento dos duodécimos que se vencerem até ao despacho que a confirmar ou alterar". Este palavreado jurídico pretende suspender um problema político, assumindo que irá, provavelmente, não cumprir com as verbas previstas.

este diploma é particularmente interessante, porque revela como, na verdade, o Fundo esteve a funcionar desde 74 e como é que o teatro independente se desenvolve: graças a uma inversão na relação de poderes no próprio funcionamento do Fundo de Teatro. Se, antes, eram os representantes das empresas (através do Grémio do Teatro) no Conselho do Teatro a definir a atribuição de subsídios, após o 25 de Abril, são os representantes de sindicatos e associações comprometidas programaticamente com o teatro independente e a descentralização que irão ocupar o Conselho do Teatro, com o poder de atribuir o estatuto de utilidade pública às companhias[9], o que lhes garante acesso automático a financiamento. Significa isto que duas das principais heranças culturais do 25 de Abril – o teatro independente e a descentralização – são, simultaneamente, indissociáveis de instituições do Estado anteriores à revolução e do vigor dos movimentos de democratização cultural despoletados pela revolução.

Esta hipótese é por demais confirmada pelo próprio Mário Barradas. Num documento da "Célula [do PCP] do Centro Cultural de Évora" (documento que, não estando datado, será possivelmente de 1977) dedicado aos "problemas respeitantes à reorganização e reestruturação da vida teatral portuguesa", preservado no Arquivo Mário Barradas e agora analisado pela primeira vez, são transcritos excertos do "Manifesto da Organização dos Trabalhadores Teatrais do P.C.P., elaborado logo em Maio/Junho de 1974", onde, no Capítulo V, concluindo da "impossibilidade de nacionalização de todas as formas de produção teatral...", defendem a continuação da existência do Fundo de Teatro nestes termos: "Cremos assim que terá de prosseguir, se bem que de forma radicalmente diferente, a função do Fundo de Teatro" (Arquivo Mário Barradas, *Análise*: 3).

Uma breve lista das companhias e do respetivo ano de fundação confirma a influência desta alteração de forças dentro do Fundo de Teatro: Teatro Experimental do Porto (TEP, 1953), Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1963), Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), Grupo 4 (1967), Comuna (1972), Cornucópia (1973), Seiva Trupe (Porto, 1973), O Bando (1974), Casa da Comédia (1975), Barraca (1975), Teatro da Graça (1975-1993), Centro Cultural de Évora (1975) (que passará a CENDREV em 1990 através da fusão com o Teatro da Rainha), Teatro de Campolide (a partir de 1978, Companhia de Almada), O Semeador de Portalegre (1978), Teatro Art'Imagem (1981), Novo Grupo (1982), Companhia de Teatro de Braga (1984).

DE 1979 A 1986, ESTABILIZAÇÃO E EXTINÇÃO CAVAQUISTA

Da produção legislativa do pós-25 de Abril dedicada a políticas públicas de apoio às artes do espetáculo, além do acima citado Decreto-Lei n.º 533/79 (que define o teatro independente), e do Despacho Normativo n.º 87/79, de 24 de abril, que "fixa as normas relativas à atribuição de subsídios aos grupos de teatro independente para o ano de 1979", importa destacar o Decreto-Lei n.º 251/78, de 23 de agosto, que "Aprova o Plano para 1978", definindo os seguintes objetivos:

> 11 – Cultura: 11.1 – Estudo para a instalação do Museu de Literatura. / 11.2 – Apoio à edição de reconhecida qualidade literária. / 11.3 – Apoio às bandas de música: manutenção e cursos de formação de especialistas de

[9] Para tal, a companhia teria de responder a uma série de critérios que, cumpridos, dariam acesso automático a financiamento, calculado conforme o número de profissionais da estrutura. O Conselho Consultivo do Fundo de Teatro passou a ser formado pelo Secretário de Estado, o intendente-geral dos teatros nacionais e sete representantes de sindicatos e associações. Isto é que é determinante para garantir que, até à extinção do Fundo em 1986, estão estabilizadas as companhias que definem o teatro independente.

> regência de bandas./ 11.4 – Apoio aos coros amadores./ 11.5 – Apoio ao teatro amador: cursos de aperfeiçoamento técnico e equipamento técnico de grupos amadores./ 11.6 – Lançamento da Companhia Nacional de Teatro Popular./ 11.7 – Apoio à Companhia Nacional de Bailado./ 11.8 – Criação do centro de formação de técnicos de restauro./ 11.9 – Inventariação e estudo das potencialidades culturais de bibliotecas, arquivos, centros de documentação e similares./ 11.10 – Organização do cadastro central do património cultural./ 11.11 – Estudos, projectos e implantação de novos museus (*Diário da República*, 1978: 1706–(42)).

O contraste programático com a Lei n.º 4-A/81, de 6 de maio, que define as "Grandes opções do Plano para 1981-1984", é significativo. De acordo com o diploma, são objetivos da política cultural para aquele período:

> Defender, conservar e valorizar a herança cultural do passado, nas múltiplas formas que apresenta;/ Apoiar e estimular a criação cultural;/ Tornar acessível ao maior número, tanto no País como no estrangeiro, o conhecimento e a fruição das obras e valores da cultura portuguesa. Planeia-se para os próximos anos a implementação das seguintes acções de política cultural: Instalar de forma adequada as bibliotecas e arquivos, com especial relevância para a reinstalação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo;/ Instalar ou beneficiar centros de conservação ou de restauro;/ Recolher e defender o património etnográfico; Recuperar monumentos classificados;/ Criar e instalar novos museus, como o Museu de Arte Moderna, o Museu do Teatro, o Museu da Literatura e o Museu da Música;/ Efectuar o levantamento arquitectónico e artístico;/ Promover a reedição de obras fundamentais da literatura, da música e do pensamento filosófico, estético e pedagógico português, bem como a publicação de inéditos de autores já falecidos;/ Apoiar o teatro independente;/ Criar uma companhia nacional de ópera;/ Prosseguir a edição da Discoteca Básica Portuguesa e a edição discográfica da música popular portuguesa;/ Realizar exposições itinerantes de obras de arte portuguesa;/ Apoiar a criação cultural através de bolsas, subsídios, prémios, encomendas oficiais, edição, execução ou representação de obras;/ Promover a tradução de obras essenciais da cultura portuguesa;/ Rever as Leis do Teatro e do Cinema e o Código do Direito de Autor e elaborar a Lei de Defesa do Património Cultural (*Diário da República*, 1981: 1064–(70)).

Nos anos seguintes ao 25 de Abril, a atuação do Fundo será garantida por diferentes decretos e despachos que atribuíram subsídios até praticamente 1986, através essencialmente de uma proposta anual para a temporada seguinte por parte do Diretor-Geral dos Espetáculos ao Governo. Esta gestão parece desnecessariamente frágil se não tivermos em consideração que o país atravessou neste período uma tentativa de golpe contra a Assembleia Constituinte no 25 de novembro (1975), duas intervenções do Fundo Monetário Internacional (FMI) (1977/78 e 1983/84) e políticas de austeridade organizadas por alianças de direita (a Aliança Democrática que juntou Partido Social Democrata (PSD), Centro Democrático Social (CDS) e Partido Popular Monárquico (PPM), em 1979, e o acordo de governo entre o PS de Mário Soares e o PSD de Mota Pinto, em 1983[10]). Segue-se o processo de adesão à União Europeia, caminho que enterrou decisivamente o período revolucionário e lançou as políticas públicas de cultura numa nova linha de espírito profissionalizante e de estruturação do próprio Estado, opções políticas onde o teatro independente é relegado programaticamente para segundo plano a nível governativo.

[10] Para mais informações, consultar "Trocando sapatos: três gerações de bloco central": *https://www.esquerda.net/content/trocando-sapatos-tres-geracoes-de-bloco--central/78551*.

Entre 1975 e 1980, há três reestruturações: o Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de agosto, que integrava a Secretaria de Estado da Cultura no então existente Ministério da Comunicação Social; o Decreto-Lei n.º 340/77, de 19 de agosto, que colocava a Secretaria de Estado da Cultura na dependência da Presidência do Conselho de Ministros (seguindo-se uma nova fase política, em que a Secretaria de Estado da Cultura passou para o âmbito do Ministério da Educação e Cultura); e o Decreto-Lei n.º 498-C/79, de 21 de dezembro, que, por sua vez, veio integrar a Secretaria de Estado da Cultura no extinto Ministério da Cultura e da Ciência.

Estes diplomas resultaram, quase sempre, de conjunturas políticas que foram criando departamentos que nem sempre correspondiam a uma metodologia administrativa coerente, a um programa comum, ou à simples resposta às necessidades do setor. Isto serve de pano de fundo para, em 1980, através do Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril, o Governo racionalizar os serviços, fundindo o Instituto Português do Património com a Direção-Geral do Património Cultural e o projetado Instituto de Salvaguarda do Património Cultural e Natural, absorvendo ainda algumas atribuições da extinta Junta Nacional de Educação, criar o Instituto Português do Livro e a Cinemateca Portuguesa, formalizar a autonomia ao Teatro Nacional de S. Carlos, institucionalizar definitivamente a missão do Teatro Nacional D. Maria II, e lançar as bases para uma política de descentralização cultural através da criação das delegações regionais.

O que vem depois do último governo de Mário Soares (IX Governo Constitucional, 1983-85), com nova intervenção do FMI e políticas de austeridade e, simultaneamente, adesão à União Europeia, é o primeiro governo de Cavaco Silva (1985-86), a que se seguem duas maiorias absolutas do PSD (1987/95). O caráter legislativo assume então uma deriva de modernização do próprio Estado e um pendor claramente infraestrutural e patrimonialista. Sucedem-se as revisões de quadros de museus, de estatutos do património, lei do mecenato, e, finalmente, é extinto o Fundo de Teatro através do Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro. O principal motor desta decisão, segundo o diploma, será a implementação do "princípio de utilidade e economia administrativa através de racionalização e simplificação da gestão pública" (*Diário da República*, 1986). Traduzindo politicamente, o Fundo de Teatro, reorganizado no pós-25 de Abril com influência decisiva de sindicatos e associações do setor, é um entrave às políticas do Governo, que decide assim institucionalizar definitivamente aquilo que viria a definir como modelo concorrencial de apoios às artes, ainda hoje em vigor.

A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA FACE AO TEATRO INDEPENDENTE

O conceito de teatro independente assume formas distintas consoante o contexto histórico e institucional sob análise. Se as ideias de liberdade e transgressão, num simples exercício de memória, surgem naturalmente como símile de teatro independente, entre as democracias liberais da União Europeia, nos países da URSS ou nas ditaduras de Portugal e Espanha, a mobilização estética e o ativismo artístico reclamaram estas ideias com objetivos programáticos radicalmente diferentes durante as décadas de 1960/70/80.

Como Manfred Brauneck sintetiza, sobre este período:

> Above all, the independent theatre creates production conditions which make it largely independent of government subsidies, but

> also of commercial constraints, and in this way allow it to maintain a certain autonomy. At least, that was the original idea of the independents. The general tendency is to defy performance bans. Accordingly, the work for the artists in the independent scene is sometimes risky, especially under dictatorships or totalitarian/autocratic regimes, especially when their work deals with political issues (Brauneck, 2017: 13–17).

No estudo *Debating independent and non-institutionalised theatres in Europe* (Rotondi *et al.*, 2020), os autores procuram mapear os diferentes significados, métodos de organização e estéticas que o teatro independente assume hoje. Partindo de Brauneck, Daria Lavrennikov expande o entendimento de teatro "independente" ou "não-institucional" para designar um campo de práticas de interdependência que incorpora "the independent, the collective, and the private, public and cooperative categories of structures, institutions and sectors" (Lavrennikov, 2020: 14), através de formas diferentes de financiamento: "crowdfunding, sponsorship from the city, region, government, private funders, as well as a diversity of new entrepreneurial models that include start ups and the creation of pedagogical, artistic and production structures, networks, centres and festivals" (Lavrennikov, 2020: 14).

Mas mesmo estas definições mínimas suscitam dificuldades e limitações epistemológicas na sua aplicação particular. Acompanhando o trabalho sobre teoria neoinstitucional de Christopher Balme (2017), procurei neste texto analisar as regras e o enquadramento abstrato do teatro independente em Portugal – o nível institucional – e a performance diária promovida nesta ecologia – o nível organizativo: "there exists continual interdependency between the abstract level of institutional frames and rules and the day-to-day performance of them in and through organizations" (Balme, 2017: 129). Uma definição de "instituição" que segue de perto o entendimento de Bourdieu sobre *habitus*: "an institution can 'only become enacted and active' if it, 'like a garment or a house, finds someone who finds an interest in it'" (*apud* Balme, 2017: 130).

A forma como o teatro independente em Portugal ganha a sua excecionalidade comparativa, pelo menos a nível europeu, é resultado e espelho, desde logo, da contingência específica de um Estado simultaneamente fraco e autoritário antes da Revolução, de que a fraca produção legislativa é apenas um sinal. As companhias de teatro independente vão estruturar e modernizar o repertório experimental à volta de um programa descentralizador e democratizante que assumem como sua responsabilidade e dever, substituindo-se ao Estado.

Se uma leitura imediata dos documentos aqui analisados levaria à conclusão de que, a partir da Revolução, se formou um discurso político sem correspondência programática, o que na verdade acontece é o oposto: a afirmação de uma pluralidade de práticas e modos de produção teatral sem correspondência nas políticas públicas. Esta fragilidade não foi corrigida na primeira década após o 25 de Abril, criando uma ambivalência na relação entre o Estado e o teatro independente que se tornou estrutural, e de onde a precariedade e a lógica de sobrevivência dos grupos de teatro é o sintoma mais visível. O impulso estético e programático do teatro independente, na sua pluralidade, não foi acompanhado pelas políticas públicas.

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALME, C. (2017), "Theatrical institutions in motion: developing theatre in the postcolonial era", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31(2), pp. 125–140. *https://doi.org/10.1353/dtc.2017.0006*.

BRAUNECK, Manfred / ITI Germany (ed.) (2017), *Independent theatre in contemporary Europe: structures, aesthetics, cultural policy*, Bielefeld, Transcript Verlag.

CRUZ, Tiago (2021), "Trocando sapatos: Três gerações de bloco central", *Esquerda.net*, disponível em: https://www.esquerda.net/content/trocando-sapatos-tres-geracoes-de-bloco-central/78551, consultado a: 10/01/2024.

DIÁRIO DE LISBOA (1974), Ano 54, n.º 18446, 3 de maio de 1974, Fundação Mário Soares / DRR – Documentos Ruella Ramos, disponível em: *http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06819.169.26710*.

DIONÍSIO, E. (1993), *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974–1994*, Lisboa, Edições Salamandra.

LAVRENNIKOV, D. (2020), "Mapping definitions of independent and non-institutionalized theatres", *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts*, Vol. VII, Issue 1, January-June, pp. 45–58.

MOURA, Nuno Costa (2007), *«Indispensável dirigismo equilibrado»: o Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. *http://hdl.handle.net/10451/472*.

PINHEIRO, António / José Coelho (1909), *O teatro português na actualidade*, [referência Biblioteca MNTD: 7487].

ROTONDI, A. (ed.) (2020), *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts*, Vol. VII, Issue 1, January-June.

UNIÃO DE GRÉMIOS DOS ESPETÁCULOS (1957), *Relatório e Contas 1956 da União de Grémios dos Espectáculos*, Lisboa [referência Biblioteca MNTD: 90694].

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

ARQUIVO COMUNA (1974), Grupo de Teatro "Comuna", *Relatório de actividade para os meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1974* [documento de 2 páginas, de 29 de outubro de 1974], Arquivo do Teatro da Comuna, dossier "S.E.C/DGE/Fundo de Teatro".

ARQUIVO COMUNA (1975), Oito companhias de teatro independente, *Manifesto de análise da política teatral* [documento de 6 páginas datilografadas, de 5 de agosto de 1975], Arquivo do Teatro da Comuna, dossier "S.E.C/DGE/Fundo de Teatro".

ARQUIVO CORNUCÓPIA (1975), Ministro da Comunicação Social, *Despacho de 27 de Outubro de 1975* [documento de 7 páginas datilografadas, de 27 de outubro de 1975], Arquivo do Teatro da Cornucópia, dossier "Burocrática n.º 3".

ARQUIVO MÁRIO BARRADAS (1977), Célula do PCP do Centro Cultural de Évora [data aproximada], *Análise dos problemas respeitantes à reorganização e reestruturação da vida teatral portuguesa* [documento de 20 páginas em formato datilografado], Arquivo Mário Barradas, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

LEGISLAÇÃO CITADA

Lei n.º 2041/1950, de 16 de junho, *Diário do Governo*, n.º 113/1950, Série I, de 16/06/1950, pp. 355–356, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/2041-1950-480103*.

Decreto n.º 39.683/1954, de 31 de maio, *Diário do Governo*, n.º 117/1954, Série I, de 31/05/1954, pp. 625–626, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/39683-635656*.

Decreto n.º 39.684/1954, de 31 de maio, *Diário do Governo*, n.º 117/1954, Série I, de 31/05/1954, pp. 627–630, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/39684-635657*.

Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro, *Diário do Governo*, n.º 287/1971, Série I, de 09/12/1971, pp. 1892–1896, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/8-631993*.

Decreto n.º 285/73, de 5 de junho, *Diário do Governo*, n.º 132/1973, Série I, de 05/06/1973, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/285-1973-422812*.

Lei n.º 3/74, de 14 de maio, extingue a Assembleia Nacional e a Câmara Corporativa, *Diário do Governo*, n.º 112/1974, Série I, de 14/05/1974, pp. 617–622, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/diario-republica/112-1974-74307*.

Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de agosto, *Diário do Governo*, n.º 177/1975, Série I, de 02/08/1975, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/409-1975-336500*.

Decreto-Lei n.º 340/77, de 19 de agosto, *Diário da República*, n.º 191/1977, Série I, de 19/08/1977, pp. 2005–2008, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/340-256210*.

Decreto-Lei n.º 251/78, de 23 de agosto, Aprova o Plano para 1978, *Diário da República*, n.º 193/1978, 1.º Suplemento, Série I, de 23/08/1978, disponível em: *https://files.diariodarepublica.pt/1s/1978/08/19301/00010152.pdf*.

Despacho Normativo n.º 87/79, de 24 de abril, *Diário da República*, n.º 95/1979, Série I, de 24/04/1979, pp. 735–738, disponível em: *https://files.diariodarepublica.pt/1s/1979/04/09500/07350738.pdf*.

Decreto-Lei n.º 498-C/79, de 21 de dezembro, *Diário da República*, n.º 293/1979, 1.º Suplemento, Série I, de 21/12/1979, pp. 9–15, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/498-c-1979-197079*.

Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro, *Diário da República*, n.º 300/1979, Série I, de 31/12/1979, disponível em: *https://files.dre.pt/1s/1979/12/30006/01270131.pdf*.

Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril, *Diário da República*, n.º 79/1980, Série I, de 03/04/1980, pp. 638–642, disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/59-1980-677802*.

Lei n.º 4-A/81, de 6 de maio, Grandes Opções do Plano 1981–1984 e Grandes Opções do Plano para 1981, *Diário da República*, n.º 103/1981, 1.º Suplemento, Série I, de 06/05/1981, disponível em: *https://files.diariodarepublica.pt/1s/1981/05/10301/00010103.pdf*.

Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro, extingue o Fundo de Teatro, *Diário da República*, n.º 47/1986, Série I, de 26/02/1986, disponível em: *https://files.diariodarepublica.pt/1s/1986/02/04700/04850485.pdf*.

CC BY NC ND

O GRUPO DE TEATRO 'CENTELHA, TEATRO E CANÇÕES' APRESENTA "ANTES QUEBRAR QUE TORCER", 1977. [F] CEDÊNCIA DE SÃO JOSÉ LAPA.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

FÁBIO MARQUES BELÉM

O ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA

RASTOS DA ORGANIZAÇÃO DE UMA COMPANHIA DE TEATRO INDEPENDENTE

FÁBIO MARQUES BELÉM

ARTHE – ARQUIVAR O TEATRO / CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Fábio Marques Belém é ator, palhaço, produtor cultural e mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Bolseiro do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro, pesquisa arquivos de companhias de teatro independente em Portugal. Sua dissertação aborda o arquivo do Teatro da Cornucópia e sua relação com as transformações sociais e culturais promovidas pelo teatro independente em Portugal na segunda metade do século XX.

RESUMO

Este artigo empreende uma investigação sobre as marcas identitárias do Teatro da Cornucópia, concentrando-se em informações extraídas de parte do arquivo oficial da companhia. A análise fundamenta-se, principalmente, na documentação burocrática, especialmente em correspondência trocada com órgãos oficiais do Governo, entidades sindicais, fundações, grupos teatrais e outros agentes sociais e culturais. O objetivo é contribuir para uma compreensão mais abrangente desta companhia teatral, que é reconhecida como uma das mais relevantes da segunda metade do século XX em Portugal, integrando o movimento de teatro independente que promoveu significativas transformações estéticas e dramatúrgicas no cenário pós-Revolução.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro em Portugal no século XX, Teatro independente, Teatro da Cornucópia, Arquivos teatrais, Identidade

ABSTRACT

This article undertakes an investigation into the identity markers of the Teatro da Cornucópia, focusing on information extracted from part of the company's official archive. The analysis is primarily based on bureaucratic documentation, especially on correspondence exchanged with official government bodies, trade unions, foundations, theater groups, and other social and cultural agents. The aim is to contribute to a broader understanding of this theater company, recognized as one of the most relevant in the second half of the 20th century in Portugal, as part of the independent theater movement that promoted significant aesthetic and dramaturgical transformations in the post-Revolutionary scenario.

KEYWORDS

Theater in Portugal in the 20th century, Independent theater, Cornucópia Theater, Theatrical archives, Identity

O ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA

RASTOS DA ORGANIZAÇÃO DE UMA COMPANHIA DE TEATRO INDEPENDENTE

No universo de uma companhia teatral, a preservação de um arquivo é vista como uma forma de manutenção da materialidade que sustenta e simultaneamente permite combater o efémero, a materialidade que ampara tudo aquilo que se perde no momento em que ocorre a apresentação teatral. Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro*, sublinha a necessidade de preservação da documentação de um grupo, para uma melhor perceção sobre a sua história: "Para escrever a história de uma representação, de um teatro ou de um artista de teatro, o pesquisador precisa de um mínimo de documentação" (1999: 108). No entanto, o arquivo de uma companhia permite ir mais além, uma vez que os vestígios que giram em torno da vida do coletivo acabam também por contribuir para a compreensão e construção da história do teatro num determinado país, num determinado momento.

Os documentos existentes nos acervos de companhias teatrais são, portanto, o resultado de interações pessoais e sociais que transcendem a sua mera natureza como expressão artística. Ao considerarmos o teatro como um campo expandido de reflexão e investigação, reconhecemos que os documentos preservados nos acervos das companhias são portadores de narrativas próprias, moldados por contextos sociais e históricos específicos, em diferentes épocas. Isso torna necessária uma abordagem abrangente que leve em consideração a diversidade dos conjuntos documentais para a sua análise, a fim de divulgar essas informações e compreender plenamente o significado e o valor cultural desses registos no panorama cultural e social.

Entretanto, é possível antecipar a premente necessidade de tornar esses arquivos acessíveis à comunidade, assegurando tanto a acessibilidade quanto a liberdade interpretativa desses documentos, por meio de uma política de democratização explicitamente delineada em relação aos arquivos. Este princípio é respaldado por Derrida, que afirma que "a democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação" (2001: 16).

Esta abordagem está alinhada com as tendências atuais da área arquivística, que não se limitam à preservação e acumulação de documentos, mas também destacam a importância da gestão das informações contidas nos arquivos. Esse enfoque procura explorar o potencial informativo dos documentos arquivados para além da sua mera preservação:

> Mais recentemente se vem propagando a evolução da Arquivística de uma fase custodial para uma fase pós-custodial no qual, superficialmente falando, muda-se o foco do objeto arquivístico do documento para a informação nele registrada. Em outras palavras, distancia-se da ideia de depósito de documentos e passa-se para gestão da informação, ainda que esta seja apenas a "informação arquivística" (Santos, 2011: 15).

No contexto específico do Teatro da Cornucópia, proposto para este estudo, os registos provenientes da cena e dos processos criativos do espetáculo representam apenas uma parte dos documentos existentes no acervo. Portanto, os documentos constantes deste arquivo ultrapassam a função de simples registo dos espetáculos realizados, abarcando conteúdos que se estendem desde os tempos próximos à Revolução de 25 de Abril de 1974 até meados da década de 2010. Desta forma, o Arquivo do Teatro da Cornucópia constitui-se como um recurso para a compreensão não só da história da companhia, mas também de um conjunto de assuntos relacionados com a atividade teatral e as políticas culturais em Portugal.

Os arquivos, independentemente do suporte, contidos num espólio documental, são revestidos de valor informativo, probatório e/ou histórico, tornando-se, portanto, evidências do funcionamento e das atividades realizadas pela entidade responsável pela sua produção. Importa ainda realçar que o termo "arquivo" pode ser entendido de três maneiras distintas, cada uma com suas características próprias, como mencionado por Laura Millar:

> 1. The documentary materials created, received, used, and maintained by a person, family, organization, government, or other public or private entity in the performance of their daily activities and life, and preserved because they contain enduring value as institutional evidence and information about activities and events. 2. The agency or institution responsible for the acquisition and preservation of

archival materials and making these items available for use. 3. The building or other repository that houses archival collections. (2017: 4)

[1. Os materiais documentais criados, recebidos, usados e mantidos por uma pessoa, família, organização, governo ou outra entidade pública ou privada no desempenho de suas atividades diárias e vida, e preservados porque contêm valor duradouro como evidência institucional e informações sobre atividades e eventos. 2. A agência ou instituição responsável pela aquisição e preservação de materiais arquivísticos e disponibilização desses itens para uso. 3. O edifício ou outro repositório que abriga coleções arquivísticas. (tradução minha)]

Em resumo, quando falamos de arquivo, podemos falar dos documentos em si, da instituição ou agência encarregue de preservar e gerir esses documentos, ou do próprio edifício ou local de armazenamento. Ao realizar a descrição do arquivo, partindo de uma visão geral para chegar a aspetos específicos, mantendo a conexão entre descrições, é fundamental destacar outros dois conceitos essenciais da arquivística: o princípio da proveniência e o princípio da ordem original.

O princípio da proveniência é o princípio básico da organização, segundo o qual "deve ser respeitada a autonomia de cada arquivo, não misturando os seus documentos com os de outros" (NP 4041, 2005). Desta forma, o arquivo adquire características intrínsecas a um contexto, que engloba conexões com a história do tema, as particularidades do assunto e as influências pessoais do redator do registo. Quanto ao princípio da ordem original, institui que "documentos de um mesmo arquivo devem conservar a organização estabelecida pela entidade produtora, a fim de preservar as relações entre eles e, consequentemente, a sua autenticidade, integridade e valor probatório" (NP 4041, 2005). Os documentos devem preservar sua configuração inicial, isto é, devem ser agrupados conforme a instituição que os originou ou recebeu.

Ao seguir estes princípios, a descrição arquivística procura salvaguardar a autenticidade, a integridade e a relação intrínseca dos documentos, resultando numa compreensão mais precisa e abrangente do arquivo como um todo. Isso facilita a pesquisa e o uso dos documentos, além de promover a preservação da memória e do património histórico mantidos pelo arquivo.

A CONSTITUIÇÃO DO ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA OU "ERA HORA DE SABER ENVELHECER"

Em finais de 2002, na véspera de completar trinta anos de atividade, o Teatro da Cornucópia lançou um livro sobre o seu percurso artístico, onde reunia, em cerca de 600 páginas, um vasto e diversificado material (fichas artísticas e técnicas, textos de programas, desenhos de figurinos e cenários, cartazes, entre outros) de todos os espetáculos produzidos entre 1973 e 2001. Segundo Luís Miguel Cintra, o processo de criação do livro começou em 1998, quando se apercebeu de que muitos dos que trabalhavam com ele "não tinham ainda nascido quando a companhia nasceu", e que "já era tempo de começar a contar histórias, era hora de saber envelhecer" (Teatro da Cornucópia, 2003: 104). Produzido pelo próprio Teatro da Cornucópia, o livro foi organizado por Cristina Reis e Margarida Reis, não sendo entregue a editor ou distribuidor, "para que ficasse parecido" com a companhia (*ibidem*). Em 2016, a Cornucópia editou um segundo livro, com materiais de todos os espetáculos apresentados entre 2002 e 2016.

Os diretores da companhia explicam a intenção da publicação do segundo livro em 2016, bem como os critérios estabelecidos, em forma de manifesto, enfatizando a sua responsabilidade política e de serviço público:

> Foi nossa intenção com este 2º livro do Teatro da Cornucópia continuar os critérios que orientaram o primeiro, quer no que se refere ao seu conteúdo quer ao aspeto gráfico. Também nestes 14 anos mais de atividade nos conservámos fiéis à nossa maneira de fazer espetáculos, e de nos relacionarmos com o público, trabalhos que sempre considerámos de grande responsabilidade política. Nunca tomámos o teatro como um trabalho para satisfazer a nossa vaidade, nem que devesse ser integrado numa lógica de mercado. O trabalho que fizemos foi sempre pensado como um diálogo com o espectador. E como um serviço público, como a educação. Com este livro 1973/2016 em duas partes que percorrem o tempo de muitas vidas, quisemos pôr nas vossas mãos um elemento de trabalho, as fichas técnicas no seu máximo rigor, o texto de intenções do encenador que acompanhou cada espetáculo e sobretudo o material visual que é também dramaturgia e o espectador normalmente não vê: desenhos, maquetes, ensaios e experiências com os fatos, provas de guarda-roupa e uma escolha de fotografias que ajudasse a analisar o trabalho da cenografia em relação com o dos atores, trabalho esse que é produto de um pensamento dramatúrgico e nunca decoração[1].

Ao compartilhar o seu acervo artístico por meio destes dois volumes, a Cornucópia garantia a continuidade do impacto das suas produções, mesmo após o encerramento das atividades do grupo. Este empreendimento enfatizava a urgência de coletar e salvaguardar os arquivos artísticos. As duas obras são um testemunho da relevância da documentação preservada pelo grupo. Cristina Reis mencionou a importância de poder recorrer ao material guardado no Arquivo da Cornucópia para a edição das obras:

> Partindo de material que fomos sempre guardando, não foi tão difícil juntá-lo porque o tínhamos connosco. Apesar de critérios adotados, foi mais custosa a escolha perante tudo o que ao longo de tantos anos fomos acumulando (Reis, 2002: 104).

Luís Santos[2], que integrou a equipa que fez o levantamento das informações para a elaboração dos dois livros comemorativos da companhia, enfatiza a importância de ter disponíveis materiais desde a fundação:

> Desde a criação [do grupo] que foi feita uma assinatura com uma empresa chamada "Recorte", em que todos os artigos que eram lançados na imprensa em que dizia o nome "Teatro da Cornucópia" nós tínhamos acesso. Portanto, todas as críticas, matérias, alguns artigos de opinião que tivessem a ver com a companhia, nós tínhamos guardado tudo desde o início. Temos por parte da imprensa um arquivo que é riquíssimo (Entrevista a Luís Santos).

Após o lançamento do primeiro livro, Luís Santos assumiu a responsabilidade pela organização de um arquivo que caracterizou como "desorganizado". Consciente da relevância do acervo, iniciou um

[1] *http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/component/virtuemart/2-livros/teatro-da-cornucopia-espectaculos-de-2002-a-2016-182016-12-17-12-26-56-detail?Itemid=0*, consultado em 15 de janeiro de 2024.

[2] Luís Santos desempenhou a função de assistente de cenografia sob a supervisão de Cristina Reis no período compreendido entre 1996 e 2016. Além da contribuição como assistente de cenografia, Luís Santos assumiu responsabilidades diversas dentro da companhia, incluindo a organização de parte do Arquivo do Teatro da Cornucópia. Entrevista realizada no âmbito do projeto para a dissertação de mestrado em Estudos de Teatro.

processo de organização, inicialmente através da digitalização do material utilizado na elaboração do livro, segmentando-o em pastas. Ao longo do tempo, o arquivo foi progressivamente estruturado de maneira mais ampla, incorporando materiais de suporte, como desenhos técnicos, imagens de referência e textos correlatos.

Segundo Luís Santos, através do arquivo, que estava originalmente disperso por distintos locais do Teatro do Bairro Alto[3], é possível conhecer a companhia a vários níveis:

> O arquivo é considerado o registo vivencial que proporciona uma compreensão abrangente da história da companhia em diversos níveis. Inicialmente, destaca-se o âmbito artístico, revelado através da preservação de materiais pertinentes. Entretanto, é na salvaguarda de toda a documentação relativa aos processos de trabalho que se possibilita a compreensão da trajetória histórica da companhia num plano técnico, abrangendo desde a conceção até à execução prática de espetáculos. Esse registo documental abrange, ainda, a dimensão burocrática da vida da companhia, evidenciando, especialmente em períodos desafiadores marcados pela ausência de subsídios, cortes orçamentários, bem como os diferentes reconhecimentos que a companhia obteve, incluindo folhas de pagamento e contratos (Entrevista a Luís Santos).

O lançamento do segundo livro coincidiu com o encerramento das atividades da companhia. A circunstância levantou a questão sobre qual o destino a dar ao imenso volume de documentação, em diversos formatos, acumulado ao longo de mais de quatro décadas de trabalho, que compunha o Arquivo do Teatro da Cornucópia.

[3] O arquivo burocrático era supervisionado pelas secretárias Amália Barriga, Georgina Barbosa e Tânia Trigueiros e encontrava-se na bilheteira, junto ao arquivo da imprensa.

O RECONHECIMENTO GERAL DO ARQUIVO

Em outubro de 2016, o Teatro da Cornucópia comunicou oficialmente ao Ministério da Cultura e à Câmara Municipal de Lisboa a decisão de encerrar as suas atividades. Tal decisão foi motivada pelo agravamento contínuo das condições financeiras, que impossibilitavam a realização de futuros projetos em conformidade com a abordagem característica do coletivo. A partir desse momento, Luís Miguel Cintra e Cristina Reis, em conjunto com um pequeno grupo de pessoas, dedicaram-se à procura de um destino apropriado para preservar o vasto acervo do Teatro do Bairro Alto. A Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa foi identificada como entidade prioritária para receber a maior parte da documentação, embora outras instituições, como o Museu Nacional do Teatro e da Dança, tenham também recebido parte do acervo[4].

O espólio abriga milhares de documentos relacionados com a atividade do coletivo: a criação e produção dos 127 espetáculos realizados pela companhia; a intervenção no edifício do Teatro do Bairro Alto (que ocupou e explorou artisticamente desde 1975); a gestão e administração da companhia; a presença na imprensa e a relação com a crítica; as digressões, acolhimentos e as coproduções; e a rede de artistas, técnicos e colaboradores que cercaram o Teatro da Cornucópia. O arquivo também contém um acervo iconográfico, incluindo registos fotográficos e audiovisuais em vários formatos, para além de desenhos e materiais de divulgação.

Este acervo, atualmente sob a custódia da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontra-se organizado e bem

[4] Carta destinada ao Secretário de Estado da Cultura em 8 de maio de 2017.

conservado. Em linhas gerais, o arquivo foi constituído e inventariado[5] por séries, de acordo com o suporte (vídeo, fotografia, papel, equipamentos, livros etc.) e a finalidade (burocracia, espetáculo, digressão, recortes de imprensa, bilheteira etc.).

Para este artigo, procurou-se selecionar uma parte específica da documentação. Esta seleção deveria estar ligada ao contexto histórico e sociopolítico no qual a companhia operou. Concluiu-se que as pastas contidas na Série *Dossiers* de Burocráticos, especialmente as das décadas de 1970 e 1980, período em que o teatro independente desempenhou um papel crucial na sociedade portuguesa, seriam as mais pertinentes para os propósitos desta pesquisa.

Essa escolha permitiu explorar de maneira mais aprofundada a documentação relacionada com os aspetos administrativos e organizacionais do Teatro da Cornucópia. A descrição arquivística dos diferentes documentos permitiu obter informações sobre o funcionamento interno da companhia, incluindo aspetos como a gestão, as finanças, a relação com instituições públicas e com outros grupos de teatro.

[5] Conforme acordado no protocolo de doação, foi executado o inventário de todo o material presente no acervo da companhia. Esse trabalho foi realizado em conjunto pela professora Maria João Brilhante, então diretora do Centro de Estudos de Teatro, e pela diretora da Biblioteca e Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II, Cristina Faria.

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA. [F] FÁBIO MARQUES BELÉM.

A IMPORTÂNCIA DAS PASTAS "BUROCRÁTICAS"

O agrupamento "Burocrática", designação atribuída pela própria companhia, é composto por um conjunto de vinte e cinco pastas que abrangem o período de 1973 a 2008, englobando uma ampla variedade de documentos. Cada pasta está subdividida numa média de 14 secções, que organizam a documentação em diferentes assuntos, nomeadamente:

DIVERSOS: Conjunto diverso de documentos, com pedidos de materiais para criação de cenografia, postais de amigos do grupo, cartas e bilhetes manuscritos a agradecer o envio de bilhetes ou a desejar sucesso nos espetáculos, cartas circulares de diversas entidades (não necessariamente da área teatral), pedidos de apoio e outra correspondência que se entendeu não encaixar em outras secções.

BANCOS: Nesta secção, é possível encontrar documentação relacionada com transações bancárias, abrangendo aspetos como o envio de cheques, notificações de perda de cheques, solicitações de estorno e, adicionalmente, alguns requerimentos de empréstimo.

BOMBEIROS: A maior parte da correspondência diz respeito às solicitações de presença de bombeiros nos espetáculos, bem como ao cancelamento dessas presenças. Os autos de vistoria dos bombeiros e as solicitações de providências também constam desta secção. Integra igualmente algumas cartas que tratam de pedidos para o uso de objetos inflamáveis ou mesmo fogo em determinadas cenas dos espetáculos.

CÂMARAS MUNICIPAIS: Correspondência trocada sobretudo com a Câmara de Lisboa, mas também com autarquias de outros concelhos. Os temas dizem respeito à publicidade do grupo em locais públicos, convites para eventos, envio de bilhetes, solicitações de materiais para a confeção de cenários, etc.

ESTRANGEIRO: Ao longo da sua trajetória, o Teatro da Cornucópia estabeleceu uma intensa comunicação com grupos teatrais de várias nações, incluindo Espanha, França, Itália e Inglaterra. Nesta secção, é possível encontrar a correspondência trocada com esses grupos, que abrange convites para participar em festivais, acordos para a vinda de encenadores estrangeiros a Portugal em projetos específicos, bem como algumas cartas circulares.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN: Correspondência relativa a negociações sobre concessões de subsídios para diferentes estágios da produção de espetáculos. Esses subsídios abrangiam uma variedade de áreas, incluindo a tradução de textos, composições musicais, a aquisição de ingressos para promover a presença de público, além de apoio para a realização de espetáculos no Teatro do Bairro Alto. Também foram oferecidos suportes para *tournées* e a vinda de encenadores e outros convidados de diferentes países.

INSTITUTOS: Correspondência estabelecida com instituições como o Goethe Institut, o Instituto Francês, o British Council, entre outras, que aborda temas relacionados com solicitações de subsídios financeiros para a produção de espetáculos, para livros de apoio aos espetáculos, para a realização conjunta de eventos e para a formação de parcerias.

JORNAIS: Nesta documentação, constam solicitações de informação referentes a datas de espetáculos, emissão de faturas para pagamentos, divulgação de tabelas com valores de publicidade e alguns

registos de reclamações acerca da maneira como o Teatro da Cornucópia foi descrito em reportagens. Nas últimas pastas, encontram-se numerosos comunicados enviados aos jornais com o intuito de promover os espetáculos.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA / MINISTÉRIO DA CULTURA: Registos de reclamações relacionadas com atrasos na atribuição ou no pagamento de subsídios, insuficiência de valores concedidos e críticas ao tratamento dispensado pelo Governo às companhias teatrais independentes. Esta secção também contém alguns relatórios mensais de execução financeira, cartas circulares e outros documentos relevantes para a compreensão das políticas culturais adotadas por diferentes governos.

OUTROS MINISTÉRIOS: Documentação relacionada com os contratos dos artistas e rescisões, empréstimo de materiais, pagamentos à Caixa da Previdência, coordenação de visitas de escolas aos espetáculos, bem como registos sobre obras realizadas no Teatro do Bairro Alto, entre outros assuntos correlatos.

RTP/RDP: Nesta secção, encontram-se pedidos de detalhe sobre as datas dos espetáculos, emissão de faturas, acordos para a gravação de espetáculos, cartas circulares com a divulgação da programação e tabelas com os custos publicitários.

SINDICATOS: Composta principalmente por cartas circulares emitidas pelo Sindicato de Artistas e Espetáculos, que incluem convocatórias para reuniões, diretrizes estabelecidas pela diretoria para orientar os grupos teatrais, bem como tentativas de unir os grupos em busca de objetivos comuns junto ao Governo. Além disso, também podem ser encontradas cartas de outros sindicatos.

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA. [F] FÁBIO MARQUES BELÉM.

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES: Documentos que retratam as negociações entre o Teatro da Cornucópia e a Sociedade Portuguesa de Autores, visando a obtenção de direitos autorais e de encenação. Neste conjunto, estão incluídos contratos de autorização, solicitações e envio de relatórios de bilheteira, faturas, bem como correspondências circulares.

TEATROS: Correspondência que aborda uma ampla gama de assuntos e colaborações conjuntas entre diversos grupos teatrais. Integra convites para parcerias, solicitações de apoio, propostas de projetos conjuntos, intercâmbio de conhecimentos e cartas escritas conjuntamente a reconhecer os desafios do setor, com o objetivo de transmitir possíveis soluções ao Governo.

Para além destas secções, outras aparecem esporadicamente, tais como: Turismo, Transportadoras, Juntas de Freguesia, entre outras. Ainda existem secções específicas que surgem de acordo com eventos, projetos ou colaborações, entre elas: Lisboa 94, Europália, Teatro São Carlos.

UMA ANÁLISE DO ARQUIVO BUROCRÁTICO: MARCAS DE UMA GESTÃO

Mediante uma análise detalhada conduzida por intermédio da descrição arquivística da documentação burocrática do Teatro da Cornucópia, torna-se viável derivar considerações relevantes acerca das dinâmicas de gestão de uma companhia de teatro independente, dos desafios enfrentados e das políticas culturais vigentes na época.

O Teatro da Cornucópia destacou-se no panorama teatral independente devido à sua abordagem inovadora e crítica, cujo repertório procurava constantemente analisar e discutir questões sociais, políticas e culturais. Nos primeiros anos, a companhia concentrou-se no público estudantil, reconhecendo a importância de cultivar o interesse dos jovens espectadores, expandindo a audiência desde cedo. Essa atenção especial demonstrava a dedicação do grupo à formação de novos públicos, mas também ressaltava a sua abordagem inclusiva e educativa. Além disso, a natureza colaborativa e multifuncional da Cornucópia era evidente na variedade de papéis desempenhados pelos seus membros, desde os fundadores, como Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, até elementos como Luís Lima Barreto, que assumiriam diversas funções ao longo do tempo, refletindo uma colaboração interna diversificada e dinâmica.

A definição programática seria, no entanto, antes do 25 de Abril, confrontada com as questões da censura, uma vez que o primeiro espetáculo, *O misantropo*, foi classificado para apresentação exclusiva a maiores de 18 anos. No entanto, devido ao subsídio concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, o grupo estava obrigado a realizar apresentações em liceus e escolas de Lisboa[6]. Diante da situação, a dez dias da estreia, a companhia solicitou uma revisão à censura para

lidar com a problemática. Na carta de requisição do ensaio de censura, o grupo expressava as suas preocupações:

> Preocupa-nos extremamente o facto de o texto da peça ter sido classificado para 18 anos, na medida em que queríamos que este espetáculo, e aliás todos os que tencionamos realizar este ano, se dedicasse particularmente aos estudantes do ensino secundário, entre 14 e os 18 anos. A escolha de *O Misantropo* foi-nos sugerida, entre outras razões, principalmente pelo facto de se tratar de um autor clássico que os alunos dessas idades são obrigados a conhecer nos Liceus que frequentam. (...) Assim sendo, vimos inquirir junto de V. Exa. da possibilidade de o ensaio de censura decidir uma alteração de classificação para espetáculo e torná-lo acessível aos jovens a partir dos 14 anos, sem o qual, ele não poderá concretizar o intuito didático que é a sua principal função (Carta enviada à Direção de Serviços de Espetáculos em 3 de outubro de 1973)[7].

A decisão do ensaio da censura acabaria por ser favorável à Cornucópia e o espetáculo pôde ser apresentado nos Liceus de Lisboa.

Após o 25 de Abril, o grupo reforçou a sua independência política e financeira, ao apresentar-se como uma companhia que praticava um "teatro não comercial, com uma clara intenção política"[8]. Essa independência não apenas preservou a integridade artística do grupo, mas também permitiu que mantivesse a sua visão ética e estética sem ceder a influências externas, decisão que seria fulcral para o desenvolvimento da identidade do coletivo.

Na troca de correspondência da altura, encontramos evidências que apresentam características que se revelariam distintivas do grupo. Numa carta[9] datada de 22 de fevereiro de 1974, sem destinatário especificado, o Teatro da Cornucópia faz um relato das apresentações do seu primeiro espetáculo e identifica-se como uma "companhia teatral profissional sem uma sede fixa, com especial atenção ao público juvenil", manifestando a intenção de criar um teatro crítico e histórico, com o objetivo de analisar e debater questões sociais, políticas e culturais através das suas encenações. O grupo reconhecia a importância de atrair e envolver os jovens espectadores, procurando despertar o seu interesse e engajamento, facto que indicia uma preocupação em expandir a audiência teatral e em cultivar o público.

Na primeira pasta da série Burocrática, que compreende o primeiro ano da companhia, é possível encontrar diversas cartas destinadas à produção de espetáculos em escolas e liceus, uma delas dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, na qual a companhia solicita subsídio para a construção de um estrado desmontável, afirmando que uma das "principais responsabilidades do Teatro da Cornucópia [era] apresentar espetáculos em escolas e liceus". Noutra carta, convidam os professores a assistir ao ensaio geral do espetáculo *O misantropo* e, no final, a responderem a um questionário sobre alguns dos temas que o espetáculo podia levantar para discussão com os seus alunos.

← [6] Uma carta, datada de 19 de julho de 1973 (o documento mais antigo deste conjunto), menciona que, após a análise do projeto, a Fundação Calouste Gulbenkian decidira subsidiar a produção do primeiro espetáculo da Cornucópia com um valor de 335.000$00. Como contrapartida, a companhia deveria comprometer-se a apresentar um mínimo de 24 sessões, das quais 16 seriam direcionadas a grupos escolares.

[7] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

[8] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

[9] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

Num documento datado de julho de 1982[10], o grupo passa em perspetiva o trabalho desenvolvido até então, lembrando os pressupostos do começo:

> (...) tinham a noção de que o trabalho que se propunham fazer era um trabalho didático, de formação de público quase inexistente. E nesta ordem de ideias uma das iniciativas mais frutuosas que tiveram foi a de tentar por onde lhe foi possível atingir o público dos liceus, debatendo com eles os espetáculos e analisando os textos postos em cena.

A Cornucópia foi constituída como uma sociedade por quotas, divididas igualmente entre Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo. Esta estrutura divergia da tendência dos grupos independentes da época, que, geralmente, adotavam o modelo cooperativo de artistas, com a tomada de decisões e responsabilidades compartilhadas. Cintra argumentava que, mesmo nesse modelo cooperativo, existia uma imposição de comportamento:

> Quando a Cornucópia começou, o que era comum a todos os grupos independentes que estavam a formar-se era serem cooperativas de artistas (...), na qual todos tinham poder igual. Não havia patrão e havia uma direção escolhida democraticamente, em reuniões de grupo, onde se votava nas pessoas que dirigiam. Portanto, a responsabilidade era, aparentemente, coletiva. Funcionou muito bem: havia um princípio, as pessoas estavam contentes, mas de certa forma era uma impostura quotidiana (Cintra, 2015: 37–38).

[10] Relatório de atividades realizado em função da passagem de dez anos da companhia em julho de 1982. Documento constante da pasta Burocrática n.º 8.

A opção pela sociedade devia-se ao risco de o projeto não ser bem-sucedido. Nesse arranjo, somente Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo seriam responsabilizados:

> Aquilo estava estipulado por lei: naquela altura a sociedade só era responsável por aquele dinheiro e, portanto, se houvesse uma situação (foi o que a gente pensou) em que não houvesse dinheiro para trabalhar, só éramos responsáveis por aquele capital social e, se aquele capital se esgotasse, podíamos declarar falência e não seríamos obrigados a pagar dívidas nem outras coisas do género (Cintra, 2015: 38).

No entanto, ao longo da sua história, o Teatro da Cornucópia acabaria por integrar uma variedade de abordagens no seu trabalho diário. As transformações ao longo do tempo foram evidenciadas pela diversidade de papéis desempenhados por diferentes figuras, cada indivíduo contribuindo para uma dinâmica multifacetada dentro da companhia. A documentação do arquivo analisada traz exemplos: o ator Alexandre Passos[11] foi o intermediário entre a Cornucópia e o grupo japonês Wazeda, em 1976, aquando da sua apresentação em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, enquanto Jorge Nascimento, em 1977, foi o responsável pelo projeto Leituras[12], que consistia na realização de leituras dramáticas de textos clássicos por atores da Cornucópia.

Um dos membros-chave, que esteve presente durante praticamente toda a existência do Teatro da Cornucópia, foi Luís Lima Barreto. Além de atuar, também assumiu o papel de produtor em alguns eventos, como a organização de uma semana dedicada a atividades

[11] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[12] Documento constante da pasta Burocrática n.º 4.

culturais para crianças[13], em 1978, que incluiu espetáculos teatrais, exibições de cinema, apresentações circenses, de marionetas e música. Outra figura marcante na trajetória da Cornucópia foi Raquel Maria Cabrita dos Santos, uma das fundadoras do grupo. Raquel Maria permaneceu na companhia até 1987, contribuindo como atriz mas desempenhando igualmente funções administrativas. Entre as suas responsabilidades, destaca-se a produção dos relatórios mensais de atividades entregues à Secretaria de Estado da Cultura em 1977[14].

Estes exemplos evidenciam a natureza multifuncional da Cornucópia, em que diferentes membros desempenham tarefas complementares para sustentar as atividades do grupo. Essas características colaborativas também são observadas em coletivos como A Comuna ou O Bando, sendo distintivas dos grupos de teatro independente. Ao rejeitarem o modelo tradicional do empresário, procuraram inovar nas formas de trabalho coletivo, fortalecendo assim a colaboração e a autonomia dentro da estrutura teatral.

A composição do elenco permanente experimentou variações significativas ao longo do tempo, especialmente em termos quantitativos. No estágio inicial da companhia, observou-se um contingente mais numeroso de membros no elenco. Contudo, decorrente das reiteradas dificuldades financeiras enfrentadas, o grupo viu-se compelido, em várias ocasiões, a reduzir o quadro de integrantes e a contratar atores e atrizes para espetáculos específicos. Tal medida, entretanto, foi percebida como uma estratégia eficaz para a revitalização da companhia:

> Com a ideia de revitalizar a companhia, decidimos nos últimos tempos não alargar o seu elenco fixo e chamar para cada espetáculo novos elementos. O contacto do elenco fixo e dos hábitos de trabalho e linguagem cénica adquirida já ao longo de anos de trabalho da Cornucópia com elementos exteriores à companhia tem dado, quase sempre, resultados excelentes (Carta dirigida a Pedro Tamen, do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian)[15].

Para além da redução do número de elementos fixos, a Cornucópia viu-se também, por vezes, obrigada a diminuir o que considerava ser a remuneração adequada dos seus elementos. A 6 de julho de 1975, a companhia envia uma correspondência à Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais (CCAT), em que apresenta uma avaliação da estreia do espetáculo *Pequenos burgueses* e manifesta a sua preocupação com as dificuldades financeiras enfrentadas devido à inadequação do subsídio que recebiam:

> O subsídio que recebemos nos meses anteriores é insuficiente uma vez que não chega para cobrir sequer as despesas de manutenção da companhia e que nos vimos obrigados por isso a reduzir todos os vencimentos para 8.500$00 mensais, sendo que, por exemplo, o eletricista pago pelo MEC, para este edifício, recebe o vencimento estipulado pelo Sindicato, ou seja, 9.540$00, mais do que qualquer outro elemento da Companhia[16].

Em 25 de janeiro de 1977, a Cornucópia viu-se compelida a ajustar a dinâmica operacional das suas atividades por um período determinado. Os membros do grupo, que não recebiam remuneração desde

[13] Documento constante da pasta Burocrática n.º 4.

[14] Documento constante da pasta Burocrática n.º 5.

[15] Documento constante na pasta Burocrática n.º 11.

[16] Documento constante na pasta Burocrática n.º 3.

15 de dezembro do ano anterior, tomaram a decisão de reorganizar a execução das suas tarefas na companhia, adotando um horário alternativo compreendido entre as 16h e as 00h. Tal medida visava proporcionar flexibilidade aos artistas, permitindo-lhes procurar outras oportunidades de trabalho individual:

> Perante a total impossibilidade de, com receitas de bilheteira, cumprir as despesas diárias de uma companhia com 23 elementos (o que em toda a parte do mundo acontece) e perante a decisão dos seus elementos de não abandonarem o projeto artístico e de intervenção cultural que se sentem capazes de prosseguir, a Companhia decidiu, à semelhança do que aconteceu com outras instâncias internacionais como é o caso da recusa de apoio do governo francês ao Théâtre du Soleil para a preparação de *L'age d'or*, acumular com trabalhos individuais de cada um dos seus elementos até às 16h de cada dia, de forma a permitir-lhe a subsistência, o trabalho da companhia das 16 às 24 horas como única forma de poder continuar a atividade que se propôs[17].

O trabalho coletivo não se restringiu apenas ao âmbito interno da Cornucópia, tendo a companhia, assim como outros grupos de teatro independente, procurado estabelecer colaborações externas. No primeiro relatório de atividades apresentado pelo grupo, consta como um dos objetivos "contribuir para a ação das jovens companhias"[18]. A título de exemplo, o Teatro da Cornucópia expressou o seu repúdio ao descobrir que o subsídio para o grupo Oficina Samba havia sido negado. Considerava que o trabalho realizado pela companhia era "revolucionário" e que dizia respeito ao "momento político português"[19].

Ao formalizar o recebimento do subsídio referente à temporada de 1980, o Teatro da Cornucópia aproveitou a oportunidade para expressar a sua insatisfação perante a ausência de reajuste nos montantes alocados, pela supressão do subsídio destinado ao Grupo Teatro Hoje e pela disparidade nos critérios adotados para os grupos que se apresentavam fora da região de Lisboa:

> Não podemos, no entanto, deixar de, na mesma ocasião, protestar vivamente contra a exiguidade do aumento previsto, o estranho corte de subsídio ao Teatro Hoje, a falta de pagamento dos retroativos dos aumentos e a inacreditável discrepância de critérios no que a isso se refere para as companhias residentes fora de Lisboa, obrigando-as a sofrer retroativamente a redução a que passam agora a estar sujeitas[20].

A relação da Cornucópia com o seu público também experimentou diferentes fases de proximidade. A título de exemplo, destaca-se o espetáculo *Pequenos burgueses*, em que a companhia organizou ensaios abertos, promovendo a troca de impressões como estratégia para estabelecer uma relação recíproca com o público:

> Antes da estreia realizamos 6 ensaios com público, todos eles seguidos de trocas de impressões, numa tentativa de criação de um tipo de relação espetáculo-público que não seja a de produ-

[17] Carta enviada à Fundação Calouste Gulbenkian a pedir subsídio para a montagem de dois espetáculos.

[18] Documento constante na pasta Burocrática n.º 1.

[19] Carta enviada à Direção Geral de Cultura Popular e Espetáculos. Documento constante na pasta Burocrática n.º 3.

[20] Documento constante na pasta Burocrática n.º 7.

to-consumo. A esses ensaios vieram: Comissão de Moradores de S. Mamede, Comissão de Moradores de Xabregas, Trabalhadores da Gulbenkian, alunos do Liceu da Amadora, Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria, Trabalhadores da Imprensa Nacional[21].

A saída de Jorge Silva Melo, em 1979, foi um marco significativo na história do Teatro da Cornucópia, que a partir de então seria dirigido por Luís Miguel Cintra, em sociedade com Cristina Reis. Apesar disso, observa-se que a pasta Burocrática n.º 6, que abrange o ano em questão, não apresenta nenhum documento explícito sobre a sua partida. No entanto, na Burocrática n.º 7, foi encontrado um documento em que Silva Melo solicita à "firma" um comprovativo dos seus rendimentos. Nesse documento, ele destaca que já havia feito essa solicitação diversas vezes à secretária, mas sem sucesso. A existência de documentos fragmentados ou a falta deles no Arquivo do Teatro da Cornucópia permite-nos uma visão parcial da saída de Jorge Silva Melo e da dinâmica interna do grupo naquele período. É possível inferir que a separação tenha sido um processo complexo e que talvez tenha envolvido dificuldades de comunicação ou tensões internas.

Por último, é relevante explorar no arquivo do grupo as diversas recusas em participar em iniciativas ou em receber prémios oferecidos pelo Governo. Na pasta Burocrática n.º 13, que abrange os anos de 1990 e 1991, encontra-se um texto, sem data nem destinatário, no qual Luís Miguel Cintra expressa a sua discordância em relação ao Prémio Garrett[22]. Ele informa que, embora tenha respeito pelas pessoas que compõem o júri, "não gosta dessas premiações", pois "discorda completamente da política teatral adotada pela SEC" (Secretaria de Estado da Cultura). Na sua opinião, a SEC deveria

[21] Documento constante na pasta Burocrática n.º 3.

começar por fornecer as condições adequadas para o trabalho no teatro e só então conceder prémios. Em 1992, Luís Miguel Cintra volta a insurgir-se[23] em relação ao Prémio Garrett. Numa carta enviada a Pedro Santana Lopes, então Secretário de Estado da Cultura, o diretor da Cornucópia comunica que, devido a compromissos assumidos, não poderá comparecer à cerimónia de entrega dos prémios em Coimbra. Ressalta que a sua posição em relação aos prémios não mudou e manifesta-se "chocado" com o facto de o Teatro da Cornucópia ter sido relegado para o terceiro escalão de subsídios.

Em 1999, ano em que Luís Miguel Cintra recebe um convite para participar nas festividades do Dia Mundial do Teatro, organizadas pelo Teatro São João, também recusa. Em carta endereçada a Ricardo Pais, então diretor do teatro, Cintra considera o tema escolhido para a comemoração daquele ano – "25 anos do 25 de Abril" – bastante oportuno, mas considera que o Teatro Nacional estava a requerer todo o "protagonismo", sem dar espaço aos muitos que foram construindo a história do teatro "quase sem meios, e portanto sem a liberdade, de que, felizmente, o Teatro Nacional São João, pôde dispor"[24].

A recusa em participar em festividades oficiais e em aceitar prémios refletia a sua convicção de que o apoio ao teatro não se devia limitar

← [22] No transcurso do 150.º aniversário de uma abrangente série de reformas implementadas por Almeida Garrett no cenário teatral português, a Secretaria de Estado da Cultura instituiu um prémio anual em sua homenagem. Conforme estipulado pelo regulamento, a concessão do galardão tinha como objetivo "estimular e elevar a prática teatral no território nacional". Este reconhecimento era outorgado em duas categorias distintas: literatura e produção artística.

[23] Documento constante na pasta Burocrática n.º 14 – carta enviada em 25 de março de 1992.

[24] Documento constante na pasta Burocrática n.º 20.

a reconhecimentos simbólicos, mas sim garantir condições efetivas e estruturais para a sua produção.

A dinâmica do Teatro da Cornucópia foi sendo moldada ao longo de uma trajetória caracterizada pela inovação, crítica social e resistência. A atenção especial ao público estudantil e a estrutura multifuncional evidenciaram um compromisso com a formação de audiências e uma prática interna diversificada. A conquista da independência política e financeira após o 25 de Abril fortaleceu a identidade da Cornucópia como "teatro não comercial" de intenção política. Enfrentando desafios financeiros, mudanças no elenco e a saída de membros-chave, o grupo viu cada desafio como uma oportunidade de revitalização e resiliência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este breve ensaio propôs-se a contemplar algumas das características distintivas do trabalho do Teatro da Cornucópia, as quais não são amplamente difundidas, mas que podem ser discernidas por meio da análise da documentação preservada em seu arquivo. Contudo, é imperativo ressaltar que, para o escopo deste artigo, apenas uma fração do arquivo foi selecionada para análise. O aprofundamento nesta pesquisa permitirá uma compreensão mais extensiva de outros aspetos relevantes, tais como as intrincadas relações entre os grupos de teatro independente, as contínuas complexidades enfrentadas pelo grupo em suas interações com distintos governos, bem como o papel preponderante desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian na manutenção e suporte a esta e outras companhias.

A valorização atribuída pelo Teatro da Cornucópia ao seu próprio trabalho é evidenciada pelo arquivamento realizado de todo o material artístico e administrativo. Esse ato, concebido como um legado para a posteridade, revela o compromisso da companhia em preservar e transmitir a sua trajetória de forma abrangente. O arquivamento meticuloso, que abrange desde elementos relacionados com a produção artística até aspetos administrativos, reflete não apenas uma prática organizacional, mas também uma consciência da importância histórica do legado teatral.

Sob essa perspetiva, a análise do arquivo do Teatro da Cornucópia revela uma trajetória marcada pela configuração gradativa de uma identidade distintiva. Essa identidade é fortemente caracterizada pela defesa intransigente do projeto artístico da companhia, mesmo diante das adversidades financeiras que se apresentaram ao longo do tempo. A documentação preservada oferece um testemunho desse processo evolutivo, evidenciando as escolhas estratégicas, os desafios enfrentados e as adaptações realizadas para manter a integridade do compromisso artístico da Cornucópia.

Por último, ressalta-se a urgência da averiguação do estado dos arquivos das companhias teatrais em Portugal, bem como a imperatividade da conservação, descrição arquivística e divulgação das informações ali contidas. Esta abordagem contribui para pesquisas futuras, enriquecendo o conhecimento sobre a história teatral e social, assim como desempenha um papel crucial na salvaguarda do legado das próprias companhias. A preservação desses registos não apenas assegura a continuidade da memória cultural, mas também fomenta um ambiente propício à pesquisa académica e à apreciação do património artístico, proporcionando uma base sólida para o entendimento e a celebração da rica herança das companhias teatrais ao longo do tempo.

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CINTRA, Luís Miguel (1992), "A Cornucópia: um projecto", *Vértice*, 48.

CINTRA, Luís Miguel (2015), *Cinco conversas em Almada*, Almada, Companhia de Teatro de Almada.

DERRIDA, Jacques (2001), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

MILLAR, Laura (2017), *Archives: principles and practices*, London, Facet Publishing.

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

REIS, Cristina (org.) (2002), *Teatro da Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001*, Lisboa, Teatro da Cornucópia.

REIS, Cristina (org.) (2016), *Teatro da Cornucópia: espectáculos de 2002 a 2016*, Lisboa, Teatro da Cornucópia.

SANTOS, Vanderlei (2011), *A teoria arquivística a partir de 1898: em busca da consolidação, da reafirmação e da atualização de seus fundamentos*, Brasília, UnB.

TEATRO da Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001 (2003), *Vértice*, 110.

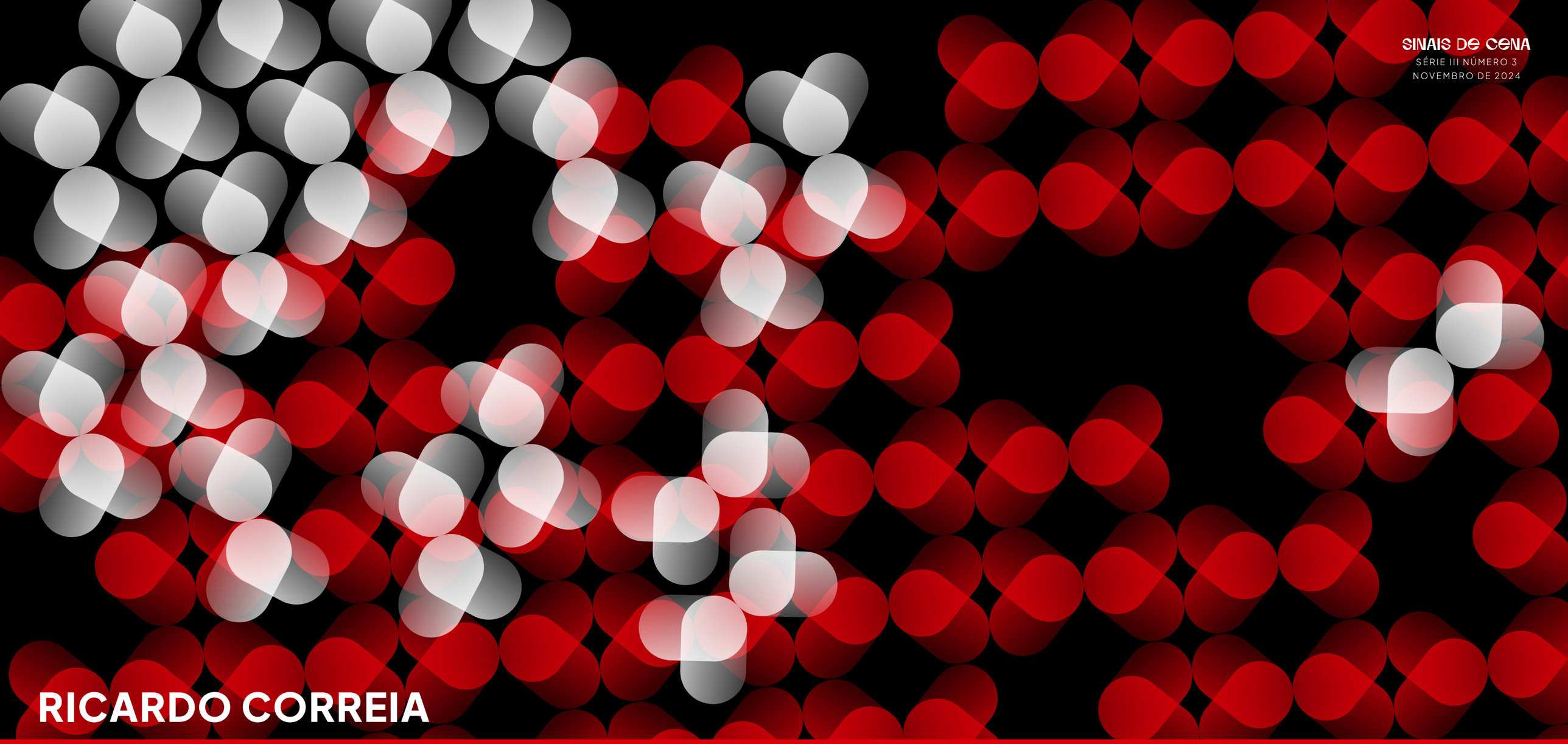
NORMAS

Norma Portuguesa NP 4041:2005 Informação e documentação: terminologia arquivística, Caparica, Instituto Português da Qualidade.

BY NC ND

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA. [F] FÁBIO MARQUES BELÉM.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024



RICARDO CORREIA

A PRÁTICA DE ALECKY BLYTHE

HEADPHONE VERBATIM THEATRE, UM DISPOSITIVO DE AUTENTICIDADE

RICARDO CORREIA

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE COIMBRA/ INSTITUTO POLITÉCNICO DE COIMBRA

Criador e programador. Trabalha em teatro, cinema e televisão como ator, dramaturgo e encenador. Tem vários textos para teatro publicados em Portugal, França e México. Dirige a Casa da Esquina, estrutura com financiamento da República Portuguesa / DGARTES 2023–2026 (Coimbra). Professor-Adjunto de Teatro e Educação na Escola Superior de Educação de Coimbra/Instituto Politécnico de Coimbra. Investigador colaborador do CEIS20 da Universidade de Coimbra. Doutorando em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra desde 2018, com o projeto "Política, resistência e prática dramatúrgica na contemporaneidade: Um estudo de caso".

RESUMO

Neste artigo, iremos analisar os procedimentos de criação de Alecky Blythe, fundadora da companhia de teatro Recorded Delivery, que utiliza o *headphone verbatim theatre*, em que os testemunhos gravados em áudio e escutados em tempo real pelos atores nos auscultadores funcionam como um garante da autenticidade dos testemunhos, permitindo dar visibilidade a histórias de uma determinada comunidade. Vamos partir das peças *Come out Eli* e *The girlfriend experience* para analisar a prática da dramaturga e a sua metodologia de criação. As questões colocadas são: a partir da análise da criadora Alecky Blythe, que tipo de processos e metodologias de escrita e de cena são convocados? Desde a criação do texto à passagem para cena, quais as implicações éticas que enfrentam os criadores no uso de procedimentos do teatro do real? Que tipo de atuação é exigida ao ator?

PALAVRAS-CHAVE

Headphone Verbatim, Alecky Blythe, Transmissão, Teatro do Real, Teatro Político

ABSTRACT

In this article we will analyze the creation procedures of Alecky Blythe, founder of the theatre company Recorded Delivery, which uses the headphone verbatim theatre, in which the testimonies recorded in audio and listened in real time by the actors on the headphones, work as a guarantee of the authenticity of the testimonies giving visibility to the stories of a certain community. We will start from the plays *Come Out Eli* and *The Girlfriend Experience* to analyze the playwright's practice and her creation methodology. The questions to deal with are: from the analysis of the creator Aleck Blythe, what kind of processes and methodologies of writing and staging are summoned? From the creation of the text to the staging, what are the ethical implications that creators face in the use of procedures of the theatre of the real? What kind of acting is required from the actor?

KEYWORDS

Headphone Verbatim, Alecky Blythe, Transmission, Theatre of the Real, Political Theatre

A PRÁTICA DE ALECKY BLYTHE

HEADPHONE VERBATIM THEATRE, UM DISPOSITIVO DE AUTENTICIDADE

A proposta deste breve artigo é analisar os procedimentos de criação de Alecky Blythe, fundadora da companhia de teatro Recorded Delivery, que utiliza o *headphone verbatim theatre*, em que os testemunhos gravados em áudio e escutados nos auscultadores em tempo real pelos atores, que os reproduzem, funcionam como um garante da autenticidade dos testemunhos, permitindo dar visibilidade a histórias de uma determinada comunidade.

O meu interesse por esta técnica está ancorado na minha prática artística, desenvolvida na Casa da Esquina, em Coimbra, onde procuro, nas minhas criações, investigar as mediações entre o real e a ficção, o arquivo como prática, implicando o documental, o autobiográfico, a pós-memória e o questionamento do território. Em alguns dos meus trabalhos de criação utilizei o *headphone verbatim*, nomeadamente nos espetáculos *Eu uso Termotebe e o meu pai também* e *Crise de 69: o ano em que sonhámos perigosamente*.

EU USO TERMOTEBE E O MEU PAI TAMBÉM, DE E ENC. RICARDO CORREIA, CASA DA ESQUINA, 2018 (HUGO INÁCIO), [F] CARLOS GOMES.

CRISE DE 69: O ANO EM QUE SONHÁMOS PERIGOSAMENTE, DE E ENC. RICARDO CORREIA, CASA DA ESQUINA, 2019 (SOFIA COELHO E RICARDO CORREIA), [F] CARLOS GOMES.

Em *Eu uso Termotebe e o meu pai também*, com estreia em 2018, no Teatro Nacional D. Maria II, partíamos de testemunhos de operários, sindicalistas, patrões, museólogos, sociólogos e antropólogos da indústria têxtil para refletir sobre os processos de transmissão da memória relativa ao trabalho em Portugal, a condição de operário, a sua emancipação, bem como as mutações da sua identidade ao longo de várias gerações.

Já em *Crise de 69: o ano em que sonhámos perigosamente*, com estreia no Convento São Francisco, em Coimbra, 2019, partíamos de três testemunhos de historiadores de diferentes gerações (Manuela Cruzeiro, Rui Bebiano e Miguel Cardina) para investigar as celebrações dos 50 anos da contestação académica em Coimbra e as suas disputas de memória.

Acredito que o uso do *headphone verbatim* permite a democratização de narrativas menos visíveis, criar outros pontos de vista sobre determinado tema, bem como mediar e partilhar através dos atores, aqui mais como fiéis depositários daquelas palavras, as narrativas de vida apresentadas. Se, por um lado, cria um efeito de alienação, pois lembra ao público que os atores estão a apresentar o material, o testemunho de outra pessoa – mais do que apelar a uma identificação com ela –, por outro lado, cria um efeito de autenticidade, um garante da fidelidade ao testemunho através da presença dos auscultadores (cf. Wake, 2013; Cantrell, 2013).

O *headphone verbatim theatre* faz parte do denominado "teatro do real", termo cunhado por Carol Martin (cf. 2010 e 2013) que revelou a emergência de um teatro caracterizado por vários procedimentos relacionados com o uso do documento e do testemunho, da não-ficção, como um gesto usado pelos criadores para darem conta das dinâmicas sociais e políticas do mundo contemporâneo.

> The term verbatim refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during the interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. [O termo *verbatim* refere-se às origens do texto falado na peça. As palavras de pessoas são gravadas ou transcritas por um dramaturgo durante a entrevista ou o processo de pesquisa, ou são apropriadas a partir de registos existentes, como as transcrições de interrogatórios oficiais. Em seguida, são editadas, organizadas ou recontextualizadas numa forma dramática, na qual os atores assumem as personagens das pessoas cujas palavras estão sendo usadas.] (Hammond/Steward, 2008: 9).

O *headphone verbatim* difere do *verbatim*, na medida em que, nos ensaios e nas apresentações públicas, os atores usam auscultadores em cena, que lhes fazem chegar os testemunhos editados e gravados em áudio, que são escutados em tempo real. O texto é dito pelos atores com a maior fidelidade tentando repetir a cadência de ritmos, pausas e incongruências dos testemunhos. Os atores não decoram o texto, antes replicam *ipsis verbis* as palavras que ouvem dos entrevistados (cf. Wake, 2013).

Em boa verdade, existem várias nomenclaturas para denominar o teatro que reclama o real em cena, entre elas: teatro documental, *verbatim*, teatro factual e teatro de não-ficção.

Caroline Wake, no capítulo "Verbatim theatre within a spectrum of practices", inserido no livro *Verbatim: staging memory & community*, cria uma taxonomia que mede a distância que vai da pessoa ao

dramaturgo e permite aferir algumas das diferenças entre os vários tipos de teatro que lidam com o real: autobiográfico (pessoa real e dramaturgo são a mesma pessoa); comunitário (peças construídas por uma comunidade, que se representa a si própria); *verbatim* (dramaturgo e atores entrevistam pessoas e/ou comunidade sobre um acontecimento); documentário (peças construídas numa variedade de fontes, são peças híbridas porque utilizam o arquivo e documentos, além de testemunhos); tribunal (reabrem julgamentos com o objetivo de criticar a justiça); histórico (os dramaturgos consultam fontes para escrever uma peça de teatro a partir de documentação histórica) (Wake, 2010).

Este teatro que reclama o real é claramente subsidiário do *agitprop* russo dos anos 20 do séc. XX e do *living newspaper* dos Estados Unidos da América nos anos 30, e está ancorado no legado inaugural do teatro documental tecido com Erwin Piscator, que trabalhou na sua dramaturgia os problemas da sua época e utilizou fontes documentais (jornais, estatísticas, fotografias, discursos etc.) que eram projetadas em palco, criando um olhar objetivo que comprovava a realidade.

Uma segunda vaga de teatro documental emergiu depois da Segunda Grande Guerra Mundial, talvez porque "several playwrights considered 'pure' fiction as inadequate for capturing past traumatic events or burning contemporary political questions" [vários dramaturgos consideraram a ficção 'pura' inadequada para capturar acontecimentos traumáticos passados ou questões contemporâneas políticas atuais] (Garde *et al.*, 2010: 13). Um dos representantes desse movimento foi Peter Weiss, que em 1965 criou a dramaturgia de *O interrogatório* a partir dos depoimentos prestados no tribunal de Auschwitz (1963-1965) e definiu as características do teatro documental com *Fourteen propositions with respect to the documentary*, de 1968, e em *The material and the models: notes towards a definiton of documentary theatre*, de 1971.

O contexto britânico tem algumas particularidades, na medida em que se afasta do documental e se funda quase em exclusivo nas especificidades do *verbatim*. Peter Cheeseman, um dos grandes precursores do *verbatim* inglês, inspirado pelo cinema documental britânico dos anos 30 e 40 e pelo teatro político de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, criou espetáculos a partir de entrevistas a comunidades sobre um acontecimento que as tivesse afetado, usando o gravador portátil de cassetes para registar esses testemunhos. Entre as expressões desta dramaturgia podemos encontrar *The Jolly Potters* (1964) ou *Fight for Shelton Ba*r (1974) (cf. Brown, 2010; Paget, 1987).

A maior visibilidade no Reino Unido do *verbatim* theatre decorre nos anos 90, tendo esta prática sido disseminada pelo contributo de vários criadores até aos dias presentes. A dramaturgia britânica renovou o interesse pelo real na cena teatral, inscrevendo-se na tematização de alguns acontecimentos, entre eles: o 11 de Setembro de 2001, com o ataque às torres gémeas, a invasão do Iraque e do Afeganistão em 2003, a crise financeira e consequente recessão económica em 2008, a Primavera Árabe em 2010, a guerra nesse território a partir de 2011, a crise dos refugiados que bateu à porta da Europa desde 2015, e o Brexit, que desde 2016 fraturou a união entre britânicos e a Europa.

PRÁTICA: DEFINIÇÃO E ORIGEM

Alecky Blythe, uma das mais reconhecidas criadoras a usar o *headphone verbatim*, contactou com a técnica *verbatim* no *workshop Drama Without Paper*, no Actors Centre[1], com Mark Wing-Davey[2], artista que tinha, por sua vez, aprendido a técnica com a dramaturga norte-americana Anna Deavere Smith[3] (desde que a dirigiu pela primeira vez no espetáculo *House arrest*, em 1998).

De salientar que, nos EUA, além de Anna Deavere Smith, outros autores trabalharam na prática do *verbatim theatre*, tais como Eve Ensler[4], com os *Monólogos da vagina* em 1996, ou *The Laramie Project* de Moisés Kaufman, do Tectonic Theater Project[5], em 1998 (cf. Duska Radosavljevic, 2013).

No caso de Anne Deavere Smith, esta criadora usava um guião sonoro realizado a partir da edição dos testemunhos recolhidos sobre um determinado tema, que ouvia com os auscultadores nos ensaios, de forma a decorar os testemunhos, palavra a palavra, apropriando-se da cadência do emissor e dos seus padrões de discurso. Esta artista norte-americana ficou célebre pelos seus trabalhos a solo em que interpretava vários testemunhos mudando de personagem através da plasticidade vocal e gestual, como é o caso da peça *Notes from the fields*, para a qual entrevistou 250 pessoas, incidindo na comunidade negra norte-americana.

[1] Mais informação: *https://www.actorscentre.co.uk/*, consultado a 01.07.2021.

[2] Mais informação: *https://tisch.nyu.edu/about/directory/grad-acting/104306630*.

[3] Mais informação: *http://www.annadeaveresmith.org*.

[4] Mais informação: *http://www.eveensler.org/plays/the-vagina-monologues/*.

[5] Mais informação: *https://www.tectonictheaterproject.org/*.

O criador Mark Wing-Davey usou esta técnica, mas decidiu manter os auscultadores usados nos ensaios durante a própria representação. Alecky Blythe seguiu esse gesto, aprendido no *workshop* com Mark Wing-Davey, e criou a sua companhia de teatro, a Recorded Delivery[6] (cf. Hammond/Steward, 2008; Cantrell, 2013; Forsyth, 2014; Belfield, 2018).

Come out Eli foi a primeira peça onde Blythe testou a técnica. Estreada no Arcola Theatre em 2003, ganhou vários prémios, entre eles o *Time Out Award for Best Production on the Fringe*, tendo o espetáculo sido transferido para o BAC através do *Critics Choice Season* (Forsyth, 2014).

Uma comunidade a reagir a um acontecimento é um dos pontos de partida estruturantes desta obra:

> The idea behind my first drama, *Come Out Eli*, was to make a play about fear. The Hackney Siege which had begun on Boxing Day 2002, struck me as a good place to collect interviews about this subject. (…) *Come Out Eli* established a formula that I used for *Strawberry Fields* and my early plays. Essentially about a community reacting to an event. [A ideia por trás do meu primeiro texto, *Come Out Eli*, era criar uma peça sobre o medo. O cerco em Hackney, que tinha começado no *Boxing Day* de 2002, pareceu-me um bom lugar para recolher entrevistas sobre este assunto. (…) *Come Out Eli* estabeleceu uma fórmula que eu usei para *Strawberry Fields* e as minhas primeiras peças. Essencialmente coloca uma comunidade a reagir a um acontecimento.] (Blythe *apud* Hammond/Steward, 2008: 84).

Mas Blythe explica que nem sempre a base é a reação de uma comunidade a um acontecimento: "The starting point for me is often

[6] Mais informação: *http://www.recordeddelivery.net/*.

a new story, maybe something I've read in the newspaper or seen in the news. (...) or maybe start with a subject and then I have to eke out a story" [o ponto de partida para mim é muitas vezes uma nova história, talvez algo que eu tenha lido no jornal ou visto nas notícias. (...) ou talvez começar com um assunto e do qual eu tenho que extrair uma história] (Belfield, 2018: 68). Por exemplo, na peça *A man in a box*, Blythe afirma que "rather than a community, it followed a single man – Colin – and his relationship with his family" [mais do que uma comunidade, seguia apenas um homem – Colin – e o seu relacionamento familiar] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 85).

CONDUÇÃO DE ENTREVISTAS

As entrevistas recolhidas para as criações de Blythe são conduzidas apenas por ela e não envolvem mais ninguém da equipa. Esta é uma diferença entre o *verbatim* e o *headphone verbatim*, como explica Carolin Wake: "[H]eadphone verbatim typically envolves a single author digitally recording interviews or interactions with subjects" [o *headphone verbatim* normalmente envolve um único autor que grava digitalmente entrevistas ou interações com temas] (Wake, 2013: 322). Por seu turno, no *verbatim theatre*, a condução de entrevistas decorre de uma forma mais participada, pois os atores são envolvidos na recolha das entrevistas, como explica Derek Paget: "The inclusion of all members of the company in the process of interviewing people was seen by everybody consulted as a fundamental precept of verbatim Theatre" [A inclusão de todos os membros da companhia no processo de entrevistar pessoas foi relatada por todas as pessoas consultadas como um momento fundamental do *verbatim theatre*] (Paget, 1987: 327).

Para Blyhte, as entrevistas devem decorrer no meio de alguma atividade do entrevistado, seguindo a sugestão de Mark Wing-Davey, que a encorajou "to interview people while they were in the midst of some sort of activity, something that distracts them from the microphone and takes their minds off the fact they are being recorded" [a entrevistar pessoas no meio de uma qualquer atividade, algo que os distraia do microfone e desvie a consciência de que estão a ser gravados] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 92), mas também porque isso permite introduzir na passagem para a cena as atividades que estavam a ser realizadas durante a entrevista.

Em *The girlfriend experience*, a sua oitava peça, o tema investigado era a prostituição. Blythe explica que as entrevistas foram registadas num período de 14 meses na "living-room of the brothel where they work. It is where the girls hang out between bookings, watch TV, freshen and chat" [sala de estar de um bordel onde elas trabalhavam. Era o lugar onde as raparigas passavam o seu tempo entre clientes, viam televisão, onde se refrescavam e conversavam] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 85-86). Ao contrário das suas outras peças, a dramaturga não esteve sempre presente na condução das entrevistas, e explica que deixou as prostitutas gravarem conversas sem estar presente (cf. Hammond/Steward, 2008). Esta decisão de deixar as entrevistadas gravarem-se a si próprias levanta dúvidas éticas e de manipulação relativas ao material gravado, bem como ao consentimento de gravação dos clientes (cf. Cantrell, 2013).

Blythe recomenda estabelecer, na condução de entrevistas, uma relação de confiança, para que as pessoas entrevistadas não se sintam julgadas, bem como dar oportunidade a todos os entrevistados de contarem o seu ponto de vista sobre a história. Assim, o entrevistador pode guiar a entrevista, mas idealmente deve ser o entrevistado a dirigi-la para uma determinada via, apresentar a sua agenda e se possível deixar o acaso, o imprevisto, acontecer.

Para esta criadora, a entrevista registada sonoramente, ao contrário dos filmes documentais, oferece uma maior proteção da identidade dos entrevistados e por isso permite um maior acesso a mundos escondidos e subterrâneos de cada pessoa, que pode abrir-se, sem medo de represálias ou censura.

Por fim, e já a pensar na edição, a criadora prefere gravar as entrevistas em formato conversa, com várias pessoas ao mesmo tempo, em vez de entrevistas individuais, isto porque a conversa dialogada oferece uma forma mais poderosa de contar a história e de dar algum realismo e profundidade às personagens da peça a criar (Hammond/Steward, 2008).

EDIÇÃO

O processo de edição, organização do material e criação de uma forma e estrutura dramática, no trabalho de Blythe, não passa pela elaboração de um guião textual a partir das transcrições das entrevistas, mas pela construção de um guião editado em formato áudio, que nunca vê o formato papel. Esse guião sonoro é muitas vezes revisto e editado ao longo dos ensaios.

Neste processo de edição, também se colocam algumas questões éticas e de fidelidade ao material, na medida em que pressupõe uma escolha não só do que fica e do que é excluído, mas também de preservação do conteúdo e ideias dos testemunhos recolhidos que não devem ser truncados ou desvirtuados. A escolha não é sempre objetiva, pois, como refere Blythe, depende da sua resposta subjetiva e emocional a cada entrevistado (Forsyth, 2014).

Uma das referências que são transversais aos seus textos é dar a entender ao público que estamos numa situação construída, como se pode ler nas primeiras cenas de algumas das suas peças. Veja-se o exemplo de *Come out Eli*:

Request
At home on the phone.
Alecky – blonde, middle class, thirty. Shocked and amused but tries to remain polite and business-like.

> Alecky – Oh Hello Mr Okere? (*Beat*) Hi, it's Alecky Blythe here (*Beat*) Hi (*Beat*) are you ok to talk? Ok great. Um Yeh (*Beat*) I've um- I've had a think about your (*Beat*) erm (*Beat*) Your sorry? (*Beat*) Your request yes, yes huh, erm but I'm afraid no answer is – is still no. (...) I am desesperate to get an interview with you but I am not that desesperate (...) N – no -no, there's not going to be any sex.

Pedido
Em casa ao telefone.
Alecky – loira, classe média, à volta dos 30 anos. Chocada e divertida, tenta permanecer educada e profissional.

> Alecky – Oh Olá Sr. Okere? (*Tempo*) Olá, fala a Alecky Blythe (*Tempo*) Olá (*Tempo*) você está preparado para falar? Ok ótimo. Hum *yeah* (*Tempo*) Eu tenho hum- Eu tive um pensamento sobre o seu (*Tempo*) hum (*Tempo*) O seu desculpe? (*Tempo*) Seu pedido sim, sim hum, mas infelizmente a minha resposta é – ainda é não. (...) Estou desesperada para conseguir uma entrevista consigo, mas não estou tão desesperada (...) N – não -não, não vai haver sexo.] (*apud* Forsyth, 2014: 130).

Para Blythe, as suas produções são tendencialmente naturalistas, obedecendo às unidades de tempo e espaço e com preferência pelo minimalismo cénico.

A peça *Come out Eli* está estruturada em setenta e duas cenas de curta duração e em vinte lugares (no cordão policial ou em lugares próximos: cafés, livrarias, casas de pessoas entrevistadas etc.). A peça dura o tempo do cerco e o seu rescaldo.

Já a peça *The girlfriend experience* está dividida em dois atos: o primeiro contém três cenas, o segundo contém cinco cenas. A ação começa a 5 de outubro de 2006 e termina a 14 de agosto de 2007. O tempo que decorre entre atos dura dois meses (o período que vai de 14 de fevereiro de 2007 a 13 de abril de 2007). A ação decorre na sala de estar e num corredor de um apartamento em Bournemouth.

ENSAIOS

A encenação das peças não é realizada por Alecky Blythe, que, apesar de entrar nas peças como atriz e dirigir a companhia, opta por ter um encenador convidado para encenar os seus textos. Joe Hill-Gibbins, encenador de *The girlfriend experience*, explica que o primeiro trabalho dos atores "was to sound like the audio... the discipline is to replicate that perfectly (...) then we work out the psychological and emotional lives which sit beneath that" [era fazer-se ouvir como o áudio... a tarefa é replicar perfeitamente (...) depois trabalhamos a psicologia e emoções que estão escondidas atrás das palavras] (*apud* Cantrell, 2013: 157).

Para Blythe, as personagens nascem da precisão do débito do testemunho. Por vezes, a criadora apresenta aos atores fotografias das pessoas entrevistadas, para terem uma ideia da pessoa que iriam representar, mas tenta que isso não determine a composição. Em termos de *casting*, o ator nem sempre é parecido com a pessoa a representar; por exemplo, em *Come out Eli*, os atores não correspondiam à idade, ao género nem à raça da pessoa original do testemunho e representavam várias personagens com autenticidade verbal, sendo que esta escolha pode criar uma situação de alienação.

Alecky Blythe explica que, "In the earlier, ensembles pieces, the most memorable characters tended to be the ones who were played by an actor of a different colour or gender from the interviewee" [nas peças iniciais, as personagens mais marcantes tendiam a ser performadas por um ator diferente em termos de raça ou género do entrevistado] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 98), mas que por vezes usa modelos de representação realista com autenticidade verbal e visual, em que o que é dito (linguagem, sotaques etc.) corresponde a uma pessoa semelhante (raça e género).

Joe Hill-Gibbins refere que normalmente trabalha a partir do sistema stanislavskiano inicial baseado nas emoções (dentro-para-fora), mas neste trabalho partiu do sistema stanislavskiano baseado em ações físicas (fora-para-dentro). Assim, procurou as ações que se ouviam no áudio das gravações, recorrendo à ajuda de Alecky Blythe, que presenciou ou efetuou as entrevistas. Depois, procurou as ações vocais, a palavra dita como uma ação física, e por fim explorou essas ações físicas através de improvisações. Estas improvisações serviram para enriquecer a falta de informação pessoal e de determinadas circunstâncias dos testemunhos. Foi pelo testemunho e pelas correspondências vocais que se determinaram a fisicalidade das personagens e a sua psicologia (Cantrell, 2013).

Para o trabalho do *headphone verbatim* acresce outro problema: lidar com os auscultadores em ensaio e em cena. O *modus operandi* com os auscultadores foi evoluindo com o desenvolvimento da tecnologia.

Na primeira peça de Alecky Blythe, *Come out Eli*, os atores, equipados com um *minidisc*, tinham de acionar *play* ao mesmo tempo para estarem sincronizados. E num diálogo partilhavam o mesmo *minidisc* com um *spliter* para os auscultadores. Mais tarde, em *The girlfriend experience*, os atores já usavam monitores de ouvido ligados via sinal rádio à mesa de som, eliminando, desta forma, os cabos e permitindo maior amplitude de movimento em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise ao trabalho de Blythe, são levantadas várias questões sobre o uso da técnica do *headphone verbatim*. Quais os processos e as metodologias de escrita e de cena que são convocados? Desde a criação do texto à passagem para a cena, quais as implicações éticas que enfrentam os criadores no uso de procedimentos do teatro do real? Que tipo de atuação é exigida ao ator?

Considero que não existem respostas claras, apenas caminhos e possibilidades que o uso desta técnica nos apresenta, nomeadamente no trabalho da criadora Alecky Blythe. Assim, podemos afirmar, através da análise efetuada às duas peças da autora, que a investigação de um determinado tema nem sempre é ancorada num acontecimento, podendo surgir de outros *inputs*, como notícias de jornal, uma pessoa etc.

A condução de entrevistas (que determina o material a ser trabalhado) normalmente é efetuada pela autora, mas também se verifica, no caso da peça *The girlfriend experience*, uma modalidade mista, em que são a autora e a própria comunidade a registarem os seus diálogos. No caso desta peça, os clientes não sabiam que estavam a ser gravados, o que levanta problemas éticos, pois acredito que os intervenientes têm necessariamente de saber que estão a ser entrevistados e qual é o objetivo da entrevista. Convém não criar feridas narcísicas a quem oferece o seu testemunho. Cada entrevistado está a defender um ponto de vista, ou tem uma agenda, mas nem por isso os seus testemunhos devem ser denegridos ou deturpados.

Alecky Blythe parte de procedimentos de edição que revelam uma ideia de escrita que não se limita à mera exposição da matéria factual, pelo contrário, o propósito da estrutura dramática é encarado como um ofício a que cabe ao dramaturgo dar forma, entrelaçando o factual com o ficcional.

Existem várias possibilidades artísticas que permitem condensar as narrativas de vidas dos testemunhos escolhidos sem perder a fidelidade, nem comprometer a teatralidade. Algumas delas podem surgir, como refere Alecky Blythe, na estruturação à volta de um acontecimento, seguindo uma linha cronológica, a própria condução do tempo da entrevista, ou a vida de um protagonista, tal como a ideia da viagem do herói (cf. Vogler, 2007), ou até ser fragmentado em torno de um eixo temático.

Desde *Come out Eli* que o trabalho de Blythe deixou de ser uma representação literal dos testemunhos e tem vindo a testar outros cruzamentos disciplinares, nomeadamente com a música, como aconteceu com Adam Cork, em *London Road*, onde as personagens cantam algumas das frases e falam de forma coral. Isto permitiu usar outras estratégias de estruturar a narrativa e criar efeitos dramáticos, levando a técnica para outros patamares (cf. Hammond/Steward, 2008; Blythe/Cork, 2011; Forsyth, 2014; Belfield, 2018).

No que diz respeito à distribuição de papéis, é possível ter atores a desempenharem múltiplos papéis ou condensar várias entrevistas

num único monólogo, ou até criar um coro polissémico com diferentes personagens e pontos de vista diferentes (cf. Brown, 2010; Belfield, 2018; Cantrell, 2013; Correia, 2018; Peters/Burton, 2024).

Os ensaios colocam questões quer na escolha dos atores (*casting*), quer no tipo de representação exigida aos atores, ou tipo de relação com o objeto auscultadores, como se pode verificar através da análise comparativa entre a primeira peça, *Come out Eli* (2003), e a sua oitava peça, *The girlfriend experience* (2008).

Alecky Blythe afirma que, quando se iniciou nesta prática, estava a principiar na televisão o fenómeno dos *reality shows*, como o *Big Brother*, e que foi a sede pelo autêntico e pela tentativa de capturar outras vozes que não tinham espaço em palco que a levou a esta prática (Jester, 2018).

Globalmente, num universo de cerca de quinze peças (sendo a última *Our generation*, concebida para o National Theatre, em Londres, 2022), a autora revela sempre a necessidade de o texto se apresentar de forma fractal, com várias dimensões e pontos de vista sobre o tema, para que na sua devolução à comunidade as pessoas que deram o seu testemunho se sintam identificadas e representadas, mas sem perder a teatralidade.

Para Blythe, "the challenge is to try to marry the gorgeously unwieldly nature of real speech to the dramatic needs of the story without losing the very thing that makes verbatim so magical, its life of its own" [o desafio é tentar casar a natureza disforme e maravilhosa do discurso verbal com as necessidades dramáticas de uma história sem perder o que torna o *verbatim* tão mágico, a sua própria vida] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 97-102).

+++

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELFIELD, Robin (2018), *Telling the truth: how to make verbatim theatre*, London, Nick Hern Books.

BLYTHE, Alecky (2008), *The girlfriend experience*, London, Nick Hern Books.

BLYTHE, Alecky / Adam Cork (2011), *London road*, London, Nick Hern Books.

BROWN, Paul (ed.) (2010), *Verbatim: staging memory & community*, Strawberry Hills, Currency Press.

CANTRELL, Tom (2013), *Acting in documentary theatre*, London, Palgrave Macmillan.

CORREIA, Ricardo (2021), *Eu uso Termotebe e o meu pai também e outras peças*, Lisboa, Artistas Unidos / Snob / Casa da Esquina.

FORSYTH, Alison (ed.) (2014), *The Methuen drama anthology of testimonial plays*, London and New York, Bloomsbury.

GARDE, Ulrike et al. (2010), "A short history of verbatim theatre", *in* Paul Brown (ed.), *Verbatim: staging memory & community*, Strawberry Hills, Currency Press.

HAMMOND, Will / Dan Steward (ed.) (2008), *Verbatim, verbatim: contemporary documentary theatre*, London, Oberon Books.

JESTER, Caroline (ed.) (2018), *Fifty playwrights on their craft*, London, Bloomsbury Methuen Drama.

MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the real*, London, Palgrave Macmillan.

MARTIN, Carol (ed.) (2010), *Dramaturgy of the real on the world stage*, London, Palgrave Macmillan.

PAGET, Derek (1987), "Verbatim theatre: oral history and documentary techniques", *New Theatre Quarterly*, III, No. 12, pp. 3177–336. *https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463*

PETERS, Sarah / David Burton (2024), *Verbatim theatre methodologies for community-engaged practice: perspectives from Australian theatre*, Oxon and New York, Routledge.

RADOSAVLJEVIC, Duska (2013), *Theatre making: interplay between text and performance in the 21st century*, London, Palgrave Macmillan.

VOGLER, Christopher (2007), *The writer's journey: mythic structure for writers*, Los Angeles, Michael Wiese Productions.

WAKE, Caroline (2010), "Verbatim theatre within a spectrum of practices", *in* Paul Brown (ed.), *Verbatim: Staging Memory & Community*, Australia, Currency Press.

WAKE, Caroline (2013), "Headphone verbatim theatre: methods, histories, genres, theories", *NTQ: New Theatre Quartely*, 29.4, pp. 321–335.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

ESTUDOS APLICADOS
ESSAYS

NICOLA D'ANDREA
MIGUEL NIGRO

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

NICOLA D'ANDREA

LA DIMENSIONE ESPERIENZIALE DELLA STORIA DEL TEATRO CON LA RICERCA-AZIONE E LA DIDATTICA ENATTIVA

NICOLA D'ANDREA

DOCENTE DI LETTERE NELLA SCUOLA SECONDARIA DI PRIMO GRADO ISTITUTO COMPRENSIVO "CARDUCCI-PAOLILLO", CERIGNOLA (FG)

È nato a Cerignola. È docente di lettere nella scuola secondaria di primo grado e pedagogista, specializzato in pedagogia teatrale. Laureato in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e in Scienze Pedagogiche e della Progettazione Educativa con lode presso l'Università degli Studi di Foggia. Relatore per le Giornate Internazionali di Studi Italiani per l'Università di Città del Messico (UNAM) nel 2005 e 2021. Ha all'attivo sei pubblicazioni, tra cui un saggio su Eduardo De Filippo per l'UNAM.

ABSTRACT

La dimensione esperienziale, intesa come la possibilità di vivere esperienze significative, attraverso lo studio della storia del teatro favorisce la crescita dell'individuo sia a livello cognitivo sia a livello motorio e sensoriale.
Il presente studio vuole dimostrare come l'insegnamento della storia del teatro nel percorso di studi e la messa in atto di linguaggi non lineari, con l'approccio pedagogico della ricerca-azione e della didattica enattiva, abbiano una ricaduta positiva sugli studenti sia da un punto di vista biologico che psicologico.
Con l'esperienza e attraverso compiti specifici l'alunno mette in pratica competenze, conoscenze, valori e modi di essere: apprende in ogni situazione e impara ad autovalutarsi, potenziando gli obiettivi di apprendimento previsti dalle *Indicazioni Nazionali* e le *Competenze Chiave di Cittadinanza per l'Apprendimento Permanente*. Questo tipo di apprendimento può essere promosso, sostenuto e allenato anche attraverso l'utilizzo di attività ben strutturate e studiate *ad hoc* in un contesto di scambio individuale, ma anche di gruppo. È una modalità con cui ognuno di noi può acquisire nuove competenze attraverso comportamenti che gli permettono di toccare e superare i propri limiti, di scoprire e rafforzare i propri valori. Favorisce la partecipazione e potenzia conoscenze pregresse e nuovi saperi disciplinari, che il soggetto integra.
L'insegnamento della storia del teatro nella scuola secondaria di primo grado contribuisce allo sviluppo di competenze e di *soft skills* in un periodo di grande cambiamento psicofisico per gli adolescenti, migliorando la socialità e il benessere psicofisico.

PAROLE-CHIAVE
Dimensione esperienziale, Ricerca-azione, Storia del teatro, Apprendimento, Nuove *skills*

ABSTRACT

The experiential dimension, understood as the possibility of meaningful experiences, through the study of theater history fosters the growth of the individual at both the cognitive and motor and sensory levels. The present study aims to demonstrate how the teaching of theater history in the curriculum and the implementation of nonlinear languages, with the pedagogical approach of research-action and enactive teaching, have a positive impact on students both from a biological and psychological point of view. Through experience and through specific tasks, the student puts into practice skills, knowledge, values and ways of being: he/she learns in every situation and learns to self-evaluate, enhancing the learning objectives set forth in the *National Guidelines* and the *Key Citizenship Competencies for lifelong learning*. This kind of learning can also be promoted, supported and coached through the use of well-structured and specially designed activities in a context of individual as well as group exchange.
It is a way in which each of us can acquire new skills through behaviors that allow us to touch and overcome our limits, to discover and strengthen our values.
It fosters participation and enhances prior knowledge and new disciplinary knowledge, which the subject integrates.
The teaching of theater history in secondary school contributes to the development of skills and soft skills at a time of great psychophysical change for adolescents, improving sociality and mental and physical well-being.

KEYWORDS
Experiential dimension, Action Research, History of theater,Learning, New skills

LA DIMENSIONE ESPERIENZIALE DELLA STORIA DEL TEATRO CON LA RICERCA-AZIONE E LA DIDATTICA ENATTIVA

INTRODUZIONE

Nella scuola ciascun processo di apprendimento offre agli alunni una dimensione esperienziale nella quale ogni individuo è protagonista del proprio percorso di apprendimento, come tutti gli approcci pedagogici mostrano. Il presente studio intende mettere in evidenza la valenza pedagogica dell'introduzione della storia del teatro come materia di approfondimento in una classe seconda di scuola secondaria di primo grado attraverso gli approcci pedagogici della ricerca-azione e della didattica enattiva.

La ricerca-azione nasce negli Stati Uniti negli anni '40 attraverso lo studio di Kurt Lewin, psicologo statunitense, che iniziò a studiare le problematiche di determinati contesti mediante la condivisione di saperi e prassi del ricercatore. La metodologia della ricerca-azione prevede tre fasi: 1) la formazione del gruppo; 2) la formazione dei componenti al fine di realizzare la ricerca e mettere in atto la definizione del problema, le eventuali risoluzioni, l'analisi delle riflessioni e le diverse ipotesi d'intervento; 3) l'azione, cioè il momento in cui è fondamentale definire i tempi, i compiti, gli incarichi di responsabilità al fine di realizzare un *planning* a cura del singolo e del gruppo in un determinato contesto.

Il termine e la metodologia della ricerca-azione approdano nella scuola a partire dagli anni Ottanta: il gruppo corrisponde alla classe (fase 1); la formazione dei componenti, gli alunni, è guidata dal docente, ricercatore e regista-attore del processo di apprendimento (fase 2); in ultimo l'espletamento dell'attività nell'ambito disciplinare individuato e relative consegne di compiti in una scansione temporale (fase 3).

Nell'analisi del presente studio la ricerca-azione è stata la chiave per aprire le porte della storia del teatro ad adolescenti di età media 12 anni.

La ricerca-azione prevede passaggi precisi in modo ciclico quali programmazione, azione e riflessione sui risultati dell'azione, proprio come nell'insegnamento di qualsiasi disciplina: la programmazione degli obiettivi, le conoscenze, competenze, abilità e contenuti, come previsto dalle *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* (Ministero dell'Istruzione, dell' Università e della Ricerca, Italia, 2012), l'azione nell'espletamento dell'attività didattica, la valutazione e autovalutazione quali strumenti per riflettere sui risultati ottenuti.

Come da definizione,

> Per ricerca-azione si intende un modo di concepire la ricerca che si pone l'obiettivo non tanto di approfondire determinate conoscenze teoriche, ma di analizzare una pratica relativa ad un campo di esperienza (ad esempio, la pratica educativa) da parte di un attore sociale con lo scopo di introdurre, nella pratica stessa, dei cambiamenti migliorativi[1].

Il "fare teatro" sia nella sua dimensione storica sia nella sua dimensione esperienziale offre la possibilità di ricerca-azione e di sperimentazione sociale così come segue: l'azione-ricerca coinvolge gli attori in un progetto deciso dal ricercatore, ma concordato in termini di natura, di entità e di forme; la sperimentazione sociale consiste nell'azione collettiva di un gruppo costituitosi per risolvere problemi quotidiani.

Nell'individuare la risoluzione del problema è importante che la mente e il corpo siano legati da un'interazione in un sistema di interdipendenze, che una disciplina come quella teatrale, in tutte le sue prospettive, favorisce. Nell'interdipendenza di queste categorie entra in gioco l'approccio pedagogico dell'enattivismo.

Nei decenni antecedenti agli anni Novanta, il panorama pedagogico delle diverse teorie dell'apprendimento è stato dominato dal costruttivismo, superando a sua volta l'istruttivismo.

A partire dagli anni '90 del Novecento l'enattivismo inizia ad affacciarsi nell'ambito delle scienze cognitive. Esso nasce ufficialmente con il testo *La mente nel corpo: Scienze cognitive ed esperienza umana*, di F. Varela, E. Thompson, E. Rosch (trad. italiano, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2024). L'enattivismo supera il dualismo cartesiano a favore di una interazione mente-corpo in un determinato ambiente, contrariamente a quanto sostenuto dalle teorie istruttiviste e costruttiviste, secondo cui la conoscenza dimora in un soggetto separato dal reale.

La visione di un *continuum* corpo-mente-mondo rimarca il valore dell'interdipendenza delle due categorie all'interno di un ambiente. Con il termine enazione, si vuole sottolineare l'importanza di una mente strettamente legata al corpo e viceversa, come suggerisce la composizione della parola stessa, da *en-* (dentro) e *azione*, proprio ad indicare un'azione che si genera dall'interno in un sistema di interazione. Restituisce piena dignità al corpo nella costruzione del processo conoscitivo e di apprendimento.

In particolare, la teoria dell'azione e l'enattivismo permettono di recuperare l'attenzione al fare, al corpo e alla riflessione.

Obiettivo principale dello studio di ricerca-azione e della didattica enattiva attraverso lo studio della storia del teatro è evidenziare come la valenza pedagogica dell'attività teatrale, dallo spazio scenico alla scenografia alla drammaturgia e al lavoro dell'attore nel suo sviluppo storico e geografico, accompagnato dallo svolgimento di attività teatrali specifiche, progettate e condivise dal gruppo, permetta di raggiungere determinati obiettivi di apprendimento previsti dalle *Indicazioni nazionali* 2012 e dal quadro delle competenze chiave di cittadinanza per l'apprendimento permanente, come previsto dalla *Raccomandazione del Consiglio dell'Unione Europea relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente* del 22 maggio 2018.

[1] *http://ricercazione.weebly.com/metodi.html*.

Le competenze chiave per l'apprendimento permanente ricordiamo essere le seguenti: competenza alfabetica funzionale; competenza multilinguistica; competenza matematica e competenza di base in scienze e tecnologie; competenza digitale; competenza personale, sociale e capacità di imparare ad imparare; competenza sociale e civica in materia di cittadinanza; competenza imprenditoriale; competenza in materia di consapevolezza ed espressione culturali.

Come sopra enunciato, lo studio della storia del teatro consente lo sviluppo di determinate competenze, nello specifico la competenza alfabetica funzionale, la competenza digitale, la competenza personale, sociale e capacità di imparare ad imparare, competenza imprenditoriale e competenza in materia di consapevolezza ed espressione culturali.

Lo sviluppo delle suddette competenze viene messo in atto con la storia del teatro approfondita in un'ottica diacronica e sincronica, partendo dall'alfabetizzazione al linguaggio teatrale e accompagnando i discenti in questo percorso con una serie di attività mirate legate sia all'argomento affrontato sia al mettersi in gioco come attori, sotto la guida del docente attore-regista del processo di apprendimento degli alunni.

LA SCELTA DELLA STORIA DEL TEATRO: STRUTTURA DEL SUSSIDIO

L'insegnamento della storia del teatro nella scuola italiana non prevede un corso a parte, se non integrato nelle ore settimanali d'italiano, nello specifico 6 ore suddivise in 2 h di grammatica, 2 h di antologia e altre 2 h divise negli ultimi due anni tra letteratura italiana e approfondimento.

Nell'anno scolastico 2020/2021, con la classe 2^ A dell'Istituto Comprensivo "Carducci Paolillo" di Cerignola (FG) ho dedicato l'ora di approfondimento all'insegnamento di storia del teatro attraverso un sussidio creato da me in qualità di docente di classe, anche nella versione semplificata per gli alunni con BES-Bisogni Educativi Speciali.

Il sussidio dal titolo "Sipario! Viaggio nella storia del teatro e nella letteratura teatrale" è composto da un capitolo introduttivo come "avviamento allo studio della letteratura teatrale", seguito da 10 capitoli dedicati ai teatri secondo l'ordine cronologico del teatro: Teatro greco; Teatro romano; Teatro medievale; Teatro rinascimentale; Teatro barocco; Teatro settecentesco; Teatro romantico; Teatro naturalista; Teatro del Novecento; Teatro napoletano.

Ogni capitolo analizza le seguenti componenti del teatro preso in esame: Epoca; Luogo; Spazio scenico; Funzione del teatro; Funzione dell'autore e dell'attore; Funzione del regista; Generi; Autori principali. All'interno di ogni capitolo sono presenti codici *qr code*, attraverso cui lo studente può accedere ai contenuti dal suo *smartphone* per leggere approfondimenti, visualizzare foto e video del teatro e relativo periodo preso in esame, insieme a curiosità sugli autori teatrali citati.

Alla fine di ogni unità è presente una scheda che permette allo studente di riassumere quello che ha letto e studiato nel capitolo, corredato da alcuni esercizi da svolgere.

Il sussidio ha due appendici: 1, la storia del teatro attraverso la figura dell'attore; 2, antologia di letteratura teatrale, brani scelti dal teatro greco ai giorni nostri, per un totale di 25 brani antologici della letteratura teatrale italiana e mondiale.

DALLA RICERCA-AZIONE ALLA DIDATTICA ENATTIVA: LA MESSA IN CAMPO DI DIVERSI SAPERI

La messa in campo di diversi saperi e competenze ha messo in evidenza quanto sia produttiva la didattica enattiva, termine con il quale è stato tradotto il termine inglese "embodied cognition".

Il dualismo cartesiano studia corpo e mente come due mondi separati, a differenza dell'enattivismo che li considera in relazione tra loro, determinante nella costruzione di processi mentali e cognitivi. Nell'enattivismo la mente influenza la reazione del corpo e viceversa, dando vita ad un'interazione mente-corpo, che ribalta la tesi cartesiana del dualismo. È evidente che l'enattivismo ammette l'interazione sinergica di diverse dimensioni quali la conoscenza, l'affettività e la relazione, dimensioni fondamentali in un periodo delicato come l'adolescenza e che devono interagire in un giusto equilibrio.

Il docente interviene mediante l'azione didattica, durante la quale si costruiscono reti cognitive, affettive, relazionali, che entrano in un meccanismo di interdipendenza, contrariamente all'assioma cartesiano.

Il termine azione indica l'agire, il fare, ed etimologicamente nelle lingue romanze la parola attore deriva dal latino *actor*, la cui radice ha origine nel verbo *agĕre*, agire. L'attore è colui che agisce: il discente è colui che agisce nel processo di apprendimento, perché conosce e produce contemporaneamente. È protagonista dell'agire didattico.

Nell'agire didattico contemplato dall'enazione, il fare è allo stesso tempo conoscenza e produzione. Il fare e il produrre conducono l'attore del processo di apprendimento, nel caso specifico l'alunno, ad una trasformazione, perché quando il soggetto o il sistema si trasforma, apprende: conosce perché si trasforma, si trasforma perché conosce in uno scambio bidirezionale e non unidirezionale come accadeva precedentemente con l'apprendimento trasmissivo.

In questo processo entra in gioco il ruolo del docente, che deve operare sia come regista sia come attore. Deve predisporre l'ambiente e il canovaccio, deve diventare, oltre che regista e attore, anche scenografo e drammaturgo del *setting* didattico, ma le sue competenze devono differenziarsi a seconda della situazione didattica *in essere*, ovvero mettere in atto la competenza dell'*agire in situazione*.

Il docente deve saper mantenere e garantire il giusto equilibrio tra azione registica e azione attoriale. Il rapporto mente-corpo previsto dall'enattivismo con la storia del teatro è costruito nel sussidio e nell'esplicazione della materia attraverso il rapporto storia del teatro-compiti da svolgere, sia al termine di ogni capitolo sia con attività mirate proposte agli alunni, come si vedrà nei paragrafi successivi.

L'azione didattica messa in campo prevede uno spazio e un tempo in cui si attivano i processi di mediazione tra insegnamento e apprendimento in un meraviglioso parallelismo di mediazione del docente regista e attore. Questo permette la produzione di prodotti e relazioni, conoscenze e comportamenti, dando l'opportunità all'alunno in quanto individuo di costruire reti di conoscenze, comportamenti e di relazioni.

Come già detto, Cartesio separa le categorie di corpo-mente, mentre l'enattivismo individua le strutture cognitive della mente come derivanti dalle percezioni senso-motorie, il corpo, in relazione all'ambiente esterno. Mente e corpo agiscono in sinergia in un sistema esterno e naturale, all'interno del quale il soggetto apprende.

Per comprendere meglio la metodologia della didattica enattiva, basta sostituire la mente con il termine “conoscenza” e il corpo con il termine “azione”: azione e conoscenza coemergono non come parti separate di un processo, ma come parti interdipendenti di un processo che coinvolge la persona e il sistema.

Nell’enattivismo l’azione si configura come conoscenza, non è finalizzata alla conoscenza. In questo sistema di relazioni e interdipendenza, il processo modifica il sistema stesso, che in questo caso è l’individuo in formazione, l’alunno, modifica il rapporto e le relazioni tra i soggetti, dando loro la possibilità di una crescita nell’impatto con le identità di tutti, tutte diverse, garantendo la possibilità del successo formativo in ciascun attore del processo di apprendimento.

RICADUTA PEDAGOGICA E PRODOTTI

Il teatro, in questo caso specifico la ricerca-azione teatrale e la didattica enattiva permettono numerosi livelli d’intervento: sul piano educativo, formativo, disciplinare, pluridisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare. L’attività risponde a forti bisogni formativi dei ragazzi, che nel teatro trovano la possibilità di realizzare “prodotti” concreti, di confrontarsi con sé stessi e con gli altri, di assumersi responsabilità, di allenarsi all’accoglienza dell’altro e di relazionarsi con il pubblico.

Il laboratorio teatrale è un gruppo in cui l’idea del “come si sta insieme” è un progetto educativo esplicitato e condiviso ed è una risorsa per tanti motivi: obbliga a ragionare sulle motivazioni dello stare insieme; induce a sviluppare valori che caratterizzano il lavorare insieme; aiuta a riconoscere e gestire le emozioni; permette di intervenire tramite la partecipazione; sviluppa un atteggiamento volto a cercare di capire, ricercare, rilevare, ascoltare, osservare per fare emergere significati sul senso di ciò che accade e su ciò che è possibile realizzare. Fa’ individuare processi che permettano di interrogarsi, di riflettere e che rendono possibili continue riprogettazioni.

Lo studio della storia del teatro ha permesso lo svolgimento di esercizi, spaziando in diversi campi e discipline, dalla letteratura alla matematica alle scienze motorie, come si può notare da quanto segue.

Per il campo d’azione della recitazione è stata assegnata la seguente traccia: “Come avete visto nella lezione di approfondimento, realizzate un tik tok ispirato alla tecnica della Commedia dell'Arte. Indossate una maschera realizzata da voi, una calzamaglia o una cuffia nera sulla testa, un abito comodo possibilmente a tinta unica (è consigliabile una tuta) e possibilmente scalzi per essere più liberi nei movimenti. La sonorità del tik tok dev'essere il metronomo, scegliete voi il ritmo e se volete che aumenti o cambi fatevi aiutare da qualcuno, mentre voi applicate la tecnica della Commedia dell'Arte”.

L’utilizzo di uno dei linguaggi delle nuove generazioni, come i social e in questo caso TikTok, permette al discente di rielaborare e generare dall’interno (l’enazione di cui sopra) un movimento connesso al pensiero, dopo aver affrontato lo studio della Commedia dell’Arte. L’utilizzo della maschera realizzata da ogni singolo alunno offre il rispetto dell’individualità, mentre l’utilizzo della cuffia nera/calzamaglia permette di capire l’attenzione che i professionisti della Commedia dell’Arte mettevano in campo. La scelta della scansione ritmica del metronomo è un’indicazione inclusiva perché ogni alunno sceglie come scendere in campo, sviluppa la capacità di ritmo adattandola allo schema corporeo, migliorando di conseguenza la coordinazione.

Obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di scienze motorie per il gioco, lo sport, il fair play è padroneggiare le capacità coordinative adattandole alle situazioni richieste dal gioco in forma originale e creativa, proponendo anche varianti (Indicazioni Nazionali, 2012).

Nel sussidio, il capitolo introduttivo è impostato all'alfabetizzazione del gergo teatrale, al fine di migliorare l'utilizzo di termini specifici nella stesura di recensioni e commenti a spettacoli teatrali, potenziando il campo del linguaggio specifico. Per il linguaggio specifico della disciplina, la traccia ha previsto l'analisi comparata di due versioni di *Natale in casa Cupiello*, nella versione teatrale del 1977[2] e nel *remake* televisivo del 2020[3]: "Nel vedere 'Natale in casa Cupiello', racconta le emozioni, le sensazioni che hai vissuto nel vedere la versione del 1977 (versione teatrale) e la versione televisiva del 2020. Se ti fossi trovato/a in una situazione del genere, tu come avresti reagito? Quale reazione ti è piaciuta di più e perché? Secondo te cosa insegna questo dramma tragicomico?".

La recensione scritta di due versioni della stessa opera, diverse da un punto di vista attoriale e drammaturgico, incoraggia l'analisi comparata e potenzia la scrittura con l'utilizzo del linguaggio specifico della disciplina, come si può notare dalla recensione elaborata da un'alunna:

[2] *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, con E. De Filippo, P. Maggio, L. De Filippo, G. Maringola, L. Sastri, M. Confalone, RAI, 1977.

[3] *Natale in casa Cupiello*, regia di E. De Angelis, soggetto di E. De Filippo, con S. Castellitto, M. Confalone, T. Laudadio, A. Pantaleo, P. Turco, musiche di E. Avitabile, Picomedia-Rai Fiction, 2020.

> *Nel vedere* Natale in casa Cupiello *mi sono molto emozionata, perché utilizzando i toni della commedia mi ha fatto ridere in alcuni momenti, ma in alcune parti, soprattutto nel terzo atto, mi sono dispiaciuta per quello che è successo a Luca e il forte dolore che ha causato alla sua famiglia. Quest'opera mi ha fatto riflettere, perché ha fatto capire il vero senso del Natale, con il presepe che simboleggia il Natale e la famiglia, tradizione che al giorno d'oggi si è venuta un po' a perdere. Ho vissuto le stesse emozioni sia nella versione teatrale che in quella televisiva.*
> *Se mi fossi trovata in una situazione del genere, non avrei saputo cosa fare, perché sono emersi molti problemi di scelte e di comunicazione, tra cui i litigi della figlia di Luca Cupiello con il marito, di Tommasino con il padre e con lo zio, di Luca e Concetta.* (M. P.)

Un obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di italiano per la scrittura è scrivere testi di forma diversa (ad. es. istruzioni per l'uso, lettere private e pubbliche, diari personali e di bordo, dialoghi, articoli di cronaca, recensioni, commenti, argomentazioni) sulla base di modelli sperimentali, adeguandoli a situazione, argomento, scopo, destinatario, e selezionando il registro più adeguato (Indicazioni Nazionali, 2012).

L'alfabetizzazione al linguaggio teatrale, la lettura dei primi testi antologici teatrali dà la possibilità agli alunni di mettersi in gioco come drammaturghi nella riscrittura di uno o più testi della letteratura italiana. Questa attività preparatoria ha permesso di avviare un'ulteriore attività operatoria, riguardante la riscrittura teatrale di testi in prosa. Per il campo d'azione della riscrittura drammaturgica la classe ha lavorato su due novelle di Giovanni Boccaccio: "Divisi in due gruppi, riscrivete in chiave drammaturgica le novelle 'Lisabetta da Messina' e 'Andreuccio da Perugia' tratte dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio".

Il percorso di storia del teatro nella sua dimensione storica prima e antologica parallelamente, ha dato la possibilità agli alunni di prendere confidenza con la scrittura di testi teatrali, percependo qualche piccolo trucco della scrittura drammaturgica.

Partendo dalla lettura delle novelle di Boccaccio assegnate, l'individuazione dei protagonisti, degli antagonisti e dei personaggi secondari favorisce l'individuazione dei personaggi nella riscrittura drammaturgica: cinque nel caso di *Lisabetta da Messina* (Lisabetta, i tre fratelli, Lorenzo); cinque nel caso di *Andreuccio da Perugia* (Andreuccio, la donna, i due ladri, il sacerdote). L'indicazione paesaggistica suggerisce anche lo sfondo da poter utilizzare da un punto di vista scenografico, coinvolgendo anche la materia di *arte e immagine* in un'ottica interdisciplinare.

Un altro obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di italiano per la scrittura è realizzare forme diverse di scrittura creativa, in prosa e in versi (ad. es. giochi linguistici, riscritture di testi narrativi con cambiamento del punto di vista); scrivere o inventare testi teatrali, per un'eventuale messa in scena (Indicazioni Nazionali, 2012).

Una volta affrontato lo studio della nascita e della tecnica della Commedia dell'Arte, lo studio storico della compagnia di Meinenger affrontato a metà anno seguendo il percorso della storia del teatro sia da un punto di vista drammaturgico sia da un punto di vista attoriale offre l'opportunità di affrontare lo studio dei primi impresari teatrali, evidenziando l'importanza delle loro capacità matematiche come antesignani degli attuali *manager*.

Questo studio preparatorio ha consentito di mettere in campo le competenze imprenditoriali della classe divisa in due gruppi, legate alle due novelle di Boccaccio riscritte, come se dovessero metterla in scena con un *budget* immaginario fissato dal docente. A tal proposito è stato assegnato il seguente compito per il campo d'azione imprenditoriale e matematico: "Immaginate di essere una compagnia teatrale con relativo impresario. In base ai vostri interessi, compilate un bordereau con relative voci di spesa, uscite ed entrate".

Il compito relativo alla compilazione del bordereau teatrale con le relative voci di spesa, ponendo attenzione alle entrate e alle uscite, favorisce non solo la competenza imprenditoriale in un *role playing* di simulazione di una compagnia teatrale, ma anche la competenza matematica perché gli alunni devono prestare attenzione a determinati calcoli per rientrare nelle voci dei capitoli di spesa.

Un obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di matematica per relazioni, dati e previsioni è rappresentare relazioni e dati e, in situazioni significative, utilizzare le rappresentazioni per ricavare informazioni, formulare giudizi e prendere decisioni (Indicazioni Nazionali, 2012).

Per quanto concerne la didattica, da anni e complice l'ultima ondata pandemica, il digitale è entrato a tutti gli effetti nell'insegnamento. Infatti la competenza digitale è una tra le competenze chiave. L'educazione al teatro in tutte le sue forme educa al valore del bello, della lingua in tutte le sue specificità, motivo per cui durante l'anno è stato assegnato un compito per potenziare le competenze chiave di cittadinanza per l'apprendimento permanente, in particolare la competenza alfabetica funzionale e la competenza digitale: "Adotta un attore tra '700 e '900 e presentalo ai compagni con un elaborato a tuo piacere. Hai piena libertà creativa".

Il ventaglio temporale offerto agli alunni ha permesso loro di spaziare e approfondire una figura attoriale tra quelle analizzate nell'appendice 1, "La storia del teatro dal punto di vista dell'attore". Hanno consegnato lavori su Carlo Goldoni, Caterina Biancolelli, Eleonora Duse, Eduardo Scarpetta, Eduardo De Filippo, Totò. Dall'analisi quantitativa degli attori scelti, la classe ha mostrato una predilezione per il teatro napoletano. Le modalità di presentazione degli elaborati sono ricadute maggiormente su PowerPoint, Inshot e Word.

L'obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di arte e immagine per esprimersi e comunicare è scegliere le tecniche e i linguaggi più adeguati per realizzare prodotti visivi seguendo una precisa finalità operativa o comunicativa, anche integrando più codici e facendo riferimento ad altre discipline (Indicazioni Nazionali, 2012).

Nell'immaginario comune, le scienze motorie sono percepite come separate dall'italiano, quasi a sottolineare che le prime sono legate essenzialmente al corpo, la seconda alla mente. L'attuazione dell'approccio enattivo ha favorito l'assegnazione di un compito nel campo dell'educazione corporea in una prospettiva interdisciplinare italiano/scienze motorie: "Mi racconto con il linguaggio del corpo. Realizza il tuo racconto autobiografico parlando solo con il corpo, realizzando un video di massimo 2 minuti. Puoi utilizzare alcuni oggetti significativi della tua personalità. Sono ammessi solamente musiche o rumori relativi alla tua vita".

Nel percorso progettuale di antologia, nella classe seconda è previsto lo studio di generi letterari per parlare di sé, nello specifico autobiografia, diario e scrittura epistolare. L'utilizzo di linguaggi non verbali e il limite temporale di due minuti consente all'alunno di rielaborare il proprio percorso in una restituzione cognitiva del proprio sé in relazione agli altri e all'ambiente, come si potrà dedurre dalle scelte musicali effettuate per accompagnare la propria autobiografia cognitiva.

L'obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di scienze motorie per il linguaggio del corpo come modalità comunicativo-espressiva è conoscere e applicare semplici tecniche di espressione corporea per rappresentare idee, stati d'animo e storie mediante gestualità e posture svolte in forma individuale, a coppie, in gruppo (Indicazioni Nazionali, 2012).

Partendo dalla ricerca-azione messa in atto con la proposta dello studio della storia del teatro e sviluppando gli argomenti con questo approccio pedagogico insieme all'approccio enattivo in un approccio multipedagogico, l'ultimo compito assegnato alla classe ha visto gli alunni mettersi in gioco come ricercatori e attori nel campo dei linguaggi non verbali: "Dal link 'Personaggi-La Divina Commedia' il capo squadra sceglierà i personaggi che ognuno interpreterà. Dovrete vestirvi con materiale di fortuna riproducendo gli abiti del personaggio dantesco assegnato. Realizzare il video ballando la pizzica (c'è il link) vestito da personaggio dantesco con il cellulare in verticale in modo che si possano vedere tutti i movimenti".

Nella Notte della Taranta[4] del 2005, Francesco De Gregori, cantautore italiano, ha cantato alcuni versi di Dante sulla melodia della Taranta, ballo tipico pugliese. De Gregori ha realizzato quello che potremmo definire un *mashup letterario* sulla melodia della Taranta, in cui le terzine dell'*Inferno* e del *Purgatorio* si poggiano sulla melodia

[4] Uno dei più grandi festival d'Italia sulla cultura popolare che si svolge ad agosto in Salento ed ha forma itinerante, il cui obiettivo è la riscoperta e la valorizzazione della musica tradizionale salentina attraverso la sua fusione con altri linguaggi musicali, dalla world music al rock, dal jazz alla musica sinfonica.

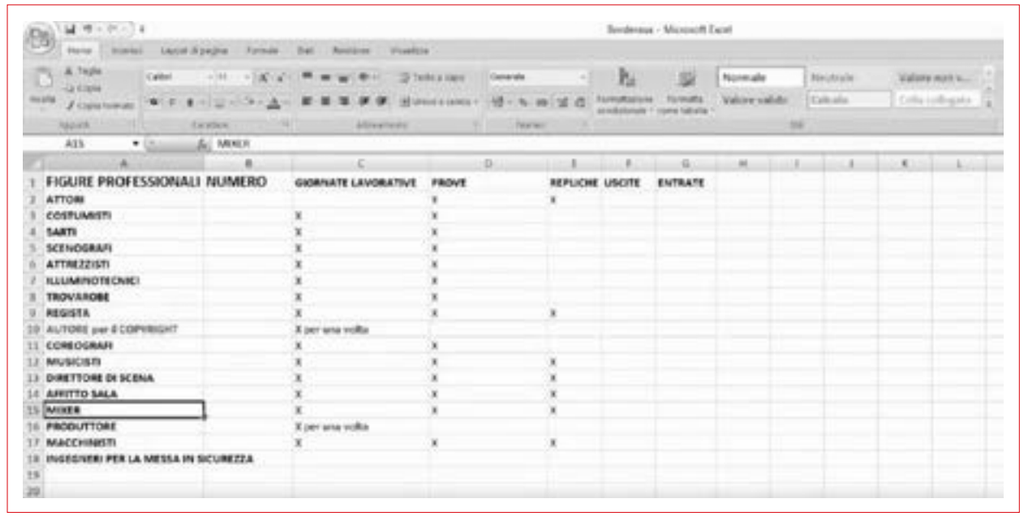


FIGURE PROFESSIONALI	NUMERO	GIORNATE LAVORATIVE	PROVE	REPLICHE	USCITE	ENTRATE
ATTORI			X	X		
COSTUMISTI		X	X			
SARTI		X	X			
SCENOGRAFI		X	X			
ATTREZZISTI		X	X			
ILLUMINOTECNICI		X	X			
TROVAROBE		X	X			
REGISTA		X	X	X		
AUTORE per il COPYRIGHT		X per una volta				
COREOGRAFI		X	X			
MUSICISTI		X	X	X		
DIRETTORE DI SCENA		X	X	X		
AFFITTO SALA		X	X	X		
MIXER		X	X	X		
PRODUTTORE		X per una volta				
MACCHINISTI		X	X	X		
INGEGNERI PER LA MESSA IN SICUREZZA						

ESERCIZIO SULLA COMPILAZIONE DI UN BORDEREAU.

ESERCIZIO "MI RACCONTO CON IL LINGUAGGIO DEL CORPO".

salentina per la loro musicalità innata, dote dell'opera dantesca. Il *mashup* musical-letterario di De Gregori ha fatto da colonna sonora ai personaggi danteschi impegnati nei passi della pizzica.

L'obiettivo di apprendimento sviluppato nella disciplina di scienze motorie per il linguaggio del corpo come modalità comunicativo-espressiva è saper utilizzare l'esperienza motoria acquisita per risolvere situazioni nuove o inusuali (Indicazioni Nazionali, 2012).

RICADUTA PEDAGOGICA E PRODOTTI

Al termine del percorso di studio di storia del teatro, ho somministrato agli alunni un questionario per monitorare il processo di crescita e le riflessioni sul percorso di apprendimento.
Alla domanda "Come hai trovato l'approfondimento di storia del teatro?" gli alunni hanno trovato questa nuova materia "piacevole" e "interessante". Hanno messo in evidenza, in una scala valoriale da 1 a 10, di aver imparato 10, considerata la novità e una difficoltà iniziale dovuta al nuovo. Per ogni esercizio svolto ho chiesto di raccontare come è stato vissuto e cosa ha lasciato in loro, come da tabella che segue:

COMPITO	RACCONTO ALUNNI
Realizzazione tik tok ispirato alla Commedia dell'Arte	*Io l'ho vissuta con molto piacere e mi ha lasciato un ricordo e un'esperienza incredibile.*
Recensione *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo (ed. televisiva 1977)	*È stato molto bello da vedere, mi è piaciuta molto la comicità degli attori, le battute e il messaggio che questo spettacolo tragicomico vuole lasciare.*
Compilazione bordereau con voci di spesa, uscite ed entrate	*È stata un'attività molto bella, perché il prof. aveva dato a noi un budget e abbiamo dovuto far "quadrare i conti".*
Riscrittura drammaturgica di due novelle di Boccaccio	*L'ho vissuta insieme ai miei compagni, è stato molto bello lavorare tutti insieme ed è stata un'occasione per confrontarsi.*
Adotta un attore tra '700 e '900	*Molto bella come attività. Abbiamo avuto piena libertà creativa e mi sono rimasti impressi molti personaggi.*
Mi racconto con il linguaggio del corpo	*Attività molto bella e soprattutto divertente, perchè sono altri modi piacevoli per svolgere attività scolastiche. Non avrei mai immaginato di unire antologia e scienze motorie con questa attività.*
Pizzica dantesca	— Mi sono sentito molto in imbarazzo, ma nonostante tutto è stato molto bello avere un lenzuolo come tunica per interpretare Virgilio. — È stata un'attività bellissima perché abbiamo imparato un ballo nuovo, ci siamo divertiti e soprattutto ci siamo aiutati a vicenda.

Considerato che la storia del teatro non è prevista come materia curricolare, ma percorsi di storia del teatro sono inseriti all'interno di unità dei libri di testo di antologia e letteratura, ho posto agli alunni una domanda precisa in quanto fruitori di questo processo di apprendimento: "Secondo te la storia del teatro, come è stata strutturata e con i relativi esercizi da svolgere, deve diventare materia obbligatoria nella scuola secondaria di I grado?". Tutti gli alunni hanno risposto all'unanimità "Sì".

Questi esercizi hanno permesso alla 2^ A di affrontare una sfida pedagogica nell'anno scolastico successivo, come classe 3^ A dell'a.s. 2021/2022: una verifica di storia aperta al pubblico espletata in data 5 maggio 2022 dal titolo "Gli uomini non sono isole: le fonti raccontano", i cui esiti sono stati pubblicati dalla rivista specializzata dell'Università degli Studi di Bologna, *Didattica della Storia: Journal of Research and Didactics of History* (D'Andrea, 2022).

"Gli uomini non sono isole: le fonti raccontano" è stata una verifica di storia aperta al pubblico attraverso la lettura critica e rivisitazione teatrale di sette fonti sul confino, tratte dal testo di Anna Foa, *Andare per luoghi di confino* (Il Mulino, 2018). Attraverso la ricerca e il confronto delle fonti con altre fonti, gli alunni hanno associato momenti e sentimenti della storia che ogni essere umano ha attraversato, loro compresi. Ne è nato un testo teatrale, scritto e messo in scena dagli alunni come una successione di sette quadri. Dalla riflessione storiografica, gli alunni hanno attraversato momenti significativi del Novecento, mettendo in atto competenze disciplinari ("uso e organizzazione delle fonti di diverso tipo", come da *Indicazioni Nazionali*) e *soft skills* (empatia, cooperazione, *problem solving*).

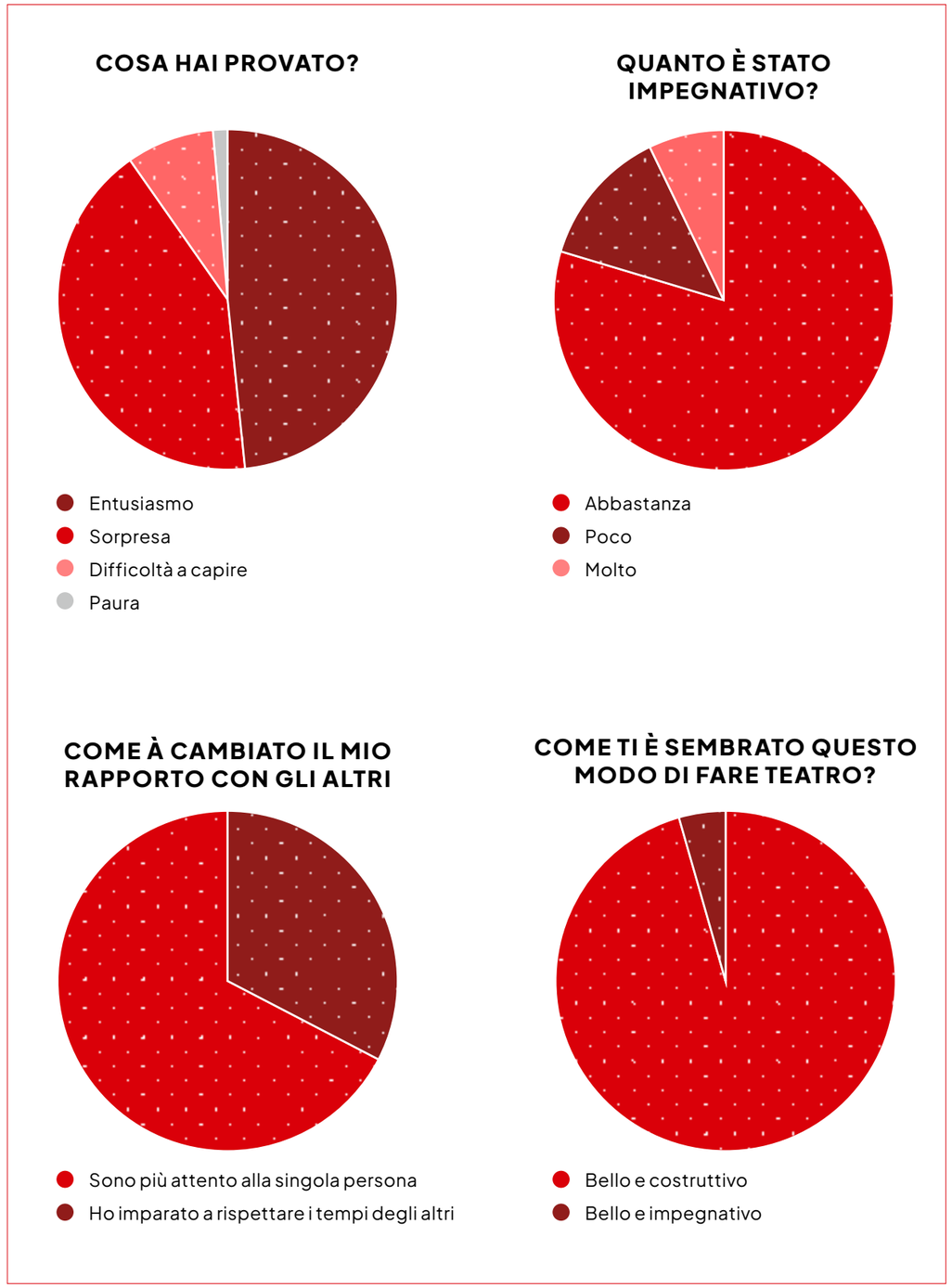
"GLI UOMINI NON SONO ISOLE: LE FONTI RACCONTANO". LA LOTTA DI GIOVANNI FALCONE E PAOLO BORSELLINO.

L'utilizzo delle diverse metodologie pedagogiche per questa verifica ha sottolineato come "Gli uomini non sono isole: le fonti raccontano" sia stata, per alunni e docenti, un'esperienza socratica con la didattica in azione e allo stesso tempo un laboratorio di cittadinanza attiva attraverso un approccio multipedagogico.

Studiare teatro in tutte le sue forme, dalla storia alla lettura di brani antologici, dal lavoro dell'attore allo spazio scenico, dalla drammaturgia all'espletamento di attività esperienziali teatrali tematiche e centrate sui contenuti affrontati nel percorso, educa all'autodisciplina e all'ascolto, dove l'affettività gioca un ruolo centrale. La dimensione dell'affettività è sinergica con la dimensione cognitiva e didattica, promuovendo lo sviluppo del pensiero e della creatività. Il "laboratorio" è uno spazio e un tempo, dove ognuno può esprimersi e trovare ascolto, può comunicare, in particolare con l'uso di linguaggi non verbali.

“GLI UOMINI NON SONO ISOLE: LE FONTI RACCONTANO”. RICHIAMO ALLA RESISTENZA SANITARIA E ALLA RESISTENZA

“GLI UOMINI NON SONO ISOLE: LE FONTI RACCONTANO”.
RICHIAMO AL CONFINO NELLA MUSICA LEGGERA: LUCIO DALLA, *LA CASA IN RIVA AL MARE*.



LE RISPOSTE AD ALCUNE DOMANDE DEL QUESTIONARIO SOMMINISTRATO AL TERMINE DEL PERCORSO.

Nella dimensione esperienziale della storia del teatro e del laboratorio teatrale, nel caso specifico del singolo alunno e del gruppo classe, si soddisfano i propri bisogni emotivi: ogni attore del processo di apprendimento inizia a occuparsi delle emozioni e dei bisogni degli altri. In poche parole, un costante e continuo allenamento all'incontro, al confronto, all'apertura e all'ascolto, alla sospensione del giudizio.

Attraverso lo studio del teatro come grande macchina organizzativa nei secoli, in cui ogni figura che lavora in teatro è l'ingranaggio di un motore meraviglioso, negli alunni si sviluppano la creatività, la capacità di sintonizzarsi e trovare soluzioni nelle più diverse circostanze, la propensione a condividere un progetto espressivo, accrescendo sensibilità e flessibilità.

Il docente di classe deve assumere il ruolo, non esplicitato, di facilitatore e mediatore di tutti questi processi di insegnamento-apprendimento. Un regista invisibile per offrire al discente la possibilità di tirare fuori il meglio di sé in maniera autonoma e consapevole, favorendo in tal modo la maieutica di socratica memoria e fulcro dell'approccio pedagogico della *didattica in azione*.

CONCLUSIONI

Partendo da una dimensione inizialmente conoscitiva della storia del teatro e successivamente esperienziale sia nella dimensione individuale dell'alunno sia nella dimensione collettiva del gruppo classe, con compiti specifici in entrambe le dimensioni, l'attività teatrale agisce come elemento di sviluppo affettivo-emotivo e di arricchimento della dimensione interiore del ragazzo, prevenendo le situazioni di disagio e promuovendo il benessere.

È una palestra dove osservare, osservarsi e "mettersi in gioco" personalmente, entrare in relazione con i compagni, dove lavorare sulle proprie modalità di interazione, dove è possibile svelarsi senza il timore di essere valutati per la prestazione data, dove ci si apre alle emozioni.

Educare ad una formazione teatrale nella sua interezza permette di lavorare su quello che oggi manca in questa società: la capacità di interagire e relazionarsi con l'altro. La difficoltà di interagire e relazionarsi è una conseguenza psicopedagogica proveniente sia dal mondo iperconnesso e sempre più solitario nel quale nascono i nativi digitali sia dal periodo pandemico attraversato e il periodo post-pandemico che le nuove generazioni stanno affrontando da tre anni.

È necessario tornare ad un nuovo "umanesimo": riporre l'uomo al centro di una ricerca in modo che si possa lavorare sulle emozioni, sulla capacità di relazione di uno sguardo, sulla bellezza di un contatto, sulla condivisione di un'emozione e sull'importanza di un gesto, perché è nel gesto che viene raccontato un mondo interiore, spesso complesso e difficile da raccontare attraverso le parole. La scelta di approfondire la storia del teatro e con essa piccoli giochi teatrali, brevi riscritture drammaturgiche, insegna ad ogni studente il saper stare insieme, il riconoscimento del valore altrui, delle competenze di ognuno, in un'ottica di educazione al lavoro di gruppo per lo sviluppo di *soft skills* in un futuro lavoro.

+++

BIBLIOGRAFIA

CARLOMAGNO, Nadia (2023), *I linguaggi non lineari nella scena e nella didattica*, Brescia, Scholè.

CONSIGLIO DELL'UNIONE EUROPEA (2018), *Raccomandazione del Consiglio, del 22 maggio 2018, relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente*. Consultato il 26/08/2024, disponibile all'indirizzo: *https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:32018H0604(01)*.

D'ALONZO, Luigi (2020), *Pedagogia speciale per l'inclusione*, Brescia, Morcelliana.

D'ANDREA, Nicola (2022), "'Gli uomini non sono isole: le fonti raccontano': L'esperienza della verifica di storia aperta al pubblico". *Didattica della Storia: Journal of Research and Didactics of History*, 4, 1, pp. 133–154. *https://doi.org/10.6092/issn.2704-8217/15735*.

DEWEY, John (2014), *Esperienza e educazione*, Milano, Cortina Raffaello.

FERRONI, Giulio (2015), *La scuola impossibile*, Roma, Salerno.

FREIRE, Paulo (2014), *Pedagogia dell'autonomia: Saperi necessari per la pratica educativa*, Torino, EGA.

MARCHETTI, Laura (2010), *Agalma: Per una didattica della carezza*, Bari, Progedit.

MARSOTTO, Aurora / Massimo Alfaioli (2011), *Facciamo teatro! Esercizi, storie e segreti di un'arte magica*, Roma, Lapis Editore.

MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL' UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA (2012), *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, Decreto Ministeriale 16 novembre 2012, n. 254. Consultato il 26/08/2024, disponibile all'indirizzo: *https://miur.gov.it/web/guest/scuola-dell-infanzia*.

NAVOVE, Massimo (2016), *Grammatica del palcoscenico*, Roma, Dino Audino Editore.

PRENNA, Valentina (2014), *L'enattivismo: Possibili implicazioni per l'analisi dell'agire didattico*, Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, del Turismo e dei Beni Culturali, Università degli Studi di Macerata.

RECALCATI, Massimo (2014), *L'ora di lezione: Per un'erotica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi.

RIVOLTELLA, Pier Cesare (2021), *Drammaturgia didattica: Corpo, pedagogia, teatro*, Brescia, Scholè, Editrice Morcelliana.

RIVOLTELLA, Pier Cesare (2015), *Didattica inclusiva con gli EAS*, Brescia, La Scuola.

RIVOLTELLA, Pier Cesare (2013), *Fare didattica con gli EAS*, Brescia, La Scuola.

RIVOLTELLA, Pier Cesare / Pier Giuseppe Rossi (2012), *L'agire didattico: Manuale per l'insegnante*, Brescia, La Scuola.

ROSSI, Pier Giuseppe (2011), *Didattica enattiva: Complessità, teorie dell'azione, professionalità docente*, Milano, Franco Angeli.

SCARAMUZZINO, Giorgio, *Tutti giù dal palco*, Salani Editore.

TEATRO DELL'ARGINE (2016), *Facciamo teatro*, Torino, Loescher.

VARELA, Francisco J. / E. Thompson / E. Rosch (2024), *La mente nel corpo: Scienze cognitive ed esperienza umana*, Roma, Astrolabio Ubaldini.

ZAVALLONI, Gianfranco (2017), *A scuola della lumaca: Idee e proposte per un'educazione fatta a mano*, Verona, EMI.

ZAVALLONI, Gianfranco (2015), *La pedagogia della lumaca: Per una scuola lenta e nonviolenta*, Verona, EMI.

ARTICOLI PERIODICI

"All'Unifg un esame speciale, 'sulle tracce di un maestro'", *L'Attacco*, anno 10, n. 140, 19 luglio 2016.

MeTis: Mondi educativi: Temi indagini suggestioni, anno VI, n. 2, 12/2016.

SITOGRAFIA

ORATORE, Rita Pia (8 agosto 2016), "Un nuovo modo di 'fare' esami: il racconto della docente Marchetti e dei suoi studenti". Consultato il 20/12/2023, disponibile all'indirizzo: *https://www.lanotiziaweb.it/2016/un-nuovo-modo-di-fare-esami-il-racconto-della-docente-marchetti-e-dei-suoi-studenti/*.

REDAZIONE GAZZETTA DI SAN SEVERO (16 luglio 2016), "All'Università di Foggia un esame speciale: 'Sulle tracce di un maestro'". Consultato il 18/12/2023, disponibile all'indirizzo: *https://www.lagazzettadisansevero.it/alluniversita-di-foggia-un-esame-speciale-sulle-tracce-di-un-maestro/*.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

MIGUEL NIGRO

¿QUÉ ES EL CLOSE-UP MAGIC?
UNA MODALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ARTE DEL ILUSIONISMO

MIGUEL NIGRO

UNA – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Licenciado en Escenografía, (UNA, Universidad Nacional de las Artes), actual doctorando del Doctorado en Artes de la UNA y profesor de la Licenciatura en Escenografía, UNA.
Dirige y codirige proyectos de investigación radicados en el Instituto de Investigación en Artes Visuales, UNA. Realiza diseños escenográficos y puestas en escena para ópera, teatro de prosa, teatro infantil, ilusionismo, títeres y formas animadas en Argentina y el exterior. Participa de festivales, ciclos, congresos y encuentros nacionales e internacionales de teatro, ilusionismo y artes plásticas.

RESUMEN

En la actualidad, el *close-up* o magia de cerca es la rama más difundida del ilusionismo. Sus representaciones son fácilmente reconocibles y abarcan una amplia variedad de estilos diseminados en diversos espacios y medios comunicativos. La singularidad de este arte, definido en el campo mágico de manera sintética, estimula a indagar con mayor profundidad sus fundamentos y sus principios esenciales. En primera instancia, es preciso relevar y sistematizar el abanico terminológico de la especialidad. Luego, utilizando un método comparativo, establecer cruces significativos entre la bibliografía específica, la observación directa y el testimonio de los protagonistas. A partir de este ordenamiento inicial, es posible analizar las implicancias prácticas y teóricas derivadas de la magia cercana, que abarcan no sólo la esfera artística sino también la dimensión social, ideológica y cultural. Las investigaciones provenientes de diversos campos del saber, como la antropología, los estudios teatrales, la sociología, la psicología o la filosofía, suministran conceptos apropiados que colaboran en la definición ampliada del *close-up*.
El desarrollo y los resultados parciales contenidos en este artículo son un avance de una investigación en curso para la tesis doctoral en Artes de la UNA (Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.).

PALABRAS CLAVES
Close-up magic, Contemporáneo, Magia, Definiciones, Práctica artística

ABSTRACT

Nowadays, close-up magic is the most widespread branch of illusionism. Its representations are easily recognizable and cover a wide variety of styles disseminated in different landscape and media. The singularity of this art, defined in the magic field in a synthetic way, stimulates to investigate in greater depth its foundations and its essential principles. In the first instance, it is necessary to survey and systematize the terminological range of the specialty. Then, using a comparative method, it is necessary to establish significant cross-references between the specific bibliography, direct observation and the testimony of the protagonists. From this initial arrangement, it is possible to analyze the practical and theoretical implications derived from close magic, which encompass not only the artistic sphere but also the social, ideological and cultural dimension. The research from various fields of knowledge, such as anthropology, theater studies, sociology, psychology and philosophy, provide appropriate concepts that contribute to the expanded definition of close-up magic.
The development and partial results contained in this article are an advance of a work in progress for the doctoral thesis in Arts of the UNA (Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.).

KEYWORDS
Close-up magic, Contemporary, Magic, Definitions, Artistic practice

¿QUÉ ES EL CLOSE-UP MAGIC?

UNA MODALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ARTE DEL ILUSIONISMO

CUESTIONES TERMINOLÓGICAS

El léxico técnico de la magia general y especialmente el de la magia de cerca, se caracteriza por la profusión de anglicismos utilizados para identificar pases tramposos, manipulaciones, posiciones, patrones de juegos, objetos o accesorios. El idioma inglés ofrece además la posibilidad de sintetizar en un vocablo como, por ejemplo, *misdirection*, *gag*, *climax* o *impromptu*, conceptos que en castellano necesitan un desarrollo más largo, o bien no poseen una palabra exacta que reproduzca plenamente su significado.

La misma inclinación idiomática modeló la expresión *close-up magic*[1], legitimada internacionalmente, la cual designa a la magia realizada muy cerca de los espectadores. Por lo tanto, magia de cerca es la versión castellanizada de *close-up magic* y ambas expresiones se consideran sinónimos.

[1] En su versión abreviada: *close-up*. Como criterio general, en el presente texto, utilizo como sinónimos los términos actualmente más difundidos: *close-up* y magia de cerca.

En sentido estrictamente taxonómico, destinado a establecer igualdad de condiciones en las competencias, la Federación Internacional de Sociedades Mágicas (FISM) define el *close-up* como:

> Actos destinados a ser realizados para pequeños grupos de personas muy cercanas. El concursante puede estar sentado o de pie detrás de una mesa, generalmente con algunos miembros de la audiencia también sentados en esta mesa, pero el acto también puede presentarse de pie sin el uso de una mesa. Los elementos utilizados son generalmente pequeños y la mayoría de los efectos involucran directamente a los espectadores o participantes (FISM, 2022: 3).

La Federación Latinoamericana de Sociedades Mágicas (FLASOMA), respondiendo a similares parámetros de la FISM, reglamenta en el artículo número trece del apartado *Sistema de categorías*, que la magia de cerca "se desarrollará en un salón especialmente seleccionado y el artista presentará sus juegos estando sentado frente a una mesa o parado, pero teniendo sus manos a la altura de la mesa, sobre, debajo o dentro del perímetro de esta" (FLASOMA, 2022: 7).

Existe también otra expresión utilizada para denominar juegos realizados a corta distancia, adaptables a cualquier tipo de ámbito y circunstancia: micromagia (Florensa Casasús, 1994. Ciuró, 1961. Ketzelman, 1963). En ella se utilizan igualmente objetos portátiles que pueden caber fácilmente en un bolsillo, un bolso, una cartera o un maletín (Cimó, 1973).

Sin bien los términos micromagia y *close-up* son intercambiables, existen sutiles diferencias en los artículos reglamentarios de las federaciones citadas. Para la FISM, la primera es en realidad un subgénero del *close-up*, junto a la magia de salón (a medio camino entre la

magia de cerca y la magia escénica) y a la cartomagia. El estatuto deja claro que el acto de micromagia posee características más generales e intercala juegos ejecutados con diversos elementos sin predominancia de ninguno de ellos (FISM, 2022).

En síntesis, para ambas organizaciones (FISM y FLASOMA), el *close-up* es un título de valor nominal que engloba un conjunto de modalidades afines, con características generales comunes, que comparten la cercanía y la pequeña utilería como soporte inamovible.

Denominaciones menos frecuentes, algunas pertenecientes a la protohistoria de la especialidad, son: *Intimate magic* (Tarbell, 2013: 57), magia de mesa (Gunasekara, 2017), trucos de mesa (Simmons, 2011: 149), magia de bolsillo (Ketzelman, 1963), trucos de bolsillo (Goldston, 1977), trucos de sobremesa (Gibson, 1921), o, de modo más poético, la magia de las pequeñas cosas (Binarelli, 1993: 29). La inventiva literaria, dedicada a crear títulos y subtítulos seductores, aporta datos investigativos relevantes, ya que especifica otros rasgos periféricos de la disciplina: *Close up magic, after hours* (Miller, 1972: 100), *After dessert* (Gardner, 1942), *After Dinner Tricks* (Gibson, 1921) o *After dinner amusements* (Kates, 1900: 39). Los indicadores espaciotemporales de las expresiones citadas denotan algo persistente e inherente que se manifiesta de modo potencial en la especialidad: lo incidental.

Otras designaciones recientes, que aluden a sus variables contextuales, son: *close-up* callejero, *close-up* de escenario (complementado con transmisión simultánea en pantalla), *close-up* adaptado para televisión o mentalismo *close-up*, en el que se incluyen demostraciones de telequinesis, percepción extrasensorial, precognición y telepatía, realizadas con objetos de bolsillo (Club de Magos, 2023).

Un glosario didáctico editado por el Club Mágico Italiano[2], sistematiza la variedad de vocablos a partir del uso más frecuente en los diferentes idiomas: *close-up* (inglés), micromagia (italiano), magia de cerca (español) y *Mikrömagie* (alemán). Las distinciones mencionadas obedecen a un criterio geográfico y cultural: para el continente europeo se generalizó el término micromagia, mientras en América, *close-up* (Elliot, 1956: 1).

Más allá de cualquier normativa terminológica destinada a regular los certámenes, a clarificar un criterio pedagógico o a satisfacer las demandas de la industria del entretenimiento (modos de contratación, tipos de eventos, cantidad de público), el *close-up* es un arte que se nutre de lo simple para crear una vivencia mágica en pequeño formato: “la belleza de este arte consiste en conseguir transformar algo aparentemente banal en un verdadero milagro laico” (Godoy Harada, 2012: 82).

Es una de las prácticas más difundidas y populares del ilusionismo, compartida por profesionales y aficionados, que logró configurar en pocas décadas un área de expresión y conocimiento propios: “Hay libros y revistas dedicados exclusivamente a este campo, conferencias de *close-up* e incluso convenciones dedicadas por completo al arte de la magia de cerca” (Fulves, 1976: 3).

[2] Nomenclador cuatrilingüe (inglés, italiano, español y alemán) sin fechar, pero posterior a 1973, – según consta en el prólogo –, confeccionado como guía auxiliar para magos, cuya autoría se presume de Walter Brusa. Ed: Club Mágico Italiano.

EJEMPLO DE OBJETOS DEL *CLOSE-UP*. ENERO DE 2024,
[F] ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR.

FORMALIDADES ESCÉNICAS Y VALORES INTERPERSONALES

Lewis Ganson, mago y autor especializado en la materia, estableció una escala de tres niveles basada en el cálculo numérico del público de las sesiones de *close-up*. La graduación comienza con el mínimo indispensable (mago y un espectador enfrentado), continúa con una configuración media (artista y tres o cuatro participantes repartidos al frente y a los lados) y culmina con una situación más teatralizada (ilusionista y un grupo acotado, también distribuido en posición frontal y lateral). A partir del análisis de cada tipología, el autor explica cómo y cuáles son los factores que modifican el acto: interés del destinatario, trato interpersonal, ordenamiento de la escena, ajuste del canal comunicativo, actitud corporal y grado de sociabilización del encuentro (Ganson, 2012).

La familiaridad es uno de los ingredientes esenciales de esta microescena y diversas cualidades se conjugan para lograrla: la amenidad de la reunión, la escena semimontada, el diálogo, las pequeñas cosas – naipes, monedas, sobres, billetes, pañuelos, entre otros –, la naturalidad de la interpretación y la interacción con el público. Los ejes mencionados actúan solidariamente y provocan un alto grado de desconcierto en el espectador, ya que eliminan de manera drástica el natural distanciamiento impuesto por la arquitectura teatral. El efecto mágico se potencia estrechando la cercanía con el público, el cual constata por medio de la lógica de los sentidos y la razón, la normalidad de las acciones efectuadas y de los objetos intervinientes: "Gran parte de la belleza y del encanto de la magia de cerca radica en el hecho de que todo es hecho debajo de las narices del espectador" (García, 1985: 10).

La ilusión, prescindiendo de la maquinaria escenotécnica, se recoloca entre cosas mundanas y se redefine en términos de experiencia directa. El espectador, sustrayéndose a la formalidad que supone la convención teatral, es devuelto a la inmediatez del evento. Las escenificaciones del *close-up* diluyen el aparato óptico pasivo del teatro convencional, oportunamente cuestionado por Jacques Rancière, el cual modeló un espectador excluido de la posibilidad de conocer y de poder actuar (2010). En vez de entregarse a la seducción de una escenografía deslumbrante, típica de los grandes shows de ilusionismo, o a la curiosidad que despiertan los intrigantes artefactos de la utilería mágica sobre una cámara negra, el público participa de una escena modesta construida con pequeñeces. La circularidad de lo normal se cierra con la utilización de objetos rutinarios, aquellos que modelan la vida y siempre transforman algún aspecto de ella (Baudrillard, 2016), cualidad fundamental de las cosas que todo mago sabe optimizar.

El dispositivo teatral es sustituido por un encuentro lúdico y amistoso capaz de transformar "cualquier individuo en su público, cualquier rincón en su escenario y de hacer que los elementos más comunes sean su utilería" (Ouellet, 2000: 2).

La comunicación frontal, verbal y paraverbal, tiende a diluir el espacio escénico o a reducirlo a su mínima expresión. Por lo tanto, la vecindad de los sujetos y el borramiento de contornos simbólicos, promueven la emergencia de lo real como plataforma; pero al mismo tiempo ocurren cosas radicalmente distintas de las que suceden en la realidad cotidiana:

> En este entorno hiperordinario y mundano, la gran innovación de la magia de cerca radicó en reemplazar el encanto teatral de la magia escénica con un nuevo tipo de participación y emoción de la

> audiencia en rutinas de ritmo rápido que ofrecieron un flujo constante de momentos mágicos (Smith, 2021: 148).

El espectador registra la escena con códigos interpretativos compatibles a los usuales, aquellos que instintivamente maneja en el devenir diario y que le permiten controlar su entorno vital. Por tal motivo se autodetermina de manera explícita como sujeto implicado más que como contemplador separado. Es consciente de su rol complementario que deriva en una participación coloquial o en una intervención concreta. En definitiva, se reconoce como un agente activo que recibe y emite datos productivos: elegir un número, examinar objetos, mezclar la baraja. La magia cercana además requiere la colaboración estrecha de uno o más espectadores no concertados que, sentados al lado del ilusionista, actúan como ayudantes. Pero la función que tienen estos asistentes improvisados, quizás la más relevante, es la de oficiar de testigos oculares del fenómeno. Son voceros de la autenticidad del acontecimiento, dan fe de la limpieza de movimientos y certifican indirectamente lo sucedido.

El juego dramático es de naturaleza compartida y esta propiedad convierte al espectador en un co-creador de la escena o, como prefiere llamarlo Juan Tamariz (principal referente de la magia actual), en un "especta-actor", "especta-autor" o "co-autor" (2016: 177). Profundizando aún más el rol participativo, Helder Guimarães (otro especialista en la materia) adjudica al espectador el estatuto de personaje principal del enredo mágico: "Debemos pues crear las condiciones ideales para integrar directamente como protagonistas a los espectadores con los cuales interactuaremos directamente" (2007: 42). Los lazos cercanos de este arte, en esencia asimétricos por el lógico secretismo, se circunscriben en un marco ético adecuado gestionado principalmente por el ilusionista: "Cuando le hago magia a un espectador, me preocupa mucho más cómo se siente él, que hacer una obra maestra" (Aragón, 2012: 25). La actitud anti desafiante del artista, la responsabilidad, el respeto y la integridad de los participantes, garantizan un ambiente positivo para el entretenimiento. Propender a un vínculo cooperativo con el espectador y desalentar cualquier tipo de rivalidad, es el consejo prioritario dado por los expertos del *close-up*: "Hazle experimentar el asombro, no la frustración" (Ortiz, 1999: 28).

Toda sesión de magia de cerca se vale de las convenciones tácitas presentes en la interacción entre individuos casi desconocidos: comentarios, pausas, repuestas, intervalos, atención, distensión y escucha activa. El montaje escénico se beneficia de los protocolos sociales colectivamente consensuados. Tanto el ponente como sus interlocutores proyectan una serie de impresiones mutuas en torno al encuentro. En tal sentido, la microsociología se encargó de estudiar la dinámica de los derechos y deberes de los participantes de las escenas diarias:

> Cuando permitimos que el individuo proyecte una definición de la situación al presentarse ante otros, debemos también tener en cuenta que los otros, por muy pasivos que sus roles puedan parecer, proyectaran a su vez eficazmente una definición de la situación en virtud de su respuesta al individuo y de cualquier línea de acción que inicien hacia él. Por lo general, las definiciones de la situación proyectada por los diferentes participantes armonizan suficientemente entre sí como para que no se produzca una abierta contradicción (Goffman, 2001: 21).

Del conjunto de rituales prefijados, que garantizan una convivencia equilibrada, el *close-up* extrae el máximo rendimiento. Las formalidades del comportamiento cotidiano no sólo funcionan como

plataforma operativa, sino que prestan un servicio instrumental para el ardid. Contenidos significativos se intercalan con momentos irrelevantes, como en cualquier encuentro ocasional, y son justamente los segundos los que suelen ofrecer el instante oportuno para el fraude, el ansiado *Kairós* para el truco: "Los espectadores seguirán viendo lo que haces (...) pero, bien hecho, tenderán a considerar esos momentos como desconectados, sin importancia y se olvidarán de ellos en el instante que vuelvas y prosigas con tu número" (Hartling, 2004: 34).

Con estos recursos escénicos, que propenden a la infiltración de lo real, la disciplina ostenta y amplifica intencionalmente el carácter de práctica liminal, caracterizada por activar una fuerza centrífuga dirigida hacia lo no-teatral (Dubatti, 2017). En tales manifestaciones, además, el espectador se siente desestabilizado, vivencia un estado de vacilación que oscila entre lo real y lo ficcional (Pavis, 2016), aspecto altamente beneficioso para el objetivo mágico.

La dinámica de la reciprocidad despierta en el público un modo de atención concentrada en los estímulos externos. Por lo tanto, el sistema regulador del entorno es puesto en un grado de sensibilidad extrema en esta singular configuración teatral.

La proxémica, disciplina que estudia los modos adoptados por las personas a la hora de estructurar y utilizar el espacio, aporta información valiosa al respecto. Edward Hall, antropólogo que introdujo el concepto proxémica o proxemia, señala:

> Mis propios estudios y los de otros revelan una serie de servomecanismos condicionados por la cultura, delicadamente controlados, que mantienen la vida nivelada de un modo bastante parecido a la acción del piloto automático en su avión, que lo mantiene en línea de vuelo. Todos somos sensibles a sutiles cambios en la conducta del otro cuando reacciona a lo que decimos o hacemos (Hall, 2003: 11).

Las conclusiones de Hall se presentan como material suplementario para expandir la compresión del *close-up*. Walter Gibson, mago y autor de manuales de ilusionismo, en el párrafo introductorio para *Junior Magic*, parece recurrir de forma instintiva a un postulado de la proxemia: "Los juegos de *close-up* son un buen punto de partida en la magia, porque puedes trabajarlos para unas pocas personas a la vez, limitando así el número de observadores y dándote la oportunidad de estudiar sus reacciones" (1977: 17-18).

Entrenados en el uso del semblanteo, los magos logran hackear la inteligencia kinestésica del receptor procesando los sutiles cambios de su conducta, captando sus actos reflejos e interpretando cualquier signo periférico. A través de la agudeza analítica, proporcionada por la experiencia, los más versados en la materia aseguran tener acceso incluso a ciertas características psicológicas del interlocutor:

> Pensé (y sigo pensando) que la Magia (la vivencia de lo imposible-lógico) actúa como un test proyectivo (del tipo Test de Rorschach, el de las manchas de tinta) que coloca al espectador en una situación para la que no tienen pautas de conducta aprendidas (…). A veces conozco mejor a una persona haciéndole unas magias que tomando unas cervezas con ella y charlando unas horas (Tamariz, 2016: 407)

El comentario de Tamariz señala una diferencia crucial con la comunicación teatral, formateada culturalmente para decodificar una ilusión mimética de la vida, aunque aislada de ella. El concepto de teatralidad, basado en la decisión de quien percibe más que en la forma artística en sí (Feral, 2003), ayuda a comprender mejor la posición del

espectador en el *close-up*. Ante la ausencia de conductas aprendidas, mencionadas por Tamariz, el destinatario busca entre su repertorio espectatorial el encuadre más apropiado para ordenar los efectos desconcertantes de los juegos.

Aprovechando la predisposición natural a creer y capitalizando la confianza otorgada por el espectador, el engaño queda consumado, pues "la conciencia humana aborrece la falsedad y, al menos durante el tiempo precioso que dura la ficción, prefiere considerarla una suma de verdades parciales, de escenarios alternativos, de existencias paralelas, de aventuras potenciales" (Volpi, 2011: 11).

Pocas prácticas artísticas se concentran tan fuertemente en la calidad de la asociación entre sujetos como lo hace la magia de cerca, pues el saber acumulado y la experiencia enseña que "la magia no está en el truco, ni siquiera en el mago, sino en la mirada de un espectador ilusionado" (Jorge Blass, 2020: 16). Y con ese acto inaugural de inclusión, el *close-up* revindica el gesto espectacular del encuentro, con todas las implicancias éticas, sociales, psicológicas y materiales que esta política escénica supone. En síntesis, propone un modo de pensar, de producir, de valorar y de hacer arte que no puede disociarse del todo de la costumbre vital de juntarse para compartir algo atractivo y grato.

DEFINICIONES Y REFLEXIONES DE LOS PRACTICANTES

Los expertos en este arte elaboran originales definiciones y personales estimaciones que sólo pueden conocerse a través del contacto frecuente con la materialidad de la escena. El ejercicio de la práctica los habilita a valorar en primera instancia el alto impacto emocional, intelectual y psicológico que produce el *close-up* (Bannon, 1991. Tamariz, 2016). Los ilusionistas también reconocen que, por su exigencia técnica y metodológica, es la más difícil y gratificante de las especialidades mágicas (Florensa Casasús, 1994. Gibson, 1977. Giobbi, 2010). Utilizando el método empírico de forma espontánea, las reflexiones de los artistas profundizan el campo teórico donde es posible encontrar constantes y variables, a veces paradojales, en la definición de magia de cerca.

Con una perspectiva más bien pragmática, Walter Gibson categoriza el *close-up* a partir de las dimensiones de los pequeños objetos involucrados (1981: 7). La deducción de Gibson posiciona al objeto como unidad de medida irreductible y como parámetro ordenador. A causa del diminuto tamaño, el objeto se convierte en el factor regulador de la distancia visual del público.

Pero la tesis de la magnitud de los elementos presenta ciertas dificultades, ya que fundamentar un complejo sistema expresivo únicamente a través del volumen físico parece la más simplificadora de las opciones.

El principal cuestionamiento queda evidenciado al revisar actos de magia de escenario, aquellos que requieren un público más numeroso y mayor alejamiento. En ella también se utilizan exitosamente minúsculos objetos, incluso sin ninguna mediación tecnológica que amplifique

la imagen. Como ejemplo vale citar la apreciación que hace Artuto de Ascanio (uno de los renovadores de la magia contemporánea) sobre Fred Kaps y el célebre juego el *Hilo gitano*[3]: "Kaps hace de él su truco vedette, con el que cierra su número; todos los profesionales acuden, para último juego, a algo aparatoso y espectacular; a Kaps le basta algo tan vulgar y sencillo como un trozo de hilo" (Ascanio, 2008: 53).

Queda demostrado entonces que es factible deslumbrar a una gran audiencia distanciada con pequeños utensilios. El interrogante que se desprende del enunciado anterior es si la ecuación podría ser invertida con igual éxito, o sea: ¿es posible subyugar a un pequeño grupo cercano con una gran parafernalia?

Max Maven, quien dedicó parte de sus estudios a rastrear el acto inaugural o el primer artista del *close-up*, ofrece otra alternativa a la definición más común basada en magnitudes y distancias: "Es que la magia de cerca no significa solo que la audiencia esté cerca. Sino más bien que el espacio escénico y el espacio de la audiencia sean el mismo" (Howell, 2020). La propuesta de Maven redefine los dominios territoriales y perfila un vínculo horizontal. El entrelazamiento entre sujetos y cosas intervinientes, independientemente del tamaño de las mismas, es la clave para crear un tipo de convivencia más igualitaria, envolvente y unificadora. Para ratificar su hipótesis, Maven recuerda que *La Mujer Zig-Zag*[4], famosa ilusión creada para grandes escenarios por Robert Harbin en 1965, se presentó por primera vez rodeada de observadores cercanos en un banquete del Magic Circle de Londres (MagicPedia, 2018).

Similar concepto de fusión, con un sentido más alegórico que formal y válido para el ilusionismo en general (aunque muy conveniente para el *close-up*), introduce Juan Tamariz cuando sintetiza la consustanciación entre mago y espectador con la imagen de una nube (2016). Esta suerte de burbuja, construida por ambos, permite circunscribir y magnificar el acontecimiento a distintos niveles: físico, intelectual, sensorial y emocional. El estado de flotación en torno al misterio garantiza una potente experiencia de deslumbramiento:

> Desde ese momento, cada auténtico milagro laico, oficiado con cartas o números o navajitas o colores o pensamientos o miradas, adquirirá forma y presencia de relámpago y rayo y trueno de vivísima y resplandeciente luz, alto potencial vital y profundo retumbar (Tamariz, 2016: 25).

Gary Ouellet, destacada figura del ilusionismo, afirma que lo que define esta modalidad es sencillamente la alteración de la escala. Subraya además que la operación de miniaturización, que transfiere la espectacularidad del escenario a un espacio interpersonal, depende en gran medida del arte del ilusionista. Es la centralidad del artista la que integra los componentes teatrales y "los transforma en una experiencia íntima y memorable" (2000: 2).

Similar correspondencia pantográfica entre el macro y el micro espacio es mencionada en el breve prefacio para el juego *Malini-Bey Chink-a-chink*[5] de Mohammed Bey: "He aquí un juego de bolsillo que impacta como uno de escenario" (Starke, 1961: 46).

[3] Clásico juego que consiste en romper un hilo en varias partes y luego recomponerlo mágicamente. Ver *https://www.youtube.com/watch?v=UmkpCnivWSQ*.

[4] La mujer se coloca de pie dentro de una caja vertical angosta, y se insertan lateralmente cuchillas de metal, justo por encima y por debajo de la cintura. La sección central de la dama se desliza hacia un lado, dividiéndola efectivamente en tres piezas acomodadas en zigzag. Como es habitual en estas operaciones, al finalizar, todo vuelve a estar en su lugar (Randi, 1992: 254).

Una de las características que autonomizó la disciplina en un formato independiente es la construcción de un repertorio propio. Lo inédito del *close-up* es que supo instaurar un programa de juegos bien definidos que combina tradición con innovación, interpretación con originalidad y adaptación con novedad. Además, brinda al intérprete la oportunidad de improvisar en el transcurso de los juegos, sobre una base de sustentación, al igual que un músico de jazz. El mundo angloparlante posee una expresión adecuada para referirse a estas intervenciones semi espontáneas: "jazz magic" (Nagata, 2022: 30).

En síntesis, existen juegos específicos y patrones estándares, sujetos a innumerables variables, modos de presentación y estilos, diseñados especialmente para la situación de proximidad. Los efectos implicados responden a los principios generales de la magia en todas sus vertientes y mantienen la misma fortaleza de los juegos para el escenario.

El texto canónico del *close-up*, *Stars of Magic*, cuando se refiere al clásico juego de los cubiletes[6], muy efectivo a media y corta distancia, observa: "El atractivo para el público profano radica en que contiene prácticamente todos los efectos posibles: aparición, desaparición, penetración, transposición y cambio de forma" (Starke, 1961: 70). El asombro que despierta cada fase, compatible con el alcanzado en un show a gran escala, se logra a través de una precisa secuencia de operaciones verbales y gestuales bien calculadas.

← **[5]** Se colocan cuatro terrones de azúcar, dados o fichas de dominó sobre una mesa formando los vértices de un cuadrado imaginario. El mago coloca alternativamente cada mano sobre los objetos, mueve los dedos y retira las manos. Después de repetir varias veces esta acción, los cuatro objetos, de uno en uno, se reúnen misteriosamente en un mismo ángulo.

[6] Típico juego de apuesta que consiste en tapar una bolita debajo de uno de los tres recipientes invertidos sobre la mesa y desafiar a la audiencia para que adivine dónde quedó, después de mover los cubiletes aleatoriamente. Por supuesto, el apostante siempre pierde.

La sensación alcanzada con la puesta en marcha del preciso mecanismo despistante es la de asistir a una verdad incuestionable, o como bien señala Bert Allerton, uno de los precursores de este arte, "la magia de cerca es magia convincente" (1958: 7).

Otros ilusionistas prefieren detenerse en cuestiones menos morfológicas o metafóricas y piensan que el verdadero poder de la magia de cerca no reside tanto en la aproximación de las partes, sino en que "la audiencia te conozca y experimente la magia que haces. ¡Experimentar la magia en lugar de mirarla! ¡Conociéndote en lugar de mirarte!" (Wonder/Minch, 1996: 12).

Una línea de pensamiento más reciente, conocida como Magia Ficcional[7], donde la inminencia del efecto es superada por el fenómeno mágico, redefine los términos físicos y la experiencia inmediata de lo imposible. Una de las ideas troncales de la Magia Ficcional, entre otras cuestiones, es la de partir desde el punto de vista del espectador. Mediante el giro subjetivo, Gabi Pareras (iniciador de este movimiento renovador) apunta: "Antes que una participación directa y explícita con el espectador, busco tocar su sensibilidad interior induciéndole a un juego imaginario" (Pareras, 2015: 10).

La reducción del encantamiento también fomenta entre sus practicantes un profundo sentimiento de empatía. Pablo Segóbriga le adjudica a la magia íntima un lugar de privilegio en el árbol genealógico mágico y propone una especie de poética de la filiación afectiva:

[7] Idea planteada por G. Pareras a finales del siglo XX y principios del XXI, como un estímulo reflexivo más que como una teoría formal. La magia ficcional amplia el interés dramático y profundiza el fenómeno mágico en lugar de ponderar el aspecto más objetivo: el efecto y, por añadidura, el truco.

ÍNTIMOS EMBRUJOS. PABLO ZANATTA EJECUTANDO EL JUEGO DE LOS CUBILETES. BAR MÁGICO DE BUENOS AIRES. SEPTIEMBRE DE 2023, [F] ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR.

> Considero la Micromagia, como hija pequeña de la gran familia del Ilusionismo. Y no digo pequeña porque sea inferior, sino porque es la más dulce, la más tierna, la más simpática, la más agradecida, la que se deja querer, la más mimada y la gran desconocida, pero que una vez que se la conoce ya no se olvida (Segóbriga, 2008: 3).

Una práctica manual y artesanal, que exige vocación y constancia, parece consolidar en el *amateur*[8] una mirada sensible de lo menor que, como intuye Segóbriga, reivindica el gusto del buen hacer y del buen querer.

La resonancia afectiva que suscita el *close-up* tal vez se comprenda mejor por medio de una idea clave enunciada por Roberto Giobbi: "La magia de cerca es más que un arte; es un arte dentro de la vida" (2010: 274). La definición de Giobbi parece altamente perfeccionada, pues, además de cuestionar el acto de ilusionismo como simple montaje para la exhibición, suplanta la noción de artificio escénico (juego, rutina o acto) por la de intromisión mágica. Es un hecho aparentemente espontáneo que sucede en medio de la vida y que simula resolver, en el momento menos pensado, los pequeños obstáculos del mundo real, tal como lo haría un "auténtico mago" (Ammar, 1991: 293).

Pero lo inédito de la síntesis de Giobbi es la conexión que podría establecerse entre la magia de cerca con las ambigüedades que plantea el arte en la actualidad, fuertemente atravesado por las acciones performáticas. La crisis de las incumbencias y localizaciones artísticas, iniciada en términos históricos recientes por las vanguardias, es un planteo frecuente en las artes plásticas y teatrales. Comparativamente esas disrupciones son menos nítidas en el campo mágico, al menos respetando las mismas periodicidades y provocaciones de aquellas.

Es factible imaginar un encuentro de la concepción de Giobbi, aunque sin vinculación directa ni intercambios mutuos, con ciertas estéticas rupturistas del siglo XX como el dadaísmo, el intervencionismo, el arte performático, el situacionismo y sobre todo con el arte contextual. Este último rompe de modo enérgico con la tradición expositiva impuesta y se instala dentro de la vida. Es un arte en el que el artista se transforma en operador o productor de acontecimientos y en donde la realidad se convierte en tema de interés, en punto de atracción, en continente (Ardenne, 2006: 14). Y, en concordancia con las acciones de este arte transitorio, a los actos del *close-up* "muy a menudo, el sentido común les deniega incluso la cualidad de creaciones y más aún artísticas" (Ardenne, 2006: 10).

El campo investigativo del arte contemporáneo, extremadamente abierto y ocupado en desentrañar la problemática de la representación, pudo integrar el estudio del movimiento, del sonido, del lenguaje hablado, de la narrativa y de los objetos bajo un único interés: "La noción subyacente es que cualquier acto que esté contenido en un marco, presentado, resaltado o desplegado es una representación" (Schechner, 2012: 23). Este encuadre desarmó la división arbitraria entre disciplinas artísticas, típica de la tradición occidental. Tal cambio de paradigma otorga al *close-up* un prometedor impulso, ya que, por la multiplicidad de componentes, ofrece un especial atractivo. Por un lado, es principalmente una práctica fundamentada en una conducta representativa. También puede ser abordado como objeto de estudio mediante la observación participativa, en un marco social expandido que no se restringe a estructuras teatrales fijas.

[8] Utilizado aquí en su acepción de auténtica vocación y dedicación hacia lo que se hace, en lugar de su significado más común, o sea, como opuesto a *profesional*: "Prefiero esta palabra a la de aficionado, porque amateur encierra la idea de amor hacia el arte en cuestión" (Bamberg. 1958: 25)

Y finalmente, como lo demuestra la profusión de aficionados activos, se presta a una metodología de estudio caracterizada por la "participación simpatizante" (Schechner, 2012: 22).

A diferencia de otras artes e incluso de otras ramas prototípicas del ilusionismo (de escenario o grandes ilusiones), la magia de cerca es capaz de proyectar una zona crepuscular dentro del mundo real (Bannon, 1991). Simulando efímeras anomalías espaciotemporales e insertando paradojales bucles en la certeza del saber, convierte lo real en sustrato cuestionable, en contraparte imperfecta, en dudoso modelo comparativo y en contra ejemplo de la vida.

Es un arte que, inscripto en la cultura del entretenimiento, supo abrir de manera acelerada un universo de riqueza artística y anticipar un renovado porvenir: "La magia de cerca, en sus diversas formas de expresión, es en mi opinión el futuro de la magia" (Giobbi, 2010: 274). Un futuro que no se puede predecir, pero que sin embargo invita a prehacer.

El mago, con su entretenida manipulación de lo real, se hace cargo de forma deliberada de un principio esencial e innegociable de toda manifestación teatral: "Sea como sea, la diversión sigue siendo una de las razones de ser de la escena, una cualidad y un placer que ningún artista se atrevería a escatimar" (Pavis, 2016: 83).

Es la magia de cerca una diversión sensorial y cognitiva en permanente desarrollo, siempre dispuesta a integrar novedades tecnológicas y a adaptarse a los recientes modelos de comunicación virtual.

CONSIDERACIONES FINALES

El *close-up* es una riquísima práctica espectacular que dispone de una multitud de imaginarios, poéticas, formas de producción, métodos, tipos de públicos, técnicas y modos de circulación. Es una teatralidad próxima y transitoria que, con cruces significativos con la vida, se apodera de un espacio reducido para hacer brotar la belleza de lo inexplicable. Para legitimar el desconcierto, la magia de cerca manipula ingeniosamente el ambiguo umbral que hay entre lo real y lo ficcional. Demuestra que con procedimientos teatrales mínimos (brevedad, simpleza, inmediatez, diálogo), es posible alcanzar un gesto pleno cargado de emoción e incentivar tratamientos no habituales de lo real. Los objetos cotidianos contribuyen a proporcionar certidumbre, convicción, clara mediatización y un cierto nivel de costumbrismo a la escena.

Los artistas iluminan a partir de la experiencia el campo teórico con originales valoraciones. Con un conocimiento tácito fundamentado en el hacer, los magos agudizan finamente la intuición que, sumada a la formación y la ejercitación, es el instrumento idóneo para sofisticar el vínculo personalizado con su público.

El *close-up* es en esencia un cruce singular entre arte, oficio y saber. Es un arte material, unipersonal, autoportante, interactivo y autogestionado que se alimenta de la intimidad del encuentro con un claro destino social: el entretenimiento intrigante.

+++

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMMAR, Michael, (1991), *The magic of Michael Ammar*, Lake Tahoe, L&L Publishing.

ARAGÓN, Woody, (2012), *An E-Book in Spanish*, consultado el 18/7/2020, *www.woodyaragon.com*.

ASCANIO, Arturo, (2008), "Entrevista a Fred Kaps", Ed. F. Figueras, *El Manuscrito n° 4*, pp. 52–55.

ARDENNE, Paul, (2006), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Trad. Françoise Mallier, Murcia, Ad Literam, CENDEAC.

ALLERTON, Bert, (1958), *The Close-Up Magician*, consultado el 15/2/2023, *http://www.lybrary.com*.

BAMBERG, David, (1958), Prefacio a *Navajas y Daltonismo* de A. de Ascanio y Navas, Madrid, S.E.I.

BANNON, John, (1991), *Smokes and Mirrors*, Washington, Kaufman and Company.

BAUDRILLARD, Jean, (2016), *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburu, Buenos Aires, Siglo XXI.

BLASS, Jorge, (2020), "La frase de la revista". En *El Taumaturgo*, n° 2, Madrid, Magos Artesanos, p. 16.

BINARELLI, Tony, (1993), *Manual Tutor del Ilusionismo*, Trad. Ana Márquez, Madrid, Tutor.

CIMÓ, Salvatore, (1973), *Micromagia*, Trad. Jorsin, Barcelona, Sintes.

CIURÓ, Wenceslao, (1961), *Juegos de manos de bolsillo, Trucos de micromagia*, Madrid, Mens et Manus.

DUBATTI, Jorge, (2017), *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, ENSAD.

ELLIOTT, Bruce, (1956), *The best in magic*, New York, Harper & Row.

FERAL, Josette, (2003), *Acerca de la teatralidad*, Trad. Silvina Díaz / Amida María Córdoba, Buenos Aires, Nueva Generación.

FLORENSA Casasús, Alfredo, (1994), *Lecciones de Ilusionismo* n° 6, Publicación del autor.

FULVES, Karl, (1976), *The best of Slydini... and more*, New York, Tannen.

Ganson, Lewis, (2012), *The art of close-up magic*, consultado el 20/5/2023, *http://www.lybrary.com*.

GARCÍA, Frank, (1985), *Close-up Magic I*, New York, Frank García.

GARDNER, Martin, (1942), *After the dessert*, Londres, L. Davenport & Co.

GIBSON, Walter, (1921), *After Dinner Tricks*, Ohio, Magic Publishing Company.

— (1977), *Junior Magic*, New York, Sterling.

— (1981), *The Complete Illustrated Book of Close-up Magic*, Londres, Robert Hale.

GIOBBI, Roberto, (2010), *Secret agenda*. Washington, Hermetic Press.

GODOY HARADA, Ricardo, (2012), *A tentativa do impossível: a arte mágica como matéria poética da cena teatral*, (Tesis doctoral), consultado el 24/5/2018, *https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/75316/a-tentativa-do-impossivel-a-arte-magica-como-materia-poetic*.

GOFFMAN, Erving, (2001), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Trad. Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro, Buenos Aires, Amorrortu.

GOLDSTON, Will, (1977), *Exclusive Magical Secrets*, New York, Dover.

GUIMARÃES, Helder, (2007), *Reflejos*, Lisboa, Publidisa.

GUNASEKARA, Nayanananda, (2017), *Classification secular magic a Journey through the Classifications of Conjuring Arts*, Sri Lanka Magic Circle, consultado el 24/4/2022, *http://www.srilankamagic.org/home.htm*.

HALL, Edward, (2003), *La dimensión oculta*, Trad. Félix Blanco, Buenos Aires, Siglo XXI.

HARTLING, Pit, (2004), *Cartoficciones*, Trad. Luis Alberto Iglesias Gómez, Madrid, Páginas.

HOWELL, Christopher, (2020), *History of Close-up Magic*, consultado el 10/12/2023, *https://christopherhowell.net/blog/history-close-up-magic*.

KATES, Aunt, (1900), *Conjuring & Parlour Magic*, Londres, John Lenq & Co.

KETZELMAN, José, (1963), *Micromagia. Magia de bolsillo*, Buenos Aires, Bell.

MILLER, Hugh, (1972), *Al Koran Legacy*, Londres, Repro 71.

NAGATA, Paco, (2022), *La pasión de un cartómago aficionado*, consultado el 8/7/2023, *https://drive.google.com/file/d/1HQrbuqLCj57NIWe-Awjl6-jdO86nyGFV/view*.

ORTIZ, Darwin, (1999), *La buena magia. Presentación creativa para el mago de cerca*, Trad. Rafael Benatar, Madrid, Páginas.

OUELLET, Gary, (2000), *Close-up Illusions*, Longueuil, Camirand Academy of Magic.

PARERAS, Gabi, (2015), Prólogo para *Trabajar en casa* de DaOrtiz, Ed. Ebook, consultado el 11/2/2023, *https://gkaps.com/store/p/reedicion-529.html*.

PAVIS, Patrice, (2016), *Diccionario la performance y del teatro contemporáneo*, Trad. Magaly Muguercia, Ciudad de México, Paso de Gato.

RANCIÈRE, Jacques, (2010), *El espectador emancipado*, Trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial.

RANDI, James, (1992), *Conjuring History*, New York, Saint Martin`s Press.

SCHECHNER, Richard, (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*, Trad. Rafael Segovia Albán, México, Fondo de Cultura Económica.

SEGOBRIGA, Pablo, (2008), entrevista realizada por Rafaeles, consultado el 4/1/2021, *http://pablosegobriga.es/entrevistas/*.

SIMMONS, Phillip, (2011), *Los mejores trucos de magia*, Barcelona, Robinbook.

SMITH, Wally, (2021), "Deceptive strategies in the miniature illusions of close-up magic", *Illusion in Cultural Practice Productive Deceptions*, Cap 7. Ed. Rein, Katharina, New York, Routledge, pp. 123–138.

STARKE, George, (Ed.), (1961), *Stars of Magic*, New York, Tannen.

TAMARIZ, Juan, (2016), *El arco iris mágico*, Madrid, Gema Navarro.

TARBELL, Harlan, (2013), *Curso de magia Tarbell III*, Trad. Iñaki Caballero San Martín, Madrid, Páginas.

VOLPI, Jorge, (2011), *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, México, Alfaguara.

WONDER, Tommy / MINCH, Stephen, (1996), *The Books of Wonder Vol II*, Seattle, Hermetic Press.

FUENTES

BRUSA, Walter, (S/F), *Magico glossario*, C.M.I. Club Mágico Italiano.

FISM, consultado el 15/3/2023, *https://fism.org/*.

FLASOMA, consultado el 15/3/2023, *https://flasoma.org*.

CLUB de MAGOS, consultado el 7/1/2023, *https://magos.club/que-es-magia-close-up/*.

MAGICPEDIA, (2028), consultado el 7/1/2023 *https://www.geniimagazine.com/wiki/index.php?title=Magic_Circle*.

BY NC ND

PORTEFÓLIO
PORTFOLIO

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

FILIPE FIGUEIREDO
PAULA GOMES MAGALHÃES

TEC
TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS
IMAGENS DE CUMPLICIDADE 1965-2024

FILIPE FIGUEIREDO
FACULDADE DE DESIGN, TECNOLOGIA E COMUNICAÇÃO – UNIVERSIDADE EUROPEIA (IADE-UE) / CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

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

TEC TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS

IMAGENS DE CUMPLICIDADE 1965-2024

A actividade do TEC — Teatro Experimental de Cascais foi acompanhada de uma produção fotográfica que é, hoje, não apenas um instrumento crucial para convocar a memória e analisar o passado, mas também uma forma de perspectivar modelos de olhar o teatro através da imagem. As características do TEC, cujo colectivo começou por pisar o palco ainda em tempos de ditadura, são perceptíveis através do repertório que foi sendo apresentado, do cunho que Carlos Avilez (1935-2023) imprimiu nas suas encenações, e da marca deixada por aqueles com quem colaborou: actores e artistas (dramaturgos, cenógrafos ou músicos) que integraram cada um dos projectos que a companhia executou. Essas marcas permanecem até hoje na memória de quem, na qualidade de espectador, presenciou as apresentações, mas também nas imagens fixadas em cada um dos espectáculos pelos fotógrafos com os quais a companhia trabalhou.

Não obstante quase duas dezenas de fotógrafos terem produzido imagens ao longo das mais de cinco décadas de encenações, é razoavelmente limitado o número daqueles cujo olhar estabeleceu maiores

cumplicidades com a companhia, aspecto que vai ao encontro de uma outra marca fundamental de Carlos Avilez e do colectivo: exigência e profissionalismo mas subsidiários de afectos, de laços que edificam formas de trabalho que vão sendo preservadas. Como escrevia Maria Helena Serôdio, em 2005, com todos aqueles com quem trabalhava, Carlos Avilez parecia "selar um pacto de amizade continuada, vivendo com a memória de todos, prezando as relações intergeracionais e sempre sonhando com novas produções que lhe permit[issem] o escopo rasgado e espectacular da cena, de que tanto gosta[va]"[1].

Os registos de Leonel Lourenço, fotógrafo de Cascais, definiriam (em termos imagéticos) os primeiros espectáculos da companhia (1965-1966), sem fixarem ainda qualquer espécie de "marca registada" mas já ressaltando algumas das intenções de um colectivo que procurava a experimentação como tentativa de romper com a prática teatral estabelecida. As imagens dos espectáculos *Esopaida ou Vida de Esopo*, de António José da Silva (O Judeu) (1965), *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1966), ou *Mar*, de Miguel Torga, são disso exemplo.

Com José Marques, fotógrafo que acompanhava a actividade teatral lisboeta desde o final da década de 1950, nomeadamente a da Companhia Rey Colaço — Robles Monteiro, a cena ganha uma nova dimensão com os contrastes acentuados do preto e branco e os enquadramentos próximos da cena. Uma linguagem que é igualmente fruto de uma dramaturgia que passou pela comédia tradicional, com marcas do século XIX — *A maluquinha de Arroios*, de André Brun, ou o *Comissário de polícia*, de Gervásio Lobato —, mas que assentaria sobretudo em dramas como *Fedra*, de Racine (1967), *O tempo e a ira*, de John Osborne (1968), *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, *Ivone, Princesa de Borgonha*, de Witold Gombrowicz (1971), ou *As criadas*, de Jean Genet (1972). Num tempo ainda marcado pela censura, José Marques afirmava uma plasticidade conquistada na gramática do preto e branco, arriscando imagens com um tom dramático e autoral que, embora respeitando a cena, propunham uma leitura que denunciava o seu autor.

Depois de José Marques, e mesmo ainda no decorrer da sua temporada de dedicação ao TEC (1966-1977), seguiu-se um período em que vários fotógrafos registaram de forma mais pontual a produção do TEC, nomeadamente Augusto Cabrita, Jorge Pala, Eduardo Gageiro, José Justo, Giorgio Bordino, João Paulo, Maria Franco ou Pedro Soares. Este último, que a partir de meados da década de 1980 documentaria parte importante do teatro lisboeta, seria responsável pelas imagens de espectáculos como *Virgínia*, de Edna O'Brien (1985), *Galileu, Galilei*, de Bertolt Brecht (1986), *Tartufo*, de Molière (1987), ou *O balcão*, de Jean Genet (1987). Tal como com outras companhias, Pedro Soares trabalhou aqui em prol da cena, da imagem do palco, com o auxílio da película a cor, que correntemente utilizou e com a qual matizava o seu olhar.

A década de 1990 marcaria o início de um novo período de colaboração, desta vez bastante mais longo, com Maria Luísa Gomes, fotógrafa do mundo da música que cativou Carlos Avilez quando registou *O balcão*, em 1987, pela forma como captava as expressões dos actores, e com quem acabaria por estabelecer uma cumplicidade que durou dezasseis anos. Entre 1990 e 2006, Maria Luísa Gomes, através do seu olhar e de imagens de abordagem mais fechada sobre o corpo do actor, com foco nas expressões, irá definir a memória de

[1] M. H. Serôdio (2005), "Memórias em repetida construção: O Teatro Experimental de Cascais no seu 40.º aniversário", *Sinais de Cena*, n.º 4, pp. 44–52. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2005.0040.

espectáculos como *Rei Lear*, de William Shakespeare (1990), *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno (1991), *Espectros*, de Henrik Ibsen (1992), *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente (1994), *D. Quixote*, de Yves Jamiaque (1997), *Casa de pássaros*, de Jaime Rocha (2001), *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams (2004), ou *Sonho de uma noite de Verão*, de William Shakespeare (2005).

Em 2006, entra em cena a fotógrafa Susana Paiva, que, em 2001, já havia feito a fotografia de *Tríptico TEC*, uma produção do Teatro da Garagem, de Carlos J. Pessoa, no TEC. Embora a cor não fizesse parte do seu habitual registo, Susana Paiva terá identificado a importância desse elemento nas produções da companhia, que resultara evidente nos trabalhos quer de Pedro Soares, quer de Maria Luísa Gomes. Durante dois anos, Susana Paiva desenvolve, através das suas imagens, uma visão particular dos espectáculos *Medeia*, de Mário Cláudio, *A rainha do chá*, de José Jorge Letria, *A visão de Amy*, de David Hare, *A cozinha*, de Arnold Wesker, *Inexistência, é uma comédia*, de Augusto Sobral (2007), *A boba*, de Maria Estela Guedes, e *João Bosco, o rebelde sonhador*, de Maria do Céu Ricardo (2008). São imagens pautadas pelo valor cromático, de cores saturadas e de enquadramentos que convidam à interpretação da cena.

Uma nova colaboração estável com o fotógrafo Alfredo Matos tem início em 2008. O fotógrafo, que começara por registar alguns exercícios da Escola Profissional de Teatro de Cascais (criada pelo TEC em 1992), acaba por estender a colaboração aos espectáculos da companhia, mais uma vez fruto de uma relação de proximidade que vai sendo criada com Carlos Avilez e com os restantes elementos do colectivo. Entre 2008 e 2014, Alfredo Matos regista espectáculos como *O Inferno*, de Bernardo Santareno (2008), *Muito barulho por nada*, de William Shakespeare (2009), *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, de Tom Stoppard (2009), *A nossa cidade*, de Thornton Wilder (2010), *Bruxas de Salem*, de Arthur Miller (2011), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2012), ou *Marat-Sade*, de Peter Weiss (2013), criando imagens de grande impacto visual.

Finalmente, desde 2014 até à actualidade, a função de fotógrafo tem cabido a Ricardo Rodrigues, já a caminho das cinco dezenas de espectáculos registados. Com a mais-valia de ser também *designer* gráfico, Ricardo Rodrigues assina tanto as imagens como os materiais de comunicação, num exercício de continuidade e cumplicidade.

À imagem de outras companhias, o TEC soube reconhecer desde cedo o valor da fotografia na constituição de um legado que contraria a efemeridade do acto performativo. São também as fotografias que se juntam aos figurinos, às maquetes, aos libretos etc., no Espaço Memória, criado pela companhia em 2004, propiciando o mergulho possível na sua história. Carlos Avilez teve um papel fundamental na criação deste espaço, mas também ao urdir a teia de relações e confiança em que os fotógrafos basearam o seu olhar. São olhares distintos e de cambiantes diversos, mas que emergem de um mesmo lugar de confiança, de relações de proximidade e afecto que traçam o perfil desta família.

+++

AGRADECE-SE A COLABORAÇÃO DO DIRECTOR ARTÍSTICO, CENÓGRAFO E FIGURINISTA DO TEC, FERNANDO ALVAREZ, NA ELABORAÇÃO DESTE PORTEFÓLIO.

CC BY NC ND

← ***Esopaida ou Vida de Esopo***, de António José da Silva (O Judeu), encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1965 (Carmen Gonzalez), [F] Leonel Lourenço.

↑ ***A casa de Bernarda Alba***, de Federico Garcia Lorca, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1966 (Mirita Casimiro), [F] Leonel Lourenço.

Mar, de Miguel Torga, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1966 (António Feio e Zita Duarte), [F] Leonel Lourenço.

D. Quixote, de Yves Jamiaque, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1967 (elenco), [F] José Marques.

↑ ***Fedra***, de Racine, encenação de Carlos Avilez, Cine-Teatro Carlos Manuel, Sintra, 1967 (Eunice Muñoz e Amélia Rey Colaço), [F] José Marques.

→ ***Maria Stuart***, de Frederik Schiller, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1969 (Zita Duarte), [F] José Marques.

↑ ***Ivone, Princesa de Borgonha***, de Witold Gombrowicz, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1971 (Zita Duarte, Mário Viegas e António Marques), [F] José Marques.

← ***Os dois verdugos***, de Fernando Arrabal, encenação de Carlos Avilez, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1969 (Eunice Muñoz), [F] José Marques.

↑ ***As criadas***, de Jean Genet, encenação de Victor Garcia, Teatro Gil Vicente, Cascais, 1972 (Eunice Muñoz), [F] José Marques.

→ ***Virgínia***, de Edna O'Brien, encenação de Carlos Avilez, Sala Experimental – Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1985 (Carmen Dolores), [F] Pedro Soares.

↑ ***Tartufo***, de Molière, encenação Rogério de Carvalho, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1987 (Santos Manuel e Luísa Salgueiro), [F] Pedro Soares.

← ***Galileu Galilei***, de Bertolt Brecht, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1987 (João Vasco), [F] Pedro Soares.

O balcão, de Jean Genet, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1987 (Lia Gama), [F] Maria Luísa Gomes.

Rei Lear, de William Shakespeare, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1990 (João Vasco e Filomena Gonçalves), [F] Maria Luísa Gomes.

La nonna, de Roberto Cossa, encenação de Carlos Avilez, Teatro Lethes (Faro), 1991 (João Vasco e Sérgio Silva), [F] Maria Luísa Gomes.

↓ ***O pecado de João Agonia***, de Bernardo Santareno, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1991 (Sérgio Silva e António Pedro Cerdeira), [F] Maria Luísa Gomes.

→ ***Espectros***, de Henrik Ibsen, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1992 (Natália Luiza), [F] Maria Luísa Gomes.

Os biombos, de Jean Genet, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1993 (António Marques), [F] Maria Luísa Gomes.

Breve sumário da história de Deus, de Gil Vicente, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1993 (Miguel Ângelo), [F] Maria Luísa Gomes.

D. Quixote, de Yves Jamiaque, encenação de Carlos Avilez, Teatro Nacional S. João, Porto, 1997 (Santos Manuel e Rui de Matos), [F] Maria Luísa Gomes.

Lisbon Traviatta, de Terrence MacNally, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1997 (António Marques), [F] Maria Luísa Gomes.

Terra firme, de Miguel Torga, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 1997 (Santos Manuel), [F] Maria Luísa Gomes.

↓ ***Casa de pássaros***, de Jaime Rocha, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2001 (Anna Paula e Marco D'Almeida), [F] Maria Luísa Gomes.

→ ***Marianna Alcoforado***, de Jorge Guimarães, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2002 (Teresa Côrte-Real), [F] Maria Luísa Gomes.

Casamento, de Witold Gombrowicz, encenação de Carlos Avilez,
Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2003 (Renato Godinho), [F] Maria Luísa Gomes.

← ***Doce pássaro da juventude,*** de Tennessee Williams, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2004 (Paulo Rocha), [F] Maria Luísa Gomes.

↑ ***A visão de Amy,*** de David Hare, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2007 (Irene Cruz), [F] Susana Paiva.

Rosencrantz e Guildenstern estão mortos, de Tom Stoppard, encenação de Carlos Avilez, Auditório Fernando Lopes Graça Parque Palmela, Cascais, 2009 (Renato Godinho e Fernando Luís), [F] Alfredo Matos.

A nossa cidade, de Thornton Wilder, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2010 (Pedro Jorge), [F] Alfredo Matos.

← ***Roberto Zucco***, de Bernard-Marie Koltés, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2011 (Tomás Alves), [F] Alfredo Matos.

↓ ***Woyzeck***, de Georg Büchner, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2012 (Rui Palma, Gonçalo Romão, Diogo Demétrio), [F] Alfredo Matos.

Marat-Sade, de Peter Weiss, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2013 (elenco), [F] Alfredo Matos.

Macbeth, de William Shakespeare, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2015 (Marco d'Almeida), [F] Ricardo Rodrigues.

↓ ***A Tempestade***, de William Shakespeare, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2016 (José Raposo), [F] Ricardo Rodrigues.

→ ***Splendid's***, de Jean Genet, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2018 (Filipe Duarte), [F] Ricardo Rodrigues.

O Beijo de Judas, de David Hare, encenação de Carlos Avilez, Teatro Municipal Mirita Casimiro, Estoril, 2019 (Miguel Amorim), [F] Ricardo Rodrigues.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

NA PRIMEIRA PESSOA
INTERVIEW

MARTA BRITES ROSA
SANDRA MATEUS

SARA BARROS LEITÃO
CABE AOS ARTISTAS DESCOBRIR A FLOR QUE CRESCE NO ASFALTO

SARA BARROS LEITÃO CABE AOS ARTISTAS DESCOBRIR A FLOR QUE CRESCE NO ASFALTO

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

SANDRA MATEUS
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS DE SOCIOLOGIA DO INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA (CIES-ISCTE-IUL)

Sara Barros Leitão recebeu-nos no *foyer* do Auditório Municipal do Seixal, a 26 de março de 2024, num dia em que sol quente jorrava pela janela e, pouco depois, uma chuva forte escorria pelos vidros, vislumbrando-se ao fundo a Baía do Seixal. Num diálogo fluido e informal, falou-nos sobre a sua experiência no teatro, aquilo que acha que o teatro é e deveria ser e a diferença entre teatro e política.

Sara Barros Leitão é uma artista de teatro: agora mais conhecida como encenadora, dramaturga e atriz, também já fez assistência de encenação, contrarregra, produção e o que mais houver para fazer em companhias pequenas, onde todos fazem um pouco de tudo. Também trabalhou em companhias grandes. Atualmente dirige a Cassandra, estrutura de criação, com a qual apresenta os seus espetáculos. Para além de artista, é uma cidadã empenhada no ativismo político, social e cultural, integrando várias plataformas onde procura contribuir para as transformações sociais que considera necessárias.

Neste percurso que fazes de aprender a partir da prática, há mestres? Há referências importantes para ti?

Sim, há muitos. Alguns deles nunca passaram pela minha vida pessoal, são pessoas com uma prática mais internacional que eu vou admirando e acompanhando. Por exemplo, a Ariane Mnouchkine do Théâtre du Soleil. Já fui duas vezes a Paris de propósito para ver espetáculos do Théâtre du Soleil, para ter a experiência de ir até à Cartoucherie e ter, como aconteceu em dezembro deste ano, a Ariane Mnouchkine a cortar-me os bilhetes. Por todos os seus livros e filmes e pelo facto de ser uma mulher que tem uma companhia há mais de 50 anos, que acolhe artistas refugiados de todo o mundo. É uma grande referência para mim.

O Peter Brook é outro dos grandes mestres. Também fui de propósito a Paris ver algumas encenações dele sempre que podia. Depois há outros. Alguns professores que se vão cruzando connosco, que se tornam colegas a certo momento e passam a ser grandes amigos e grandes pessoas a quem nós recorremos e com quem nos identificamos.

Há ainda outras pessoas a quem eu não chamaria mestres, mas referências importantes para me ir balizando, muitas vezes entre "adorava ser capaz de fazer isto" e "esta pessoa faz uma coisa que me fascina". Lembro-me quando descobri o Tiago Rodrigues: eu estava ainda na escola, o Mundo Perfeito tinha pouquíssimos anos de vida. Eu pensava: "adorava um dia trabalhar com ele, adorava um dia escrever assim, adorava poder ter uma companhia como a que ele tem". Era uma referência para mim.

Depois fiz contrarregra num espetáculo da Joana Craveiro no Teatro do Vestido e fiquei também totalmente apaixonada pelo conteúdo dos seus espetáculos, por toda a dinâmica. Era um espetáculo de percurso na rua. Depois de fazer contrarregra,

SARA BARROS LEITÃO NO THÉÂTRE DU SOLEIL, [F] ARQUIVO PESSOAL DE SARA BARROS LEITÃO.

CATARINA OU A BELEZA DE MATAR FASCISTAS, CRIAÇÃO DE TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2020
(PEDRO GIL, ISABEL ABREU, BEATRIZ MAIA, ANTÓNIO FONSECA, MARCO MENDONÇA, ROMEU COSTA, RUI M. SILVA, SARA BARROS LEITÃO), [F] FILIPE FERREIRA.

fiz produção noutro espetáculo, contrarregra ainda noutro, assistência noutro, até que ela me convidou para estar como atriz. Mais do que tudo fui sendo espectadora assídua de todos os espetáculos deles. Pensava: "gostava de escrever assim".
Não sei se são bem mestres, mas são referências.
Depois há outros, que eu vejo e penso "não quero nada fazer isto", mas que são também importantes para nos mostrar onde é que nós nos situamos, o que é que eu gostava de conseguir fazer e o que é que eu de todo não quero fazer. Acho muito importante sabermos o que é que não queremos e com o que é que não nos identificamos.

Neste património de heranças, as que queremos experimentar, as que queremos deixar para trás, há alguma intencionalidade, alguma herança de que te sentes devedora ou alguma que queiras mesmo rasgar?

Não, acho que não. Na verdade, creio que ainda não tenho uma grande premeditação naquilo que vou fazendo. Vou fazendo pelas urgências que vou sentindo, vou descobrindo a forma de fazer e o que é que me interessa pelo dia a dia.
Quando penso que quero fazer qualquer coisa, raramente isso acontece ao ler um texto de um autor de renome (com tudo o que lhe devo). Pensar "vou fazer este texto!" nunca me aconteceu. Todas as encenações que fiz a partir de textos que já existiam foram encomendas ou por circunstâncias da vida. Eu aceito esses desafios para me experimentar, mas não me sucede ler uma peça, andar com ela na cabeça e dizer: "eu tenho de fazer este Shakespeare, eu tenho de fazer". O que me acontece é ver qualquer coisa ou ouvir uma história e começar a imaginar que espetáculo quero escrever a partir dali.
Tenho uma forma de escrita em que já estou a encenar quando escrevo e, por exemplo, seria muito estranho para mim que

ESPÓLIOS, ENC. JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2016 (SARA BARROS LEITÃO), [F] PAULO PIMENTA.

TEORIA DAS TRÊS IDADES, CRIAÇÃO DE SARA BARROS LEITÃO, TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO, 2018, [F] JOSÉ CALDEIRA.

outras pessoas pegassem num texto meu e o encenassem. Isso aconteceu-me recentemente, mas foi diferente porque eu escrevi mesmo para outra pessoa encenar. Era uma peça mais formal, um bocadinho mais estruturada, em que eu tentei estar apenas no lado de fora. Mas seria muito estranho que alguém voltasse a pegar nos textos dos meus espetáculos. A minha escrita já é encenação e a encenação também é parte da escrita.

Numa entrevista descreveste tudo o que consumiste de teatro durante o tempo em que estavas em Lisboa a trabalhar em televisão, em que vias tudo o que podias. Sentimos que essa é uma dimensão muito importante da tua aprendizagem pessoal. Onde é que aprendes hoje, na atualidade?

Aprendo a ver.

A pandemia foi um momento em que descobri que era mesmo viciada em ver teatro. Das coisas mais difíceis para mim foi não ter espetáculos para ver. Não me importava de estar fechada em casa, mas o não poder ir ao teatro foi das coisas mais difíceis para mim. Por isso, acho que a grande aprendizagem que tenho é a ver espetáculos. Tenho um prazer tremendo em ir ver espetáculos. Mesmo os de que eu não gosto, mesmo aqueles em que me aborreço, ou saio chateada ou fico irritada. Raramente desisto de um encenador ou de um colega, continuo a ir ver porque também gostava que não desistissem de mim. Vejo tudo o que posso nas mais diferentes escalas.

Lisboa tem uma oferta cultural enormíssima, o Porto não tem uma oferta cultural como em Lisboa. Por um lado, ainda bem, porque também acho que há uma falsa sensação de que Lisboa tem tudo, e as pessoas que lá vivem acabam por não sair muito de Lisboa para ver outras coisas.

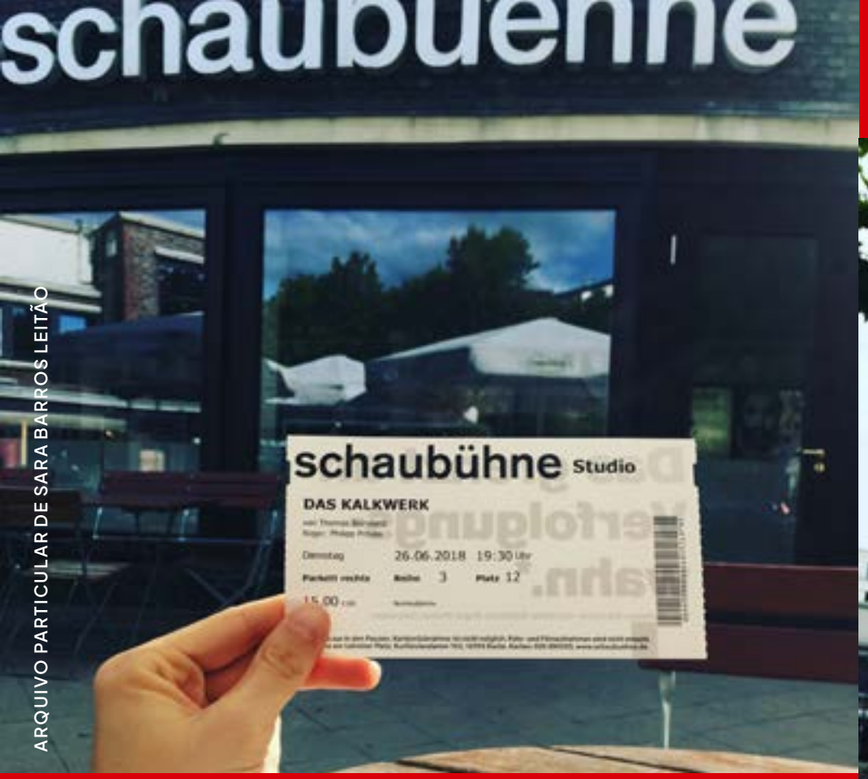
Eu cresci no Porto e, sobretudo nos anos do Rui Rio, o Porto tornou-se um deserto cultural. Nessa altura, percebo o quão importante é deslocarmo-nos para vermos espetáculos e, portanto, Aveiro, Braga, Guimarães passaram a ser lugares de luz onde conseguia ver mais coisas, e isso acabou por ficar. Hoje, o Porto tem uma oferta cultural imensa e extraordinária: desde performances, a coisas num vão de garagem, ao DDD [Festival Dias da Dança], o FITEI [Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica], com escalas muito diferentes. Mas ainda assim continuo a fazer muitos quilómetros nos arredores do Porto para ver outras coisas.

No fundo, eu acho que o meu turismo é para ver teatro. Eu tanto vou a Paris, como, por exemplo, a Santiago do Cacém, para ir ao Lavrar o Mar. Programo as minhas férias e as minhas deslocações em função de espetáculos ou festivais que ainda não conheço. E não precisa de ser o teatro propriamente dito. Por exemplo, este Carnaval queria ter ido ver as máscaras de Lazarim. Todo esse tipo de manifestações são coisas que também fazem parte da minha construção. Ver uma procissão ou algo que tenha qualquer coisa de ritual, qualquer coisa de teatral, vai exercitando a imaginação e provocando o pensamento.

A multiplicidade de fóruns, coletivos e estruturas (os ativismos, a política, os clubes de leitura, as encomendas) a que vais pertencendo, que vais dinamizando, que vais partilhando, contaminam-se e contaminam os teus espetáculos?

Por um lado, diria que sim, porque isso acaba por construir aquilo que somos, e depois os espetáculos são um reflexo daquilo que somos e das nossas ansiedades.

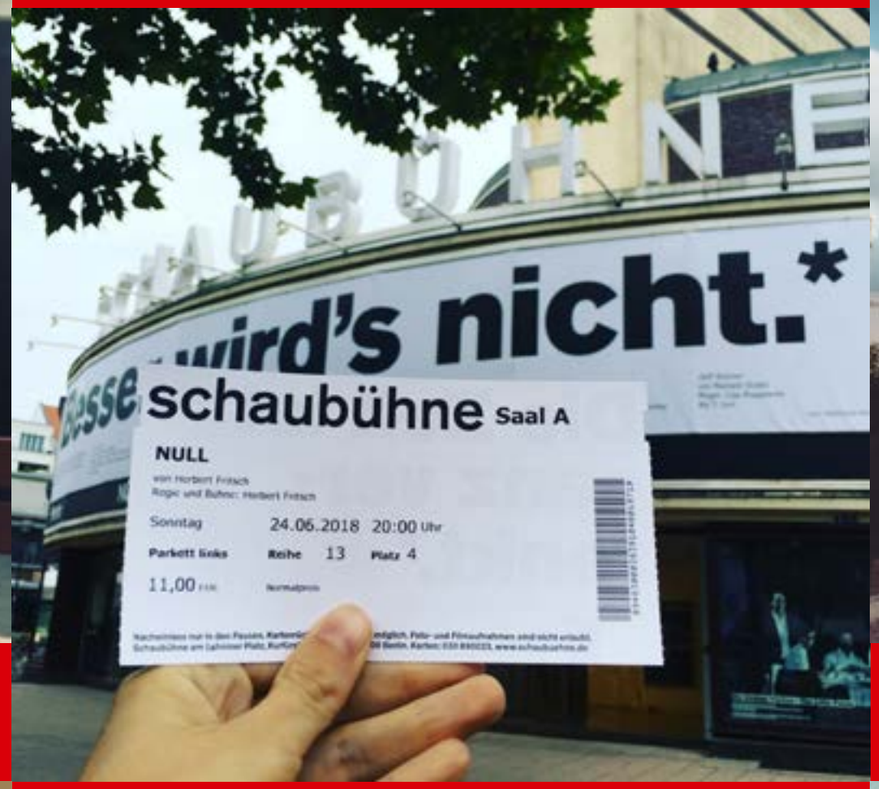
Por outro lado (não digo que a pergunta tem rasteira, mas eu não posso deixar-me cair na armadilha na resposta), eu não faço espetáculos para salvar o mundo, nem acho que o teatro salve o mundo. Não acho que o teatro resolva nada. Se resolvesse,



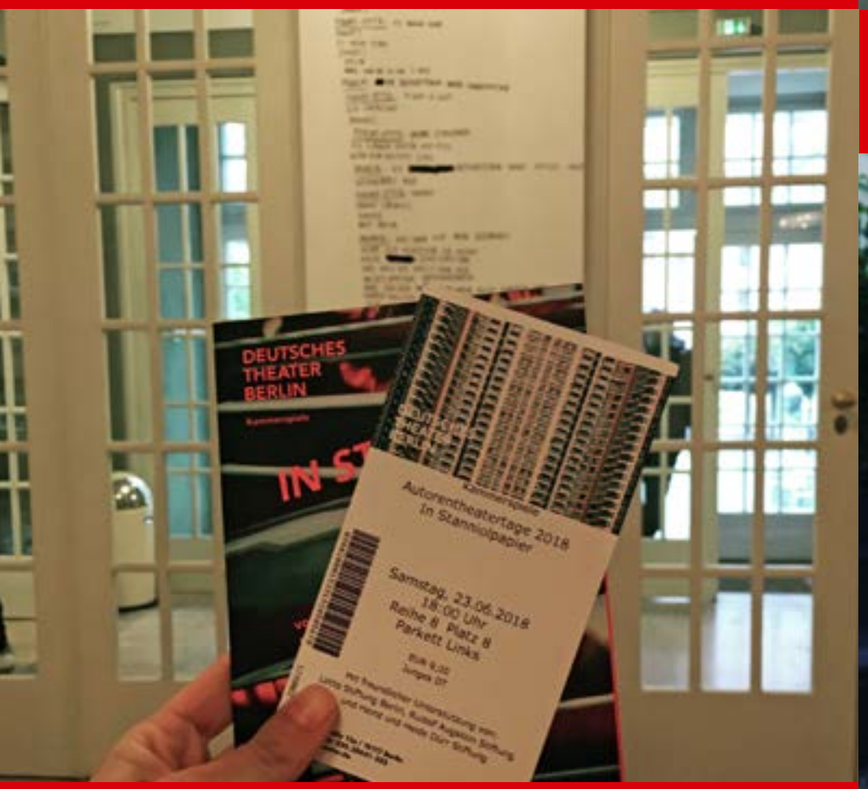
ARQUIVO PARTICULAR DE SARA BARROS LEITÃO

↑ SARA BARROS LEITÃO EM: SCHAUBÜNE (BERLIM), ESPETÁCULO *DAS KALKVERK*, DE THOMAS BERNHARD, ENC. PHILIPP PREUSS, 2018.

↓ SCHAUBÜNE (BERLIM), ESPETÁCULO *NULL*, DE HERBERT FRISCH, ENC. HERBERT FRISCH, 2018.

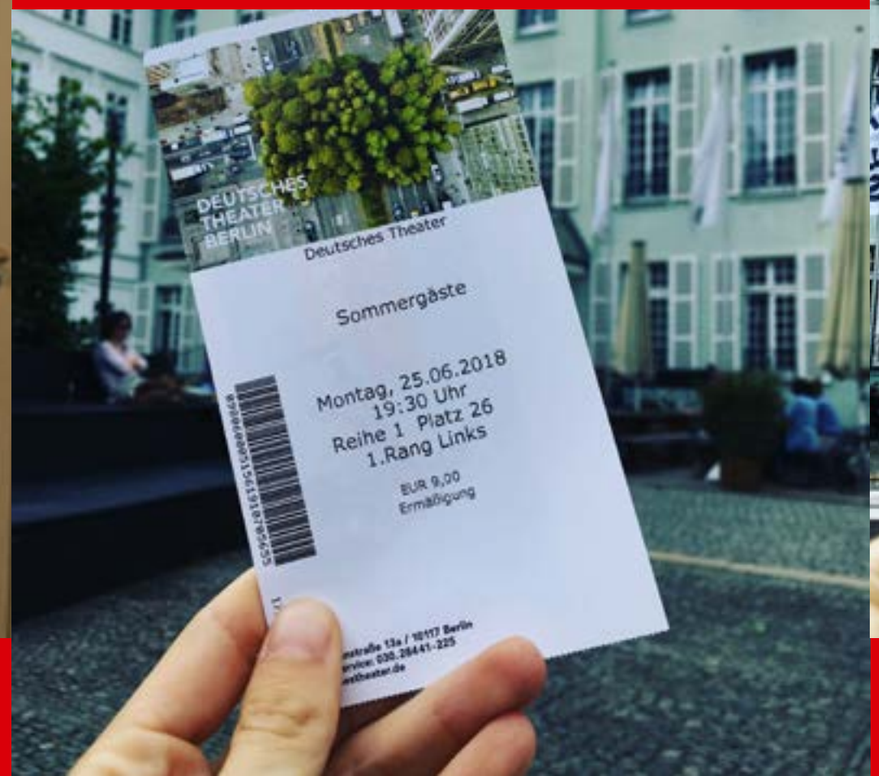


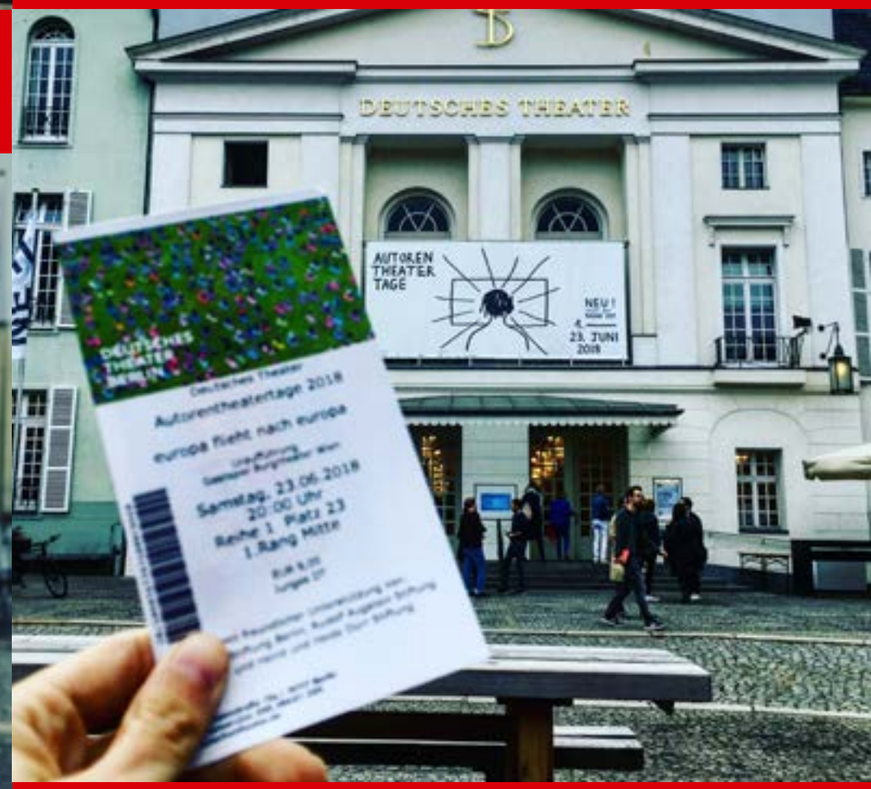
↑ TEATRO GORKI (BERLIM), ESPETÁCULO *DENIAL*, ENC. YAEL RONEN, 2018.



↑ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), FESTIVAL AUTORENTHEATERTAGE, ESPETÁCULO *IN STANNIOLPAPIER*, DE BJÖRN SC DEIGNER, ENC. SEBASTIAN HARTMANN, 2018.

↓ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), ESPETÁCULO *SOMMERGÄSTE*, DE MAXIM GORKI, 2018.





↑ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), FESTIVAL AUTORENTHEATERTAGE, ESPETÁCULO *EUROPA FLIEGHT NACH EUROPA*, DE SIMONE KUCHE, ENC. FRANZ-XAVER MAYR, 2018.

não tínhamos este resultado das eleições, porque o que não falta são espetáculos de esquerda, espetáculos politizados, espetáculos tremendamente importantes, e, no entanto, isso não impede que 50 deputados de extrema-direita consigam, de forma democrática, chegar à Assembleia. O que resolve são as pessoas, os seus ativismos e o seu comportamento no mundo. Se o teatro pode ajudar a mudar essas pessoas, aí já acredito que sim. Veres um espetáculo, assim como leres um livro, conversares com amigos, pode transformar-te.
Mas não sou muito ortodoxa. Há muita gente que defende que o teatro é bom e faz bem e que as pessoas deviam ir mais ao teatro, mas eu acho que isso é um pouco paternalista, como se o teatro fosse algo superior. Eu não acho que o teatro seja unicamente bom e benéfico, também há teatro mau e que faz mal. Por acaso, eu gosto muito e faz-me muito bem, mas não acho que tenha essa missão, que seja totalmente transformador para toda a gente.
Isto para dizer que é importante dissociarmos o teatro que eu faço (que, claro, tem resquícios e é fruto daquilo que sou) de ativismo e de política. Tenho demasiado respeito pela política e pelo ativismo para achar que o que eu estou a fazer é ativismo ou é política. São coisas muito sérias – o teatro, e a política e o ativismo – e têm lugares distintos. Muitas vezes tocam-se, muitas vezes parecem quase a mesma coisa, mas os lugares da contestação social, da mobilização, desses fóruns (que de facto são transformadores), de organização de protestos, de cartas coletivas, desse tipo de associativismo não têm nada a ver com o que é o fazer teatro. Se me interesso por direitos laborais na minha vida, se defendo direitos laborais na área da cultura, se estou de forma solidária em manifestações por direitos laborais por outros trabalhadores, de repente pensar sobre os direitos laborais é uma coisa que ocupa grande parte do meu dia, daí, enquanto artista, percebo "eu posso fazer um espetáculo a partir destes materiais". Não acho que o facto de o *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* falar sobre direitos laborais das empregadas domésticas tenha qualquer tipo de ação sobre as empregadas domésticas. É um espetáculo de teatro e o meu objetivo é fazer um bom espetáculo de teatro. O ativismo que faço pelos direitos das trabalhadoras domésticas não é com o espetáculo, nem tem essa pretensão. Se eu o quiser fazer, faço noutros fóruns, mas acho que não é a mesma coisa.

O que é um bom espetáculo de teatro?

Isso é pergunta para um milhão! Um bom espetáculo de teatro é o que eu tento fazer. Nem sempre consigo. Aliás, tenho muitos espetáculos falhados na carteira e ainda bem. Há outros de que eu gosto mesmo profundamente. Um bom espetáculo de teatro é aquele que nos faz sair da sala de espetáculo, que nos tira do teatro. Quando me estão sempre a lembrar que estou num teatro, eu não consigo sair daquela cadeira, mas quando eu saio da cadeira e quando vou para lugares onde nem sei onde é que estou, isso para mim é um bom espetáculo de teatro. Isso acontece sobretudo quando há um virtuosismo da dramaturgia, dos atores, da encenação, da música, do que seja, para me transportar para outros universos, através da ação, através do conflito, através dos corpos em ação em palco... Gosto quando me convocam para eu ir atrás do espetáculo.

Referiste a importância do coletivo, mas também da tua liberdade como criadora. Como é que essa liberdade se liga com a estrutura que criaste, a Cassandra? É um trabalho mais individual ou de equipa?

MONÓLOGO DE UMA MULHER CHAMADA MARIA COM A SUA PATROA, CRIAÇÃO DE SARA BARROS LEITÃO, CASSANDRA, 2021, [F] TERESA PACHECO MIRANDA.

MONÓLOGO DE UMA MULHER CHAMADA MARIA COM A SUA PATROA,
CRIAÇÃO DE SARA BARROS LEITÃO, CASSANDRA, 2021, [F] TERESA PACHECO MIRANDA.

Fui tendo várias fases e a resposta depende das fases em que essa pergunta poderá ser feita. Se calhar, daqui a uns anos não vai fazer sentido nenhum a resposta que dou agora, porque estarei noutra fase dos meus interesses, da minha vida.
Houve uma grande fase da minha vida em que trabalhava sobretudo como atriz – isso significa que trabalhava em função dos outros e estava ao serviço daquilo que era uma ideia de um encenador ou de um realizador, de alguém que me convidava. Acho que é muito generoso quando os atores estão disponíveis para "estar ao serviço de", e também, enquanto encenadora, sei quão importante é termos atores que se dedicam inteiramente a ser bons atores e que se identificam perfeitamente nesse lugar. É um trabalho dificílimo e extraordinário. Mas depois há algumas pessoas – e eu comecei a perceber que tinha essas características – que querem explorar o espetáculo noutros sentidos, criando também.
Eu ficava tão impressionada pelas formas de criação do próprio espetáculo que queria estar envolvida nessas decisões. Isso leva-me a uma outra fase da minha vida, que se prende mais com encenação e a dramaturgia. Essa segunda fase é uma coisa mais mista, em que eu estou a trabalhar com muitas companhias independentes, com teatros nacionais, e depois ia fazendo pequenas coisas minhas, pequenas encomendas. Estava num formato mais híbrido, em que tanto estava ao serviço de outros como criava os meus próprios espetáculos. Depois, mais recentemente, senti que estava mesmo a entrar numa fase em que conseguia ter uma série de condições para que a criação dos meus espetáculos pudesse ser uma coisa mais séria, mais dedicada e mais contínua.
Os atores são muito nómadas, nesse sentido eu tanto estava em Montemor, como estava em Lisboa, como depois ia para o Porto e Braga. Onde houvesse trabalho, eu ia. E de repente

o facto de ter conseguido construir no Porto uma sede, um lugar onde eu conseguia ter recursos para produzir os meus espetáculos e, em termos de maturidade, sentir-me capaz e com confiança, acabou por ser incompatível com continuar a trabalhar como atriz para outras pessoas com a mesma regularidade. Eu tenho alguma aversão (se calhar porque durante muitos anos trabalhei assim) a fazer várias coisas ao mesmo tempo: a fazer três turnos por dia, em que de manhã faço um espetáculo para a infância, à tarde vou para ensaios de outro espetáculo e depois à noite tenho apresentação de outro... Vivi assim enquanto fez sentido para mim e enquanto não havia alternativa, mas queria experimentar conseguir produzir os meus espetáculos e dedicar-me completamente a eles.

Outra coisa que também é importante referir é que ficava muito frustrada (e acho que é uma coisa que frustra qualquer pessoa que trabalha em teatro) com a quantidade de recursos e de tempo que se dedicam à criação de um projeto que, com o modelo de programação que se implementou em Portugal, acaba por se estrear numa sexta-feira, repetir no sábado, desmontar e nunca mais se fazer. São meses de trabalho e de dedicação reduzidos a dois dias. Eu não acredito nesse modelo. Nenhum espetáculo fica realmente bom em dois dias de apresentação.

Quando estreio os meus espetáculos gosto deles, mas passado uma semana gosto ainda mais. Passado três meses já cortei cenas, já mudei coisas, já aprimorámos. Isto só se consegue fazendo muitas vezes, e eu apercebi-me de que, trabalhando para os outros, mesmo como encenadora, não dispunha dos meios de produção que me permitissem circular com os espetáculos e dar-lhes essa vida que eles tinham de ter.

A própria criação do espetáculo, na forma como eu concebo a criação, está relacionada com muitos outros fatores. A produção, para mim, é tão importante como qualquer outro momento

[F] ARQUIVO PESSOAL DE SARA BARROS LEITÃO.

da encenação, por isso, a primeira pessoa a quem eu conto as minhas ideias é à produtora que trabalha comigo. Ela é a primeira pessoa com quem eu falo, com quem discuto as ideias que tenho quando elas são só ideias. A procura de financiamentos, de teatros coprodutores onde esta ideia faça sentido é algo delineado em conjunto, tal como o desenho dessa circulação, a vida que o espetáculo tem, perceber quantas pessoas podemos ter na equipa de acordo com o orçamento disponível... Eu não vou escrever um espetáculo para dez atores, se só consigo pagar a dois. Mas consigo pagar a dois muito bem e consigo fazer contratos de trabalho de 6 meses com aquelas duas pessoas. Para mim é muito importante saber que vou ter dois atores tranquilos durante 6 meses, disponíveis para estar ali comigo, que não precisam de acumular outros trabalhos. Eles vão estar seis meses a tempo inteiro e acho que isso se reflete naquilo que depois possamos criar em conjunto.

Isto para dizer que esta nova fase em que estou agora já não é tão independente nesse sentido, eu já não me sinto tão livre para aceitar coisas exteriores ou encomendas. Neste momento, este é o meu projeto, mais do que projetos exteriores. Ainda que pontualmente eu, como qualquer pessoa da minha equipa, vá fazendo outras coisas, porque é muito saudável podermos ir saindo para não nos esquecermos do mundo, para não ficarmos demasiado fechadas.

Há duas questões que casam muito bem com o que acabaste de dizer. Uma tem que ver com estas experiências que vais tendo com instituições de tamanhos muito diferentes, como o Teatro São João ou o Teatro Oficina, mais recentemente: o que aprendeste com estas colaborações? E, por outro lado, o que foi mais desafiante para ti nestas colaborações que não são na tua estrutura, que obedecem a outras lógicas?

Como atriz nos teatros nacionais ou em companhias independentes, porque são escalas diferentes, tive muitas aprendizagens. As escalas notam-se nas próprias produções, na forma como há cada vez mais gente para fazer coisas diferenciadas, porque há sítios onde tu trabalhas em que tu montas, desmontas, como é o nosso caso, onde todos fazem um bocadinho de tudo, apesar de haver pessoas com funções específicas, e há outros sítios em que, se eu pego numa fita *gaffa* para entregar a alguém, oiço "este não é o teu trabalho, não podes estar em palco durante as montagens", e onde estou, na verdade, a ir além daquilo que é o meu trabalho. É uma enorme experiência perceber as escalas das coisas e perceber que às vezes não é por ser uma instituição maior que a coisa funciona melhor (o que também é uma coisa interessante). Às vezes, ao haver muitas pessoas, cada uma para fazer cada coisa, a orgânica funciona de facto pior do que quando há menos pessoas. As instituições por onde fui passando deram-me a perspetiva de como a partir de certa escala as instituições esquecem o essencial da sua missão. Chega uma altura em que a instituição fica tão grande que se esquece de porque é que existe, que é para fazer teatro. E parece que o mais difícil naquela instituição é fazer teatro. É muito paradoxal.

Isso também me deu uma aprendizagem de perceber com o que é que eu me identifico ou não. A partir de certo nível de uma instituição, a coisa entra num grau de burocracia do qual eu já só quero fugir, porque acho impossível qualquer diretor artístico conseguir pensar artisticamente quando tem todo aquele peso em cima. Admiro imenso quem o consegue fazer, porque eu seria incapaz.

Na última entrevista da *Sinais de Cena*, o João Brites critica um financiamento pelo Estado ao teatro que o coloca ao serviço de missões

e deveres do Estado social. Eu gostava de ter a tua opinião sobre a intromissão do Estado no teatro. Porque às vezes surge um teatro institucionalizado que vem com uma mensagem por trás, com pedidos específicos de intervenções sobre o que as companhias devem fazer. Como é que isso se coaduna com o teatro que se quer fazer?

Não conhecendo o que o João Brites disse, mas acreditando no que me estás a dizer, subscrevo integralmente. Acho que há algumas coisas perigosas que vamos vivendo e não sei se temos muita consciência desses perigos. É indiscutível que nos últimos anos houve um aumento de financiamento. Se isso se reflete numa maior estratégia das políticas culturais, tenho dúvidas. Julgo que os financiamentos às artes são cada vez menos destituídos de interesse, porque têm uma perspetiva utilitária que não deveriam ter, e acho que isso é grave. Ao longo das últimas décadas, têm sido as artes a cumprir missões básicas que deveriam ser missões do Estado social e dos governos: a coesão territorial, o trabalho com as minorias, a integração de quotas, as agendas temáticas direcionadas para os espetáculos, tudo isso são pequenas intromissões que vão acontecendo. O acesso aos financiamentos vai dependendo disso, nós vamos aceitando (vamos concorrendo a esses financiamentos, por isso aceitamos as regras do jogo) e vamos criando uma lógica que é a de "para que é que este espetáculo serve?", porque tem de servir para alguma coisa. Isso é uma armadilha terrível, porque acho mesmo que não deve servir para nada. Pode servir, mas não tem de servir para nada.

O que acontece é que temos andado todos a fazer a agenda dos governos progressistas: LGBT, minorias, agenda racial... e não nos temos importado porque, por acaso, também é a nossa agenda. No dia em que a agenda não nos servir – ela pode mudar de um dia para o outro –, vamos achar que é um ultraje dizerem-nos que agora as linhas de financiamento são para projetos que promovam a família tradicional. Nós vamos dizer: "Como assim?! A família tradicional?! Faço o que eu quero!". E eles vão responder-nos: "Amigo, tu já não fazes o que queres há muito tempo".

Tens noção de quem é o teu público? Tens um público em mente quando fazes um trabalho?

Não, isso não. Até porque a circulação dos espetáculos tem sido grande. Tem proporcionado um contacto com públicos muito diversos. Por exemplo, tivemos uma experiência com o *Guião*, numa das cidades onde estivemos, para o público sénior e para público escolar, todos na mesma sessão. Foi estranhíssima, porque reagiram imenso aos discursos populistas do início, aplaudindo. E acontece porque eu não apresento os meus espetáculos apenas no Porto e em Lisboa, e eles não esgotam logo apenas com os meus colegas e com as pessoas que já são os "convertidos". Acontece-nos muito irmos para zonas em que o público que aparece não faz a mínima ideia do que é que vai ver, às vezes, nem costuma ir ao teatro.

Há, por outro lado, uma parte que é um público fiel dos meus trabalhos e que habita em todo o país. As *Heroides — Clube do Livro Feminista* tem sido um projeto de mediação de públicos diferente e inesperado. Tenho descoberto pessoas das *Heroides* em todo o país que mobilizam outros grupos. A partir deste clube do livro, as pessoas mobilizam-se para ir ver espetáculos e ficam à espera de que o espetáculo passe pela sua cidade. É um público que exige que os espetáculos passem por essas cidades, é uma coisa curiosa. Não somos nós necessariamente a entrar em contacto propondo o espetáculo. Já nos aconteceu, pelo menos por duas vezes, pedirem-nos

SESSÃO DE *HEROIDES - CLUBE DO LIVRO FEMINISTA*, TORRES VEDRAS, 2022, [F] TERESA PACHECO MIRANDA.

o orçamento dos espetáculos reencaminhando um *e-mail* de um espectador que pediu ao teatro o espetáculo. Por exemplo, em Angra do Heroísmo foi uma leitora das *Heroides* que, farta de ter de vir ao continente para ver espetáculos, reuniu connosco e perguntou-nos como é que tudo funciona. Ela é farmacêutica, não tem nada a ver com esta área. Marcou uma reunião num dia aberto com o Presidente da Câmara, reuniu com ele, e nós fomos a Angra do Heroísmo com o *Monólogo*.
Portanto, é muito diverso. Tanto é um público muito emancipado que exige que os espetáculos estejam lá, que conhece e que quer ver, como é um público que não faz a mínima ideia para o que vai e que é apanhado completamente desprevenido. Ainda assim, não deixa de ser público que escolheu ir ao teatro naquele dia; nós não vamos buscar as pessoas a casa, não temos experiências totalmente cruas.
Tenho sentido que têm aberto mais teatros pelo país e tem havido um trabalho de mediação nos vários territórios, com as pessoas. Por exemplo, vamos a Miranda do Corvo fazer o espetáculo do *Guião para um país possível* e estivemos o ano passado lá, durante dois meses, a fazer sessões de mediação com seniores e jovens em conjunto, um grupo de cerca de 30 a 40 pessoas, que depois se multiplicam por outras. Elas já sabiam que aqueles dois meses que iam passar connosco iam resultar na criação de um espetáculo sobre os temas de que falámos ali. Agora vão todas ser convidadas a ver esse espetáculo, e vão trazer outras pessoas.
Estas são outras estratégias de mediação que acabam por ir "aquecendo" os públicos antes da nossa chegada. Isso faz com que consigamos chegar a públicos que, à partida, não viriam. Por exemplo, estamos a trabalhar neste momento com muitos jovens institucionalizados, que fazem parte do projeto *Parlapatório*. Quando o espetáculo passa por lá, vão ver. Depois cabe aos serviços do teatro continuar a fazer com que esse público continue a ir ao teatro. Nós temos noção das nossas limitações. Não vamos nós conseguir, em todos os territórios, manter esse público. Acho que não é nossa responsabilidade, somos uma gota de água no oceano. Cabe-nos fazer um bom trabalho. Mas acho que são os próprios teatros que têm de fazer esse trabalho nos seus territórios.

Há vazios ou ausências nesse público?

Acho que há muitas. A começar pelos centros urbanos, que é quem tem mais ausências de públicos. Por exemplo, em Lisboa, há uma ausência tremenda no público que nos vai ver.

GUIÃO PARA UM PAÍS POSSÍVEL, CRIAÇÃO DE SARA BARROS LEITÃO, CASSANDRA, 2023 (JOÃO MELO E MARGARIDA CARVALHO), [F] TERESA PACHECO MIRANDA.

Vamos agora ao Teatro do Bairro Alto, com cento e poucos lugares. A bilheteira abriu e esgotou três meses antes. Antes de sair na *Agenda de Lisboa*, antes de o teatro ter publicitado. Está esgotado com pessoas que já nos conhecem, que conhecem aqueles temas e que sabem que o espetáculo vai passar por lá, atentas às redes sociais e ao nosso *site*... Nenhum outro cidadão em Lisboa vai conseguir ver aquele espetáculo porque acordou um dia e decidiu ir. Portanto, até nos centros urbanos há muitas ausências. Os programadores não têm por hábito programar muitas sessões. Entretanto, como tudo é feito com muita antecedência, quando os espetáculos esgotam, deixa de haver capacidade para aumentar mais récitas. E esgota com os públicos que são sempre os mesmos. Quando eu vou ver espetáculos, vejo sempre as mesmas pessoas. Por muito que, no final do ano, digam que certo equipamento cultural teve não sei quantos mil espectadores, eu acho sempre que são os mesmos 600 a ver todos os espetáculos. Não sou socióloga, não sei fazer estudos de públicos, mas imagino que seja mais ou menos isso. Acho que há uma grande ausência de outros públicos, incluindo nos centros urbanos.

A acessibilidade é uma preocupação? As palavras devem ser acessíveis a um público pouco escolarizado, ou a dramaturgia deve proporcionar uma determinada sensação, mesmo a um público menos conhecedor?

Não diria que isso seja uma preocupação que está em cima da mesa quando estamos a trabalhar. Voltando ao início da conversa, por o meu próprio percurso académico ter sido tão estranho e por ter encontrado outras coisas onde me agarrar que não um ensino mais ortodoxo, tenho um fascínio grande pelas coisas mais artesanais. Mesmo as próprias formas artesanais de fazer teatro. Um bom espetáculo é aquele em que as pessoas conseguem ler, pelo menos, uma das camadas do espetáculo. Um espetáculo em que uma pessoa não consiga ler nenhuma das camadas é complexo. Sou um bocado popular nesse sentido, na forma como faço. Há muitos que admiro muito e que também são muito populares, e que são referências para mim. Por exemplo, eu acho que Shakespeare é muito popular. É difícil vermos um espetáculo de Shakespeare e não entendermos a história. A história é básica – eles gostam um do outro e não podem estar juntos, morrem os dois no fim, acabou. Ou é um rei que quer poder, e faz tudo para ter o poder, mata todos, e no fim não consegue aguentar. As pessoas têm de, pelo menos, perceber a linha básica da história. Depois, de acordo com a sua experiência, a sua bagagem, a sua sensibilidade, começam a entender e a descobrir outras referências, pormenores e camadas que as peças têm.

As referências de que falava, como a Ariane Mnouchkine, usam formas simples de falar, de comunicar pela ação. Os corpos dizem coisas, estão em ação, comunicam. Depois há muitas camadas que outras pessoas podem não compreender. O gosto é uma coisa que se trabalha.

Não devemos trabalhar para o público, no sentido de dar aquilo que o público quer, ou que nós achamos que ele quer. Gilberto Gil dizia que o público sabe o que quer, ele quer o que não sabe. A frase pode parecer um pouco paternalista, mas acho que ela pode ser entendida sem ser paternalista, porque, se os artistas estiverem constantemente a trabalhar para aquilo que acham que o público quer, rapidamente vão deixar de fazer arte. Vão passar a andar atrás do entretenimento. Há projetos de entretenimento que esgotam salas, sem dúvida, mas não é essa a medida, não é o esgotar as salas. As pessoas gostam, mas aquilo é igual ao espetáculo anterior, e o anterior é ao anterior, que

é igual a todos os outros. A missão dos artistas é fazer outra coisa, que é o que tu ainda não viste, o que tu ainda não tiveste tempo para descobrir, que não tiveste tempo para pensar... Cabe aos artistas descobrir a flor que cresce no asfalto. É para isso que lhes pagamos, é para os artistas poderem ver a flor e mostrarem às pessoas que vão na sua vida a atravessar a rua. Para verem: "Espera aí, também nascem flores no asfalto!". Não penso nisso de forma concreta, mas ficaria muito triste se as pessoas, depois de verem o meu espetáculo, dissessem: "Eu não sei se quero voltar ao teatro...". Não tenho vontade de provocar uma reação de repulsa, mas também não tenho vontade de seduzir as pessoas.

A comunicação é muito importante e tu falas muito na escuta. Mas no teatro normalmente tu falas e os outros é que escutam. Queria perceber este paradoxo – como é a tua escuta quando tu é que estás a falar?

Os espetáculos acabam por surgir de longos processos de investigação, até ao momento em que eu defino qual é a palavra. Não vejo a palavra dita em cena como um mandamento. Tento afastar-me de um teatro que sabe tudo e que coloca o espectador numa posição que é: "Tu nunca pensaste sobre isso, eu já pensei, vou dizer-te o que é que tu devias pensar". Tenho alergia aos espetáculos que me colocam nesse lugar. Gosto mais de espetáculos que pensam comigo, que me levam para outras formas de pensar, não acusatórios. Por isso é que acho que eles não são, necessariamente, políticos. São espetáculos de teatro, contam uma história. Por acaso, é uma história sobre a nossa democracia. Por acaso, é uma história de empregadas domésticas. Por acaso, parte de histórias que já existem, e eu só as tento contar de outra forma. Gosto imenso de contos tradicionais, de formas de contar histórias, tenho fascínio por isso. Não é pelo facto de nós já conhecermos uma história que não queremos ouvi-la. Aliás, as crianças o que mais gostam é de ouvir histórias repetidas. Gosto de contar histórias que já existem. Elas já estão no nosso dia a dia, só as coloco de outra maneira em palco, e dou-lhes o meu ar.

Quando decido qual é a palavra que fixo em texto e que é dita em palco, ela parte normalmente de meses de muita pesquisa em que eu quase não falo nas salas de ensaio, em que me reúno com muita gente da academia, sociólogos, antropólogos, que me levam a outras pessoas, que me levam a entrevistas, que me levam a livros, que me levam a teses... São muitos meses, em que eu coleciono tudo o que posso, eu e a equipa que vai conseguindo estar presente. Vamos consumindo, consumindo, consumindo. Ouvindo, escutando, entrevistando, gravando, pensando alto, refletindo muito. Depois, há um momento, que é o momento da criação, em que é preciso desligar-nos de toda essa pesquisa e transformar aquilo num produto. Penso que é igual a quando se escreve um texto, quando se faz uma tese: há um lado de investigação enorme e depois é preciso trabalhar aquele material. Esse é o momento em que nos desligamos mais do mundo, para conseguir produzir.

Por outro lado, na circulação que os próprios espetáculos têm tido, sinto que vou estando mais aberta a que surjam diálogos depois dos espetáculos. É comum haver conversas após o espetáculo, já vão acontecendo em muitos teatros, o que acho importante. Mas, ao mesmo tempo, também não gosto de conversas que colocam o espectador num sítio em que não tem nada para dizer, em que não quer dizer nada porque há já alguém que sabe muito. Como é que se consegue criar uma conversa mais horizontal, em que as pessoas digam realmente o que querem? Isso tem acontecido naturalmente. Já fiz muitos

CONVERSA COM PÚBLICO NA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO "MULHERES TODOS OS DIAS", DE CASSANDRA, NA FÁBRICA DAS IDEIAS, GAFANHA DA NAZARÉ, 2023, [F] TERESA PACHECO MIRANDA.

espetáculos como atriz em que as conversas são muito constrangedoras, em que o público não tem nada para dizer e que fica petrificado. Nestes espetáculos que tenho feito, isso não tem acontecido. As pessoas têm tido muito para dizer. O que acontece é que o que toca as pessoas extravasa as questões artísticas. As pessoas têm dúvidas artísticas, mas aquilo tocou-lhes em momentos da sua vida, do seu imaginário, do seu percurso. Querem partilhar, dar os seus contributos, falar da experiência que têm, para aquilo que pode ser a vida do espetáculo. Tem acontecido muitas vezes público repetido nos espetáculos, pessoas que já foram ver três, quatro vezes o mesmo espetáculo – uma coisa muito surpreendente – e que levam gente diferente.

Eu acho que tenho um público que tem uma faixa etária muito próxima da minha, muitas raparigas, muitas mulheres. No caso do *Monólogo*, elas vão, e depois acontece repetirem noutra cidade, levando as mães, as avós, as tias-avós... Fico sempre no final dos espetáculos, mesmo quando não há conversa agendada, no *foyer*, a conversar. E acontece muito a pessoas que viveram estas experiências, de terem sido criadas, contarem no fim a sua experiência. Já colecionei milhares dessas experiências. Também recebo contactos, *e-mails*, de pessoas que dizem: "Levei a minha avó, sempre foi uma mulher calada, toda a vida, nunca foi de muitas palavras. E depois desta noite ficámos eu, ela, a minha mãe e as minhas tias a noite inteira em claro, em que ela nos contou tudo o que tinha passado, tudo o que tinha sofrido, e nunca tinha dito". Elas sabiam que ela tinha sido criada, mas não sabiam muito sobre a vida dela, e aquilo foi um gatilho para ela contar tudo o que sofreu, de violência, de opressão. Acho interessante como o espetáculo pode provocar essas conversas em família. Às vezes estou presente, outras vezes não estou presente.

Há uma série de iniciativas paralelas aos espetáculos que vamos fazendo. No caso do *Monólogo*, fizemos uma exposição chamada "Mulheres Todos os Dias", com os materiais do arquivo. Organizámos, com o Instituto de Sociologia do Porto, um encontro sobre cuidados. No entanto, nesta parte dos projetos, penso que é importante envolver outros setores, como a academia, por exemplo. Na pesquisa dos meus espetáculos tenho tido frequentemente coordenadores de pesquisa que são sociólogos ou antropólogos. Depois, há um momento em que a pesquisa termina e parto apenas para a criação artística, a partir de tudo o que descobri e recolhi. No entanto, há projetos que ganham vida após os espetáculos, como estes que referi.

Quando é assim, acho importante sair de cena. Como artista não acho que seja a minha função estar com as trabalhadoras domésticas, nem passar-lhes o microfone. Não quero parecer uma vampira, a cada sítio que vou levar empregadas comigo, para que elas falem para o público. O público vai para ver o espetáculo, que é um espetáculo, e que acaba. O que o público faz depois com os espetáculos já é responsabilidade sua. Eu posso facilitar certas coisas que considero importantes, mas também acho importante pôr-me no meu lugar de artista e definir que a partir de certa altura não devo fazer mais. Caso contrário já estou outra vez a juntar o ativismo com o teatro. Tem de haver uma barreira, porque senão não consigo fazer o meu trabalho, senão dou por mim e já estou só a trabalhar a nova lei do sindicato, e eu não sou nem jurista nem nada, tenho de me desligar daquilo e deixar quem sabe. Se os espetáculos promovem esses encontros e essas discussões, fantástico.

De qualquer forma, acho difícil separar o teatro que fazes e encenas do ativismo, ou mesmo se não for ativismo, é sempre um teatro que tem alguma intervenção, que reflete sobre a sociedade…

Há uma motivação social que me leva a fazer os espetáculos. Agora, se ele interfere depois na realidade, ou se tenta mudar alguma coisa, eu diria que não. Nem é esse objetivo pelo qual o faço. Uma pergunta que me fizeram numa conversa pós-espetáculo, que me deixou a pensar, foi de uma pessoa que disse que gostou imenso, que é uma luta muito importante que toda a gente devia conhecer e que por isso me questionou sobre o que eu ia fazer a seguir. Respondi "Não vou fazer nada, a minha função é fazer o espetáculo". E a pessoa insistia: "Mas não podes. Agora que mexeste neste tema, que sabes que é preciso tanta coisa, o que é que vais fazer?". Devolvi-lhe a questão: "E tu? O que é que tu vais fazer agora que sabes disto? Agora, estamos em pé de igualdade, também já sabes". Há esta ideia muito macro de que é o teatro que vai mostrar a toda a gente uma coisa, quando, afinal, basta abrir a porta de uma casa para ver uma empregada doméstica, não precisam de teatro para nada. Esta pessoa queria estar no seu lugar confortável de espectador, saber que aquilo existiu, perceber o quanto é trágico, e ficar à espera de saber o que vai acontecer, qual é o capítulo dois. Eu não tenho capítulo dois. No *Guião*, as pessoas dizem que há tantas coisas que ficam por dizer, que certamente irei fazer um segundo espetáculo, também com o que vai acontecer agora no país. Não, não vou fazer mais nada, já fiz o meu espetáculo. O que está a acontecer no país é o que está a acontecer no país. Há comentadores que estão a comentar, pessoas estão a produzir literatura sobre isso. A minha motivação para fazer o espetáculo já foi, foi aquela. Acho importante também saber pôr-me no meu lugar.

Há uma certa missão, mais ou menos explícita, em torno da ideia de horizontalidade. Na *Trilogia das Barcas*, na nota de intenções, escreves "proposta que dilui as hierarquias". No *Rei Lear*, na descrição do espetáculo, refere-se "não nos interessa quem manda ou é mandado". No *Todos os dias me sujo de coisas eternas*, as vielas e os atalhos valem o mesmo que as cidades inteiras. No clube de leitura sente-se essa enorme horizontalidade. Esta ideia é importante para ti?

Sim, o que não significa que tudo seja em jeito *devising*, que todos estejamos à mesa, todos dão todas as ideias, e todas as ideias entrarão. Não é assim que trabalho. Horizontalidade no sentido em que as ideias são bem-vindas. Mas acho importante que haja sempre alguém que sabe o que é que quer do projeto. Mesmo na Cassandra trabalhamos, penso eu, de formas

horizontais, pensando em conjunto, todas as pessoas dão as suas ideias. Não há sobretudo esta opressão da hierarquia, de ter medo de apresentar ideias. Mas, apesar de tudo, está identificado o que cada pessoa deve fazer. E é importante para as equipas que depois haja alguém que tome decisões. Não tem que ver com uma hierarquia, mas com alguém que se responsabiliza, de facto, pelo projeto. Porque, quando tentamos juntar todas as possibilidades, o que vai acontecer é uma mescla de vontades, que não vai ser nunca aquilo que aquelas pessoas querem. Então mais vale ser pelo menos o que uma pessoa quer, dentro das muitas vontades. Há uma direção e as pessoas caminham todas nessa direção.

O teatro teve durante muitos anos a figura do encenador totalmente hierárquica. Tenho alguns traumas com encenadores que gritam, que mandam, que entram em palco, mexem no teu corpo. Do ator que tem medo de improvisar. Acho isso tudo de outro tempo. Esta horizontalidade tem que ver com uma forma mais empática de trabalhar, em que as pessoas não têm de ter medo de falar. Há sempre alguém responsável pelo projeto e que sabe o que está a fazer. Shakespeare diz que não há nenhum vento que sopre a favor de quem não sabe para onde ir. É importante haver alguém que saiba para onde é que o projeto deve ir e, mesmo quando não sabe, deve fazer os outros acreditarem que sabe, para não naufragar completamente o barco. Se, por um lado, em algumas coisas concretas, vamos diluindo algumas hierarquias, mais no método de trabalho diário, por outro, não quer dizer que o nosso trabalho na Cassandra seja assinado coletivamente. Cada pessoa tem a sua função, e depois há uma que coordena todas e sabe para onde é que o projeto deve ir. Mas isso não significa que, por exemplo, o desenho de luz esteja acima de um técnico de luz. Tem que ver com as

ENSAIOS DO CONCERTO ENCENADO *REI LEAR*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. SARA BARROS LEITÃO, PRODUÇÃO TOY ENSEMBLE E CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2019, [F] PEDRO SANTASMARINAS.

ENSAIO DO ESPETÁCULO *GUIÃO PARA UM PAÍS POSSÍVEL*,
CRIAÇÃO DE SARA BARROS LEITÃO, CASSANDRA, 2023, [F] NÁDIA DUARTE.

vontades e as necessidades do técnico de luz, que é quem vai estar na estrada a fazer o espetáculo. Se percebe que há uma dificuldade que o desenhador está a colocar e que vai ser impossível resolver, o desenhador é que tem de abdicar. É mais essa horizontalidade, de diluir formas de opressão e de mandar.

O filósofo Byung-Chul Han tem inspirado muitas referências, nas mais diversas áreas, a uma espécie de epidemia de exaustão. Onde é que está a exaustão no trabalho artístico contemporâneo?

Há muitos processos diferentes, muitos trabalhos diferentes. Chegar a um determinado fim pode exigir, ou não, essa entrega, essa exaustão. Há projetos aos quais só conseguimos chegar com uma exaustão, porque eles próprios pedem isso, um cansaço físico, uma dedicação, para chegar ao objeto artístico. Não obstante isso, aquilo que mais extenua os processos e as equipas é a espuma dos dias. Por muito exaustivo que seja um ensaio, em que os bailarinos, atores, encenador, coreógrafo, a equipa toda, estão sem ver a luz do dia, numa sala de ensaio, várias horas, por muito exaustivo que isso seja, há um fogo qualquer que nos dá essa combustão de continuar a querer estar e fazer, e ir para outro projeto a seguir. Não desistir de o fazer, porque isso alimenta-nos e, ao mesmo tempo que é extenuante, é belo e é mágico vermos acontecer à nossa frente algo de muito impressionante. Por outro lado, o que é de facto exaustivo é esta espuma dos dias, de encontrar os financiamentos para conseguir que o projeto seja realizado, a própria incerteza, a falta de previsibilidade que as estruturas têm. Não conseguem prever se daqui a três anos vão ter um espaço. A quantidade de candidaturas... acaba uma, já está a executar outra. É extenuante não ter tempo entre projetos. Na Cassandra, queria que os projetos pudessem ter um longo tempo de ensaios e depois um longo tempo de digressão, até iniciar outro projeto. Que houvesse um interregno, de dois em dois anos, para fazer um novo projeto. A ideia de criar todos os anos, essa obrigatoriedade que as pessoas se colocam, em primeira instância, mas que também vem de uma pressão por parte das linhas de financiamento e da sustentabilidade dos próprios projetos, é totalmente contraproducente ao trabalho artístico. Nem consigo imaginar o que é produzir dois espetáculos por ano, acho isso uma loucura. Quando eu estreio um, fico tão vazia, preciso de um ano para me recompor, para saber o que é que quero fazer a seguir. Tenho de pensar o seguinte, a equipa, os financiamentos. Portanto, de três em três anos lá consigo fazer um espetáculo. Esse tempo é o tempo de que

eu preciso e que me faz bem. Tudo o resto é um cansaço que nos tira o foco daquilo que devíamos estar a fazer. Os artistas, em Portugal, sem nos querer pôr num pedestal, acumulam demasiadas funções, de produção e de gestão cultural. Deviam estar mais preocupados e focados em poder fazer só o seu trabalho, mas é tudo tão precário. Os artistas ocupam demasiado esses lugares de venda de espetáculos. Não existem em Portugal redes de difusão de espetáculos, como existem noutros países, onde fazes espetáculos e depois há uma empresa que faz a difusão, leva-te aos Países Baixos, à Alemanha... Aqui são os artistas que vão reunir com todos os diretores artísticos. Apanham-se diretores artísticos tão diferentes, pessoas com uma capacidade intelectual enorme, que te desafiam, mas também chefes de divisão das Câmaras que, com todo o respeito, nunca viram teatro, foram postos ali, mas eram de outra área. Estás a falar com eles sobre questões artísticas e eles só querem saber quanto é que vai custar e se vai encher, e quantas pessoas são, por causa dos restaurantes. Tens os artistas a discutir este tipo de coisas. Numa reunião falas de coisas profundamente inspiradoras e conceptuais, e noutra, não entras em nenhuma esfera de expansão do pensamento, são conversas sobre aspetos comezinhos.

E o que é que é mais entusiasmante e promissor, neste trabalho?

O que é mais efervescente é a sala de ensaios. Não há nada mais entusiasmante do que uma sala de ensaios. É um ensaio do mundo, é onde tudo pode acontecer, e onde tudo acontece. Onde somos tão livres. Não há nenhum espetáculo que seja tão brilhante como a sala de ensaios. Aquele momento em que descobrimos alguma coisa pela primeira vez, é como ver uma criança andar pela primeira vez. Vamos vê-la a andar o resto da vida, mas não vai ser tão especial como aquele primeiro passo que ela deu. Isso o público nunca vai ver, nem na estreia, nunca vai ver a criança a dar o passo pela primeira vez, vai sempre ver o passo ensaiado. Quando o encenador está a olhar e vê o ator a descobrir uma coisa pela primeira vez, eu acho que é das coisas mais comoventes e irrepetíveis, momentos únicos. É um privilégio das equipas, que vivem esses lugares, em que nos conhecemos todos muito bem, em que temos outras regras que não são as regras do mundo. Temos regras de toque, regras de emoção, de partilha, que são diferentes. Deve ser tão estranho para um grupo de pessoas de fora que está na sala de ensaio a forma como nós nos tocamos todos. As relações ficam tão fortes, partilhamos tanto. Podem ser só dois meses de ensaio, mas ficamos com ligações especiais. São outras formas de lidar, como os atletas, porque trabalhamos com o corpo e sobretudo trabalhamos com as emoções. Conhecemo-nos tão profundamente... É possível num espaço de uma semana contar coisas a colegas, na sala de ensaio, que nunca a minha família soube sobre mim. É uma espécie de acordo tácito, de que aquilo não sai dali, porque é uma outra regra, outro universo. Isto é o que acho mais entusiasmante no teatro. Na vida, é a própria vida a acontecer. A vida é muito mais entusiasmante do que o teatro. Se tivesse de escolher entre a vida ou uma sala de ensaios, escolhia a vida. Mas se tivesse de escolher só dentro do teatro, escolhia viver numa sala de ensaios.

O que é que vês no teu futuro? Continuar no teatro, continuar com a Cassandra? Tens marcos?

Tenho imensas dificuldades em fazer essas metas, esses planos de dez anos, onde é que me imagino, ou não. Ainda não estou muito experiente em trabalhar no longo prazo. Percebo,

ENSAIOS DOS CONCERTOS ENCENADOS *TRILOGIA DAS BARCAS*, ENC. SARA BARROS LEITÃO, PRODUÇÃO DE TOY ENSEMBLE E CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2018, [F] PEDRO SANTASMARINAS.

por outros colegas que têm muitos anos de experiência de candidaturas e apoios, que é uma coisa que vai sendo treinada, por força das circunstâncias. Vais conseguindo pensar a quatro anos. Para mim, quatro anos já é imenso. Não tenho a certeza se nas próximas décadas conseguirei continuar a fazer teatro, ou se me irá interessar fazer teatro. É muito possível que faça outras coisas, que descubra outras coisas, e que também me chateie. Já estive mais perto de estar encantada, e achar que a resiliência era possível. Não depende só de nós. Se dependesse só de mim, das minhas dinâmicas familiares, da minha vontade, esta projeção do que quereria fazer talvez fosse mais fácil. Mas com a imprevisibilidade, que é tão grande... Vemos estruturas que lutaram durante décadas para criar coisas sólidas, ter um espaço, investir nesse espaço, nessas equipas a contratos de trabalho, comprar projetores, comprar material, criar projetos de mediação. São décadas e décadas, e de um dia para o outro perdem um financiamento essencial à sua existência. Têm de vender os projetores, os cenários desmantelados, despedir pessoas. É tão rápido, coisas que levaram anos a construir e são tão rápidas de acabar. Podem acabar por uma mudança governativa, por uma alteração àquilo que é o Orçamento do Estado, por uma mudança no regulamento. Não tenho a certeza se irei aguentar essa imprevisibilidade para o resto da vida, gosto de coisas um bocadinho mais seguras. Pode haver uma altura em que decida fazer outra coisa, até porque gosto de muitas coisas e acho que posso ser feliz a fazer outras coisas. É possível que me chateie com a tal espuma dos dias, não com o teatro, mas com as lógicas à volta do teatro, e o que é preciso fazer para fazer teatro.

Há algum acontecimento da tua vida que gostasses de ver levado ao palco?

Não, acho que é o oposto. Eu vou ao teatro para não ver a minha vida. Eu vou para o desconhecido. Por isso é que me afasto tanto de projetos autobiográficos. Acho que a minha vida não tem interesse nenhum para o palco. A vida tem coisas extraordinárias para o palco. A vida. A minha, não.

+++

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

PASSOS EM VOLTA
PERFORMANCE REVIEWS

ALEXANDRA MOREIRA SILVA
MARCONDES GOMES LIMA
MASSIMO MILELLA
CATARINA FIRMO
EMÍLIA COSTA
BRUNO SCHIAPPA

FESTIVAL D'AVIGNON 2024
À PROCURA DAS PALAVRAS E DE MUNDOS POSSÍVEIS
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

← ↓ *DÄMON, EL FUNERAL DE BERGMAN*, DE ANGÉLICA LIDDELL, COUR D'HONNEUR, PALAIS DES PAPES, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

DÄMON, EL FUNERAL DE BERGMAN

TEXTO, ENCENAÇÃO, CENOGRAFIA E FIGURINOS: Angélica Liddelli

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Borja López

INTERPRETAÇÃO: Ahimsa, Yuri Ananiev, Nicolas Chevallier, Guillaume Costanza, Electra Hallman, Elin Klinga, Angélica Liddell, Borja López, Sindo Puche, Daniel Richard, Joel Valois **PARTICIPAÇÃO:** Erika Hagberg, David Abad

FIGURANTES: Ayena Adjido, Julie Benoît, Francine Billard, Alain Bressand, Paule Coste, Maylis Calvet, Léa Delaporte, Adam Dupuis, Annette Ecckhout, Christian Ecckhout, Bernadette Fredonnet, Marion Gassin, Pierre Hoffmann, Dominique Houdart, Jeanne Houdart-Heuclin, Manon Hugny, Françoise Pellevillain, Gael Maryn, Daphné Lanne, Elisa Morice, Julia Pal, Alain Sperta, Sabino Tatulli, Victor Van Kujik Saytour, Kenza Vannoni, Corali Zaninotti, Timothée Bosc, Odin Darlix, Victor Van Kujik Saytour **VOZ:** Jonas Bergström

VIOLONCELO: Laura Meilland **DESENHO DE LUZ:** Mark Van Denesse

DESENHO DE SOM: Antonio Navarro **TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:** Christilla Vasserot **PRODUÇÃO:** Gumersindo Puche /Altra Bilis – Iaquinandi SL

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Cour d'Honneur (Palácio dos Papas), 29 de junho e de 1 a 5 de julho de 2024

LOS DÍAS AFUERA

CONCEÇÃO, TEXTO E ENCENAÇÃO: Lola Arias

DRAMATURGIA: Bibiana Mendes **COLABORAÇÃO ARTÍSTICA:** Alan Pauls

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Pablo Arias Garcia

INTERPRETAÇÃO: Yoseli Arias, Paulita Asturayme, Carla Canteros, Estefania Hardcastle, Noelia Perez, Ignacio Rodriguez, Inés Copertino

CENOGRAFIA: Mariana Tirantte **COREOGRAFIA:** Andrea Servera

MÚSICA: Ulises Conti, Inés Copertino, Augustin Della Croce

DESENHO DE LUZ: David Seldes **VÍDEO:** Martín Borini **FIGURINOS:** Andy Piffer

TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM: Alan Pauls (francês), Daniel Tunnard (inglês)

PRODUÇÃO: Mara Martinez, Luz Algranti, Sofia Medici, Lola Arias Company

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Opéra Grand Avignon, de 4 a 10 de julho de 2024

LOS DÍAS AFUERA, DE LOLA ARIAS, OPÉRA GRAND AVIGNON, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

MOTHERS: A SONG FOR WARTIME, DE MARTA GÓRNICKA, COUR D'HONNEUR, PALAIS DES PAPES, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

MOTHERS: A SONG FOR WARTIME

CONCEÇÃO E ENCENAÇÃO: Marta Górnicka

LIBRETO: Marta Górnicka & Ensemble **MÚSICA:** Marta Górnicka

DRAMATURGIA: Olga Byrska, Maria Jasinska

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Maria Wierzbicka

CENOGRAFIA: Robert Rumas **COREOGRAFIA:** Evelin Facchini

ASSISTENTE DE COREOGRAFIA: Maria Bijak **DESENHO DE LUZ:** Artur Sienicki

VÍDEO: Michal Jankowski **FIGURINOS:** Joanna Zaleska

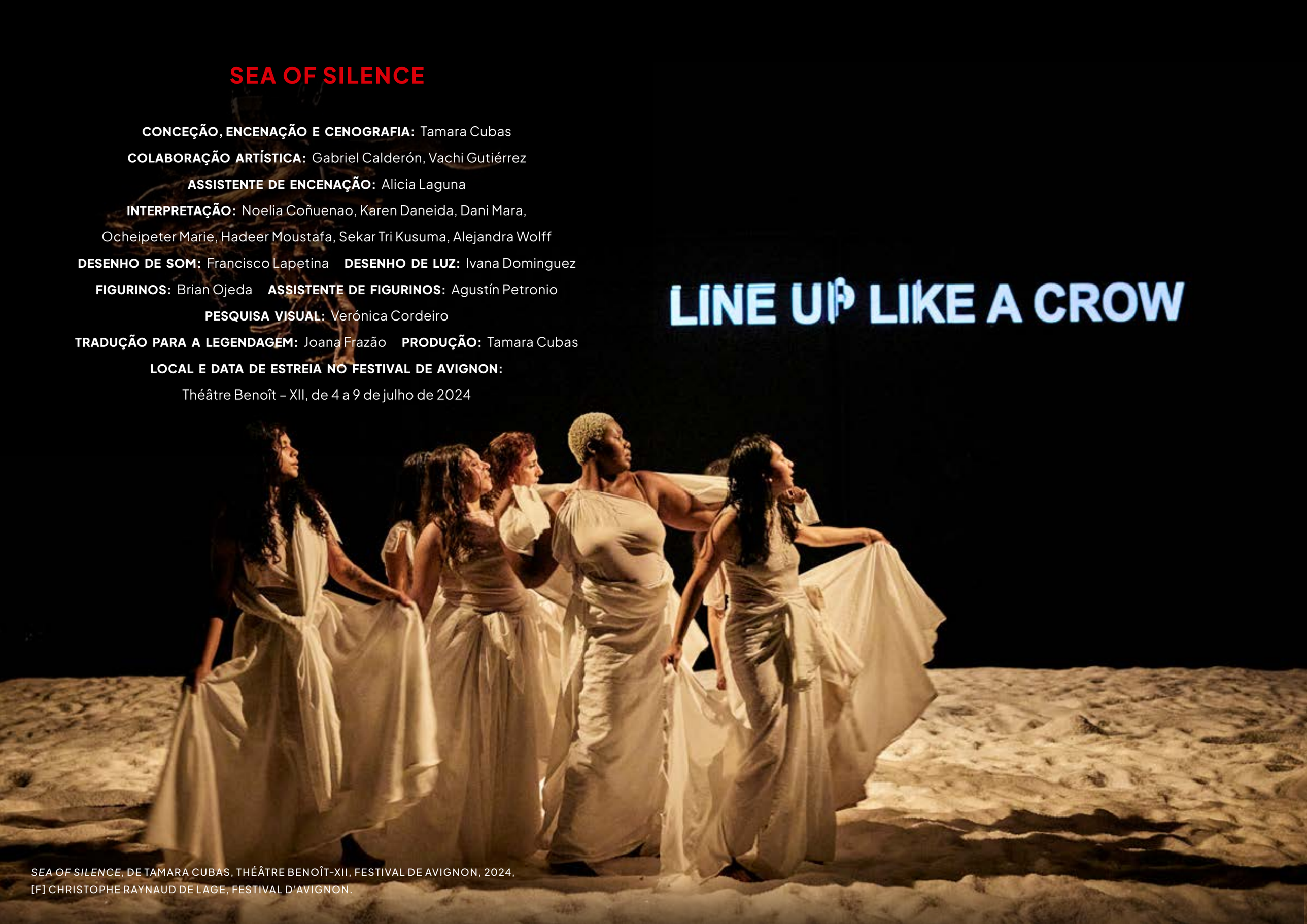
COLABORAÇÃO MUSICAL: Wojciech Frycz **TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:** Cécile Bocianowski (francês), Aleksandra Paszkowska (inglês)

PRODUÇÃO: Marta Kuzmiak, Iwa Ostrowska, Magdalena Plyszewska, The Chorus of Women Foundation (Varsóvia), Maxim Gorki (Berlim)

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Cour d'Honneur (Palácio dos Papas), de 9 a 11 de julho de 2024

SEA OF SILENCE

CONCEÇÃO, ENCENAÇÃO E CENOGRAFIA: Tamara Cubas
COLABORAÇÃO ARTÍSTICA: Gabriel Calderón, Vachi Gutiérrez
ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Alicia Laguna
INTERPRETAÇÃO: Noelia Coñuenao, Karen Daneida, Dani Mara, Ocheipeter Marie, Hadeer Moustafa, Sekar Tri Kusuma, Alejandra Wolff
DESENHO DE SOM: Francisco Lapetina **DESENHO DE LUZ:** Ivana Dominguez
FIGURINOS: Brian Ojeda **ASSISTENTE DE FIGURINOS:** Agustín Petronio
PESQUISA VISUAL: Verónica Cordeiro
TRADUÇÃO PARA A LEGENDAGEM: Joana Frazão **PRODUÇÃO:** Tamara Cubas
LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON:
Théâtre Benoît – XII, de 4 a 9 de julho de 2024



SEA OF SILENCE, DE TAMARA CUBAS, THÉÂTRE BENOÎT-XII, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

JUANA FICCIÓN

CONCEÇÃO: La Ribot, Asier Puga

COREOGRAFIA E ENCENAÇÃO: La Ribot **DRAMATURGIA:** Jaime Conde Salazar

DIREÇÃO MUSICAL: Asier Puga

ARRANJOS, COMPOSIÇÃO ORIGINAL E MÚSICA ELETRÓNICA: Iñki Estrada

ESPAÇO SONORO E MÚSICA ELETRÓNICA: Álvaro Martin

INTERPRETAÇÃO: La Ribot, Juan Loriente

MÚSICOS: Emilio Ferrando, Fernando Gómez, Xavier Olivar, Juan Germán Oliveros, Victor Parra, Juan Carlos Segura, Zsolt G. Tottzer

CANTORES: Marcos Castrillo Sampedro, Alberto Cebolla Royo, Rubén Larrea Perálvarez, Alberto Palacios Guardia **DESENHO DE LUZ:** Eric Wurtz

FIGURINOS: Elvira Grau **PRODUÇÃO:** Pepe García (Grupo Enigma), Íris Obadia (La Ribot Ensemble) **LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON:** Cloître des Célestins, de 3 a 7 de julho de 2024

JUANA FICCIÓN, DE LA RIBOT E ASIER PUGA, CLOÎTRE DES CÉLESTINS, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

FESTIVAL D'AVIGNON 2024

À PROCURA DAS PALAVRAS E DE MUNDOS POSSÍVEIS

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA
INSTITUT D'ÉTUDES THÉÂTRALES – SORBONNE NOUVELLE

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Dez dias no maior festival de teatro do mundo pode parecer muito, mas sabe sempre a pouco. A atual edição – 78.ª e a segunda sob a direção de Tiago Rodrigues – teve início no dia 29 de junho e está ainda a decorrer[1], num contexto político em que a presença da palavra poética no espaço público faz a diferença.

No editorial ("Pourquoi chercher les mots?"[2]), o diretor português evoca Jean Vilar, recordando o gesto fundador e empenhado que esteve na origem da criação do Festival em 1947: "On nous demande souvent pourquoi on fait ce Festival. Pourquoi le fait-on encore, depuis le geste fondateur de Jean Vilar en 1947, dans une société qui cherchait les mots pour réapprendre à être ensemble après la deuxième guerre mondiale, l'occupation nazi, la Shoah, la Résistance, la Libération?". A resposta a estas questões talvez esteja precisamente na importância da expressão "être ensemble" (estar juntos). Em 1947, Vilar acredita que Avignon é "o berço" que permitirá constituir – e *re-unir* – uma verdadeira família teatral, graças à qual a ideia de "teatro popular" poderá prosperar: "Je me souviens que (...) assez rapidement, j'ai trouvé des gens entre vingt ans et quarante ans, des gens qui ont joué l'aventure et qui l'on très bien jouée" (*apud* Tackels, 2007: 39). Se a aventura continua há mais de 70 anos, é porque outras pessoas – a dupla Baudrier/Archambault, Olivier Py[3], a nova dupla Tiago Rodrigues/Magda Bizarro e outros antes deles – a continuaram a abraçar, e bem.

[1] Este artigo foi escrito durante a 78.ª edição do Festival de Avignon, que decorreu entre os dias 29 de junho e 21 de julho de 2024.

[2] Programa do Festival, p. 2.

[3] Em 2014, escrevi um artigo, publicado na *Sinais de Cena*, sobre os dez anos de direção do Festival de Vincent Baudrier e Hortense Archambault, e sobre as promessas de Olivier Py (Moreira da Silva, 2014: 80–84).

Mas não é unicamente a voz do criador da "Semana de Arte Dramática em Avignon" que emerge nas questões colocadas no editorial da presente edição. Nas entrelinhas deste texto-manifesto, é com um dos maiores poetas dramáticos de língua francesa que Tiago Rodrigues dialoga, prestando-lhe, uma vez mais, homenagem: "Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté", escreve Jean-Luc Lagarce em 1994, "et pourquoi des artistes encore du temps de la guerre et de la haine (...) quel droit à la parole, si fragile, et mal assurée les jours de la destruction?" (Lagarce, 2008: 43).

Como é sabido, outros poetas e filósofos passaram por aqui: Hölderlin, desde logo, mas também Adorno questionaram a possibilidade da poesia em tempos de indigência. Porém, nem só de artistas e de poetas é feita esta grande "família teatral" imaginada por Vilar. Cada espectador, veterano ou iniciado, tem o seu papel nesta que é provavelmente a maior festa anual de teatro, isto é, o seu espaço e a sua liberdade para questionar, afirmar e transmitir, através de palavras, sons, gestos e imagens, as mais diversas formas de habitar o mundo. Na verdade, não foi Vilar, nem Lagarce nem Hölderlin que inspiraram o título da reflexão introdutória de Tiago Rodrigues, mas uma jovem espectadora que, pela primeira vez, assistiu ao Festival em 2023, tendo participado no projeto de formação e acolhimento de públicos "Première fois". Ao desafio lançado pelo diretor do Festival – resumir numa única palavra a experiência de ter vivido o Festival pela primeira vez –, a jovem espectadora respondeu "Je cherche les mots". Reconhecendo que *procurar as palavras* seria talvez a melhor maneira de descrever Avignon, Tiago Rodrigues ter-se-á comprometido a retomar a frase no seu editorial de 2024[4]. Promessa feita, promessa cumprida. Estava aberto o Festival – e a palavra dada ao público e aos poetas.

[4] A história que aqui retomamos é contada por Tiago Rodrigues no texto "Le dernier reportage", *Nouvelle Revue Française*, n.º 658, Paris, Gallimard, 2024, pp. 140–144.

O contexto desta edição do Festival é tudo menos simples. À anunciada antecipação da "festa teatral *avignonnaise*", cujas datas inicialmente previstas coincidiam com as da organização de um evento não menos festivo, mas rodeado de medidas de segurança draconianas – os Jogos Olímpicos de Paris –, seguiu-se, no dia 9 de junho, o inesperado anúncio da dissolução da Assembleia Nacional francesa e da consequente realização de eleições legislativas nos dias 30 de junho e 7 de julho, ou seja, em pleno Festival. Os resultados da primeira volta das eleições, a perspetiva real de um governo de extrema-direita, reforçaram o clima de instabilidade e de legítima inquietação que a decisão presidencial tinha instalado numa parte importante do público e, sobretudo, do mundo artístico profissional francês. A reação da direção do Festival não se fez esperar, a palavra de ordem foi *re-unir*! Na sexta-feira 5 de julho, a partir da meia-noite e até às seis da manhã, "La nuit d'Avignon", com entrada livre no Palácio dos Papas, juntou o público – as longas filas no exterior do recinto durante horas mostravam bem a importância do evento –, artistas (Lola Arias, Jeanne Balibar, Boris Charmatz, Corinne Masiero, o rapper Joey Starr, entre muitos outros), figuras públicas (do meio sindical, político e associativo) e numerosos atores da sociedade civil numa longa noite de união, de mobilização, de resistência e de protesto: "(...) nous nous battrons pour qu'au soir du 7 juillet, Avignon entre en célébration plutôt qu'en résistance", pode ler-se na folha amplamente distribuída e divulgada nas redes sociais. Felizmente, foram gritos de celebração e de alívio que se ouviram nos diferentes espaços de representação da cidade dos Papas, mas também nas esplanadas, nas ruas, nas casas... A impressão – a ilusão, certamente – de ouvirmos uma só voz, um só eco, durou alguns minutos, mas teve a força imensa de nos devolver a esperança: *Vive la France!*

Quem diz palavras, diz línguas. Uma das mais belas ideias de Tiago Rodrigues foi, sem dúvida, colocar no centro de cada edição do festival uma língua – espaço privilegiado de abertura ao mundo, de descoberta do outro, de inclusão e de exercício da alteridade. O espanhol foi a língua de honra desta edição. Com 30% da programação em língua espanhola, foi não só a Espanha como grande parte da América Latina que estiveram presentes nos 21 palcos da cidade de Avignon, sem esquecer os numerosos encontros, leituras, debates e projeções que fazem já parte do ADN do Festival e às quais o público aflui em grande número. Consciente da significativa mutação do Festival e da consequente heterogeneidade dos públicos, Jean Vilar terá mesmo chegado a pensar substituir a palavra "festival" pela palavra "encontros" ("Encontros de Avignon"). Em 1967, numa entrevista a René Wilmet, o artista francês salienta a importância da evolução em curso:

> (...) Aussi importantes que la représentation proprement dites sont ces rencontres (...), l'enjeu s'est déplacé vers les participants aux spectacles, les participants aux colloques, aux rencontres, à cette vie intellectuelle et sentimentale – (...) l'art est une étude des sentiments et c'est une raison de sentiment, si je peux dire...
> (*apud* Tackels, 2007: 85).

Em 2023, Tiago Rodrigues cria o Café des Idées no emblemático coração do Festival, o Cloître Saint-Louis, onde decorrem debates, conferências, programas de rádio... abertos a todas e a todos. Mas outros espaços não menos emblemáticos da cidade, como o jardim do Museu Calvet, a Collection Lambert, os cinemas Utopia, a Maison Jean Vilar, são igualmente investidos por colóquios, encontros de profissionais, exposições, instalações, leituras, projeções, atividades pedagógicas, ou seja, transformados em lugares de criação, lugares de pensamento democrático, efusivo e não raras vezes divergente, que o público, neófito ou aguerrido, prolonga nas conversas de rua e de café. É impossível ficar indiferente a este "debate sob a forma de festa que invade a cidade" (Rodrigues, 2024: 143).

Como é óbvio, não poderei enumerar, aqui, todos os eventos (alguns a decorrer em simultâneo) que, de uma forma ou de outra relacionados com a programação teatral, nos permitem, não raras vezes, levantar o véu dos espetáculos que ainda não vimos ou, pelo contrário, desvelar aqueles a que já assistimos. Os encontros com os artistas – da espanhola Angélica Liddell à argentina Lola Arias, do uruguaio Gabriel Calderón à polaca Marta Górnicka, passando pelo argentino mapuche Tiziano Cruz, ou o francês Boriz Charmatz, entre muitos outros – são o momento alto de todas as "revelações". Porém, são as manifestações paralelas, que nos convidam ao desvio e nos descentram (ligeiramente) da arte teatral, que frequentemente mais nos surpreendem.

"Je cherche un poète...", dizia Jean Vilar (*apud* Tackels, 2007: 16). Não faltam poetas e poesia nesta edição do Festival de Avignon – a palavra *toujours et encore*. A título de exemplo, citarei dois eventos que marcaram decisivamente a presença da língua espanhola no Festival. A estação de rádio francesa France Culture, uma das *habituées* de Avignon, apresentou, entre os dias 7 e 14 de julho, com direção de Blandine Masson, o excelente "Fictions France culture en public", uma série de programas gravados ao vivo no jardim do Museu Calvet, prestando tributo a algumas das maiores e mais singulares vozes poéticas de língua espanhola. Assim, em eco ao belíssimo *Dämon* na Cour d'Honneur do Palácio dos Papas, a leitura de excertos das obras *El sacrifício como acto poético* e *Liebestod* de Angélica Liddell, textos onde a autora reflete sobre a violência do ato de criação e do seu próprio processo de escrita, deu a conhecer a dimensão reflexiva, menos divulgada, da obra da artista espanhola, para quem

a radicalidade da linguagem constitui um artefacto experimental cada vez mais incontornável e a violência poética uma resposta mais do que nunca necessária à violência real:

> En esta época en la que todos tenemos tantas cosas que decir, en esta época de compromisos ideológicos absolutamente medíocres (...), en esta época en que las palabras *compromiso* e *denuncia* se han convertido en palabras baba asumiendo significados vácuos, em esta época inflada de reverencias à la opinión general, al gusto general (...) en esta época de verborrea supérflua el mayor mérito sería no escribir (...). Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundíssimo deseo de contar, suportando las aflicciones de la palabra (Liddell, 2014: 17–18).

Momentos altos desta programação foram também as justíssimas homenagens a Fernando Arrabal, na presença do autor de 92 anos, a quem Angélica Liddell reconhecera no dia anterior a "importância fundacional", e em cuja obra de um absoluto experimentalismo, da qual foram lidos alguns excertos paradigmáticos – *Baal Babilónia* (1959), *Teatro pânico IV* (1967) ou ainda *Carta ao general Franco* (1971) –, continua a revelar-nos a força da arte e da liberdade; a Federico García Lorca, poeta celebrado por Arrabal no seu filme *Viva la muerte* (1971), e de cuja obra foram lidos excertos do emblemático *Juego y teoria del duende* e de *Sonetos del amor oscuro*; ou ainda a Santa Teresa de Ávila, através da leitura de excertos da obra inédita de Julia Kristeva *La passion selon Thérèse d'Avila*.

O reencontro do escritor e ensaísta Enrique Vila-Matas e da carismática artista Sophie Calle marcou o fim de dez anos de silêncio entre os dois artistas, na sequência do desentendimento instalado em torno do conto *A viagem de Rita Malú*. "Você escreve uma história e eu vivo-a", tal terá sido o pacto estabelecido, mas não respeitado pela artista francesa. Mais tarde integrado por Vila-Matas na novela *Porque ela não pediu isso* (Vila-Matas, 2008), foi precisamente esta última que Sophie Calle leu em direto, em Avignon, interpretando o seu próprio papel, acompanhada pelos atores Audrey Bonnet e Jérôme Kircher. Aos dois artistas juntou-se também a autora brasileira Carla Miguelote, que, retomando o "projeto falhado" de Vila-Matas e Calle, vestiu a pele de Rita Malú, uma artista que dedicava a sua vida a imitar Sophie Calle, tendo visitado, entre outras deambulações, a ilha do Pico em busca de um escritor desaparecido. Resumindo: Vila-Matas escreve um conto para ser performado por Sophia Calle, que, anos mais tarde, acabaria por ser performado por Carla Miguelote, a qual viveu a vida de Rita Malú, personagem que, na história de Vila-Matas, queria ser Sophie Calle. Os três (Vila-Matas, Calle e Miguelote) reúnem-se no (e graças ao) Festival de Avignon. Haverá algo mais teatral?

Talvez... ou, no mínimo, igualmente teatral: na sessão "Portrait d'artiste", Mohamed El Khatib escreveu e apresentou *um* retrato de Tiago Rodrigues, que o próprio descobriu ao mesmo tempo que o leu para os espectadores reunidos no jardim do Museu Calvet e para os auditores da France Culture. Com o humor *décalé* que caracteriza o seu trabalho e recorrendo a pessoas e a histórias reais da vida do diretor do Festival de Avignon, El Khatib revela-nos o lado mais íntimo do artista português, onde a constante alusão ao seu gosto pelos "discursos" mais não é do que a metáfora de um amor incondicional pelas pessoas e pelas palavras. Disso mesmo nos fala o belíssimo e já citado texto "Le dernier reportage", que Tiago Rodrigues escreveu para o último número da NRF (*Nouvelle Revue Française*), publicado este verão, e que, de alguma forma, parece responder a Mohamed El Khatib: "Je sais bien que je mélange tout: le Festival et la famille,

le théâtre et l'intimité. Cela peut sembler confus mais il n'y a pas de causes collectives sans une multitude d'urgences individuelles. Tout peut se brouiller lorsque nous cherchons les mots" (Rodrigues, 2024: 144). Não será Vila-Matas, para quem "tudo é verdade e ficção ao mesmo tempo", que virá contradizer o autor português.

O desejo de organizar um Festival fiel aos seus valores fundacionais, ou seja, um Festival "democrático, popular, republicano, mas também feminista, ecologista, antirracista"[5], está claramente presente na seleção de espetáculos apresentados[6], bem como nos múltiplos debates pensados no âmbito do Café des Idées. Interessa-me destacar o encontro intitulado "Réalités transgenres", organizado em parceria com a Amnistia Internacional, que propôs uma reflexão sobre os desafios e as violências que enfrentam quotidianamente as pessoas transgénero. O evento contou com a presença de nomes sonantes e incontornáveis da abordagem e da problematização destas questões: a psicóloga e ativista boliviana Maria Galindo, o escritor e ativista espanhol Paul B. Preciado e a artista argentina Lola Arias.

Se partirmos do princípio de que um espetáculo procura propor mundos alternativos, parece ser claro que, hoje em dia, esses mundos se assumem essencialmente como espaços mobilizadores e inclusivos. Como entender, então, o grito de Maria Galindo – foi literalmente um grito que a ativista boliviana fez ouvir no Cloître Saint-Louis – "Não queremos inclusão, queremos revolução!"[7]? Para Galindo e Preciado, a ideia de inclusão conduz necessariamente à sobre-identificação

[5] Citamos aqui as palavras utilizadas por Tiago Rodrigues na conferência de imprensa que teve lugar no Palácio dos Papas no dia 24 de junho.

[6] A programação do Festival pode ser consultada em *https://festival-avignon.com/fr/edition-2024/programmation/par-date?cat=1001*.

e, portanto, ao isolamento e à "domesticação". Por outras palavras, "A exceção identitária não resolve o problema estrutural das sociedades neoliberais (...) que nos normalizam e nos reduzem a um corpo reprodutivo". Por isso mesmo, Preciado defende que "só uma crítica profunda e transversal das instituições permitirá *desbinarizar* e descolonizar a sociedade". Esta transformação radical pressupõe, para os dois ativistas, "mudar o foco", ou seja, o discurso identitário e inclusivo "é conservador", reduz as minorias ao estatuto de vítima, centrando o seu discurso na questão da violência e da dor (migrantes, mulheres, pessoas trans, homossexuais...).

Ora, "a violência é sobretudo institucional, pelo que é necessário fazer falar as instituições"; o modelo neoliberal do discurso dos direitos não é, segundo os dois ativistas, suficiente para questionar as estruturas de dominação. Mais do que dar a palavra às pessoas em causa, importa perceber que a mudança da sociedade, "as práticas das liberdades" dizem respeito a todos e a todas. Mais do que um problema identitário – "de nada serve colocarmo-nos perante o poder como um cliente que vem pedir um direito", afirma Galindo –, trata-se de uma questão coletiva e transversal, de "democracia radical"[8]. Nesta perspetiva, a dificuldade não estará tanto em fazer-se aceitar, mas muito mais em mudar as regras. Como referiu Paul B. Preciado, "estivemos concentrados na produção de identidades e na sua normalização, produzimos muitas identidades que se segmentaram

← [7] O encontro "Réalités transgenres", animado por Sébastien Tüller, responsável da comissão para a orientação sexual e identidade de género da Amnistia Internacional, teve lugar no dia 6 de julho às 11h30, no Cloître Saint-Louis (Café des Idées) e contou com a participação de Maria Galindo, Lola Arias e Paul B. Preciado. As citações e paráfrases referentes ao encontro são extraídas da sessão, a partir de notas pessoais da autora.

[8] Referência ao pensamento do teórico político argentino Ernesto Laclau e da cientista política belga Chantal Mouffe.

e se fragmentaram, mas não inventamos práticas de liberdade. Mais do que o poder, importa a mudança dos regimes de representação, e isto depende de nós, coletivamente". Uma pergunta essencial fica no ar: como podemos inventar práticas de liberdade se ainda não (re) aprendemos a estar juntos?

A seleção de espetáculos que aqui apresento é naturalmente subjetiva e tem como propósito refletir sobre alguns objetos artísticos encenados por artistas mulheres. Numa edição em que a paridade é totalmente atingida, em que os palcos mais emblemáticos são ocupados por encenadoras *habituées* do Festival, como Angélica Liddell, presente em Avignon pela 7.ª vez, mas estreante na Cour d'Honneur, ou, pelo contrário, por artistas estreantes no evento, ainda que consolidadas noutros palcos e geografias, como a bailarina e coreógrafa La Ribot, num momento em que a representatividade das mulheres nas artes cénicas *parece*, finalmente, ser vista como uma evidência, como um dado adquirido, e não como um problema, interessa-me perceber como têm vindo as próprias artistas a ocupar este espaço, a utilizar esta visibilidade da qual só muito recentemente começaram a usufruir. Como muito bem lembrava a encenadora Jeanne Champagne em julho de 2023, no Café des Idées[9], até 1986, ano em que o então diretor do Festival Alain Crombecque[10] programou dez espetáculos encenados por dez artistas mulheres, a quase total ausência de encenadoras nos palcos de Avignon nunca fora verdadeiramente contestada.

[9] "La place des femmes dans l'art: une invisibilité systémique", encontro animado por Laure Adler no dia 18 de julho de 2023 no Cloître Saint-Louis (Café des Idées) com Carole Thibaut, Aurore Évain e Jeanne Champagne.

[10] Uma exposição em torno da figura de Alain Crombecque (1939–2009), comissariada por Antoine de Becque e Kenza Jernite, esteve patente ao longo de todo o Festival na Maison Jean Vilar.

Pelo segundo ano consecutivo[11], Tiago Rodrigues confia a abertura do Festival na Cour d'Honneur do Palais des Papes a uma mulher: Angélica Liddell, artista insubmissa e figura maior da cena contemporânea. Com *Dämon, el funeral de Bergman* (segunda peça da "Trilogia dos funerais"), Liddell evoca a figura de Ingmar Bergman a partir do guião escrito pelo cineasta sueco para o seu próprio funeral. Entre cerimónia fúnebre e ritual de necromancia, Liddell convoca o sagrado para dar lugar à profanação e explorar a "pornografia da alma": "parler de ce dont personne ne parle dans les dîners"[12]. No palco imenso da Cour d'Honneur inteiramente coberto de vermelho – referência óbvia ao filme de Bergman *Lágrimas e suspiros* –, um Papa circunspeto percorre o espaço onde a artista espanhola virá mostrar-nos, e sobretudo dizer-nos, tudo o que não queremos ver nem ouvir sobre a vida e sobre a morte: "Je ne cherche ni la provocation ni le scandale. Je cherche la complicité du public. (...) Je me sens parfois comme une sorcière, telle Médée, qui vient sur un plateau pour parler de l'enfer. Personne ne veut voir l'enfer"[13].

Ao fundo, alinhados e adossados à fachada gótica do palácio pontifical, um urinol, um bidé e uma sanita imaculadamente brancos lembrar-nos-ão, ao longo de todo o espetáculo, quão insignificante é a nossa passagem pelo mundo – ao mesmo tempo que evocam o massacre que, em 1781, teve lugar numa das torres do Palácio, a Tour de la Glacière, anteriormente designada Tour des Latrines [Torre das Latrinas][14]; nas janelas, sombras humanas espectrais convocam medos e fantasmas – os da artista, os do público e em particular os da história

[11] Em 2023, a encenadora francesa Julie Deliquet abriu o Festival com o espetáculo *Welfare*.

[12] Angélica Liddell, programa do espetáculo.

[13] Angélica Liddell, "Redonons la scène aux poètes, aux fous", entrevista a Marie-José Sirach, *L'Humanité*, 28, 29, 30 de junho 2024, p. 19.

trágica daquele espaço: "Les fantômes que cette nuit viendront vous harceler (...) sont nés de corps torturés, / frappés, transpercés, violés, égorgés, eviscerés et piétinés (...)". Abertura. Estava dado o tom.

O mote viria a seguir: um curto texto de Bergman sobre os críticos e a crítica que será citado ao longo de todo o espetáculo: "Quand ma pièce commence, le comédien descend dans la salle, il étrangle un critique et lit à voix haute dans un petit carnet noir toutes les humiliations subies qu'il a notées là. Puis, il vomit sur le public. Après quoi il s'en va et se tire une balle dans la tête"[15]. Seguem-se uma série de citações de críticas a vários espetáculos de Liddell da autoria de críticos franceses ("Humiliations subies") – o que valeu um triste e incompreensível processo à artista espanhola no dia da estreia – e um monólogo de 45 minutos ("Puis elle vomit sur le public. L'heure de l'homélie féroce") que a artista assume sozinha, microfone em punho, dirigindo-se ao público, ocupando inteiramente o imenso palco da Cour d'Honneur, denunciando de forma visceral, quase xamânica, a violência e a hipocrisia das relações humanas.

De xamã, Liddell passa, na segunda parte do espetáculo, a mestre de cerimónias, convidando a entrar em cena quinze octogenários. Há nestes corpos uma estranha espetacularidade... a espetacularidade transgressiva da degradação física a que todos estamos destinados, mas que preferimos não ver. Liddell mostra-nos a nudez dos corpos envelhecidos, nós vemos a dependência, a fragilidade, a imobilidade, o fim, o nosso fim. No terceiro e último momento do espetáculo, sentada ao lado de uma urna, Angélica Liddell é a sacerdotisa que prepara o funeral de Bergman, dando lugar a uma cerimónia íntima em que, ao dialogar com o artista sueco, mas também com Strindberg – cuja peça *Um sonho* Bergman encenou cinco vezes –, Liddell afirma "Je suis une Bergman. Ingmar Bergman, c'est moi". No entanto, é Agnes, personagem strindberguiana, filha do deus Indra, que desce à Terra para perceber o estado do mundo, que ouvimos ao longo de todo o espetáculo: "Triste destin que celui des gens, comme je les plains". Na fachada do Palácio dos Papas lemos: "Elle s'en va et se tire une balle dans la tête". Fim.

Enganam-se aqueles que pensam que o teatro de Angélica Liddell é puramente autobiográfico, autocentrado e narcísico. A partir daquilo a que eu chamo a "matéria íntima", Liddell atravessa a história do teatro, de Bergman a Strindberg, passando por Castellucci[16], confrontando-nos com a tragédia universalmente humana: estar vivo é morrer todos os dias. Só a beleza da arte permite olhar de frente para esta realidade sem ficar paralisado.

Já todos percebemos que há uma tendência narrativa no teatro contemporâneo. Narrativa e (auto)biográfica, precisamente. O teatro documental de Lola Arias mergulha na vida real de pessoas "normais", cujos percursos têm algo de *extra-ordinário*. Argentina a viver em Berlim, a antiga colaboradora de Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) desenvolveu um teatro que pressupõe um intenso trabalho de pesquisa e de terreno (entrevistas, consulta de arquivos...) do qual resulta um texto que será encenado e *interpretado* pelos verdadeiros protagonistas

← **[14]** Alusão ao conflito entre revolucionários e papistas que, em 1781, degenerou e teve como consequência o massacre de 60 pessoas presas numa das torres do Palácio dos Papas – a Tour de la Glacière ou Tour des Latrines.

[15] Como indicado na projeção do texto, trata-se de uma citação de *Carnets de travail* (1964), de Ingmar Bergman.

[16] Em *Dämon*, Angélica Liddell cita pontualmente o espetáculo *Inferno* que o artista italiano Romeo Castellucci apresentou neste mesmo espaço, em 2008.

da história: em geral, atores não profissionais, oriundos de horizontes bastante diversos. *Los dias afuera*, apresentado na Opéra Grand Avignon, tem como "performers" quatro mulheres e duas pessoas transgénero ex-detidas. O projeto vem de longe: em 2019, Lola Arias anima um *workshop* na prisão de mulheres de Ezeiza, nos arredores de Buenos Aires, a partir do qual surge a ideia de realizar um filme[17] e, posteriormente, um espetáculo de teatro sobre a vida fora da prisão, interpretado pelas mesmas protagonistas. Numa encenação que reinveste os códigos da comédia musical, Yoseli, Paula, Carla, Estefania, Noelia e Nacho contam-nos alguns episódios da vida na prisão e sobretudo como viveram (e vivem ainda) o tempo da liberdade, ou seja, a readaptação ao quotidiano fora dos estabelecimentos prisionais, o reencontro com a família, a procura de emprego, a vida... Através de canções inspiradas nas suas próprias histórias, de danças que reproduzem alguns dos momentos de fantasia possíveis na prisão, e de testemunhos, o objetivo é dar conta – sem no entanto reproduzir – de uma violência de que raramente se fala mas que existe: a da estigmatização dentro e fora da prisão.

Os vestidos compridos, os fatos escuros, as lantejoulas, o brilho e sobretudo o brio com que entram em cena conquistam imediatamente um público que as ovacionará ao longo de todo o espetáculo. Entre o *voguing* e a *soap opera*, num cenário (totalmente dispensável) que reproduz uma paisagem banal dos arredores de Buenos Aires (parte de um carro que será ocupada pelas protagonistas de forma intermitente – uma é realmente taxista – e cujas imagens serão projetadas, um andaime que será rotativamente investido – metáfora de reconstituição?), é ao som da cumbia que vamos conhecendo a realidade dura de um quotidiano que o teatro, aqui assumido como espaço de esperança e de reparação, transforma em sonho, durante uns meses, uns dias, algumas horas. Mas... e depois? No dia 4 de julho, no Café des Idées, Lola Arias não hesita em falar de "projeto de reinserção social", evocando o acompanhamento de advogados, psiquiatras e assistentes sociais que o projeto pressupôs. Mas... e depois? Quem vai acompanhar estas pessoas (taxistas, trabalhadoras do sexo, auxiliares, desempregadas...) fora dos palcos, quando despirem as lantejoulas e os fatos escuros e voltarem à vida bem menos brilhante do quotidiano real? Não sendo exatamente a mesma prática, este espetáculo teve o mérito de me fazer refletir sobre a atualidade de Boal e das técnicas do Teatro do Oprimido – assunto eventualmente a explorar num outro artigo.

Foram também vozes femininas que, na Cour d'Honneur, fizeram repercutir o eco da tragédia que assola a terra e o povo ucranianos. Marta Górnicka reuniu e uniu vinte e uma mulheres bielorrussas, polacas e ucranianas, com idades compreendidas entre os nove e os setenta e dois anos, num espetáculo coral onde entoa a dor, a revolta e a consternação face a uma guerra que parece infindável. Como um coro antigo, *Mothers: a song for wartime* fez-se ouvir no Palácio dos Papas, magistralmente dirigido desde a plateia pela artista polaca. Fundadora da The Chorus of Women Foundation (Varsóvia) e do Political Voice Institute (Berlim), Górnika reivindica um teatro que invente novos rituais e novas formas de solidariedade. Neste espetáculo, a artista cruza, entre outros, o testemunho de mães e de crianças refugiadas, excertos de Sófocles e de Eurípides, poemas da poeta ucraniana Lessia Oukraïka, canções pop, ou ainda o *chtchedryvka*, canto tradicional ucraniano que celebra a felicidade e o renascimento. Verdadeiras guerreiras, troianas de uma guerra contemporânea, armadas com *t-shirts*, calções, vestidos camiseiros e sapatilhas em tons neutros, evocando certas fardas militares, estas

[17] *Reas*, apresentado no Festival de Berlim em 2023 e projetado nos Territoires Cinématographiques (Festival d'Avigon/Cinema Utopia) no dia 5 de julho.

vinte e uma mulheres cumprem milimetricamente uma coreografia simples, quase marcial, partilhando o horror e a brutalidade da guerra sem sentimentalismos, decididas a combater o desaparecimento gradual, no discurso político, mediático e institucional europeu, do drama ucraniano. No palco nu e imenso do Palais des Papes fica a voz do poeta ucraniano contemporâneo Serhiy Jadan: "Aujourd'hui, nous n'avons besoin que de mots qui sauvent des vies".

Foi também a forma coral que a uruguaia Tamara Cubas escolheu para evocar as memórias de sete mulheres que, um dia, decidiram partir, mas que, por razões diversas, acabaram por permanecer nos seus países de origem. Uma forma singular de abordar a questão das migrações contemporâneas, tema que tem estado no centro dos últimos trabalhos (instalações, performances...) da artista uruguaia – e não só. No palco do Teatro Benoît-XII inteiramente coberto por um mar de sal, onde uma raiz invertida e suspensa lembra a impossibilidade de "criar raízes" em solos áridos e hostis, sete atrizes oriundas dos quatro cantos do mundo – Nigéria, Brasil, México, Indonésia, Uruguai, Chile e Egito – alternam movimentos coreográficos, sons guturais e ásperos e momentos discursivos em línguas diferentes (mapuche, edo, árabe, espanhol, português...), entre a lamentação e a reivindicação. *Sea of silence* faz eco da parábola bíblica da mulher de Loth (mulher sem nome), transformada em sal ao olhar para ver Sodoma, cidade em chamas de onde fugira. Neste ritual intranquilo, a causa feminina e feminista transformará, ao longo do espetáculo, o discurso em manifesto. Inicialmente vestidas com túnicas fluidas, as sete atrizes não-exiladas aproximam-se do estado de transe, realizando uma dança tribal que evoca o conflito interno, a indecisão, a violência de um possível e talvez necessário desenraizamento: "Quelles que soient les raisons de partir, elles sont toujours douloureuses", afirma Cubas no programa do espetáculo. De forma igualmente ritualizada, as atrizes vão desenterrar do sal roupas e joias com que se adornarão, ao mesmo tempo que, em solos mais ou menos longos, mas sobretudo simplistas e de um didatismo aflitivo, evocam a emancipação feminina. Perde-se totalmente aquele que parecia ser o fio condutor de Tamara Cubas e no qual residia o interesse do espetáculo: a hesitação, profundamente humana, entre ficar/resistir e partir/sobreviver.

Termino com o sublime *Juana ficción* da bailarina e coreógrafa La Ribot e do músico e maestro Asier Puga. Em 1992, ano da comemoração espanhola dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América, La Ribot cria o espetáculo *El triste que nunca os vido* – no qual participava já o ator Juan Loriente – ditando um gesto forte e contrário ao da programação da efeméride, que contava essencialmente com obras de artistas homens. Através da figura esquecida de "Juana la loca" (Juana I de Castilla, 1479-1555), erudita e enigmática rainha de Castela que, a partir de 1509, foi afastada do poder (pelo pai, Fernando el Católico, e depois pelo filho, Carlos V) e fechada em Tordesilhas durante 46 anos, La Ribot aborda a questão do "patriarcat comme une force de contrôle, d'effacement et d'oubli à l'oeuvre dans l'histoire"[18]. No espetáculo apresentado em Avignon, a coreógrafa regressa à história de Juana I com o maestro Asier Puga, sete músicos do grupo Enigma e um coro gregoriano, que interpretam uma criação original de Iñaki Estrada a partir do *Cancionero de Juana*, um conjunto de canções oferecidas a Juana I e a Felipe el Hermoso na celebração do seu casamento.

Os músicos instalam-se no belíssimo espaço do Cloître des Célestins, que data do século XIV, protegidos pelas arcadas em pedra e por dois plátanos imponentes que se elevam no espaço cénico. Trazem com eles

[18] La Ribot, programa do espetáculo.

os instrumentos e um rasto do figurino translúcido de Juana (trabalho sensível, de uma grande criatividade da estilista Elvira Grau): colete, faixa, capa, óculos de sol..., primeiro gesto contra o esquecimento. A música (antiga, contemporânea e eletrónica) começa, comove-nos. Ao fundo, um corpo espectral, um rosto, apenas, impresso no figurino amplo e leve, e um chapéu em forma de medusa, move-se graciosamente por entre as arcadas de pedra e vem, finalmente, sentar-se no trono improvisado e frágil, um simples banco, no centro da orquestra. Uma sombra encapuçada e escura ronda e pesa neste espaço onde, apesar de tudo, impera a leveza poética. Sentada, La Ribot-Juana executa uma curiosa dança: pernas imóveis – símbolo da prisão, da ausência de liberdade –, só a parte superior do corpo se movimenta. Entre graça e violência, naturalidade e artifício, a rainha saúda e/ou pede ajuda. Vestida e enfeitada pelo seu carcereiro – magnífico Juan Loriente –, Juana aceita, indiferente, os numerosos e inúteis atributos do poder. Num inesperado gesto de revolta, Juana retira violentamente os acessórios que lhe foram impostos. Ao mesmo tempo, o público é convidado a utilizar o telemóvel – gesto contrário ao habitual – e a visualizar um curto vídeo realizado há trinta anos: num lento movimento circular, o corpo nu da artista helvético-espanhola faz-nos entrar na longa reclusão de Juana, ao mesmo tempo que convoca a pintura dos mestres do Renascimento europeu e o espetáculo de 1992.

O momento da fuga e da perseguição de Juana nas bicicletas-cavalos que galopam entre as arcadas, os músicos e as árvores conduz-nos à queda e morte da rainha espanhola. À volta do corpo inerte, unicamente iluminado pelo ténue farol da bicicleta pousada no chão, o homem encapuçado instala tecidos negros, dedicando-se depois a um longo e ritualizado labor de pintura do corpo, fazendo-o desaparecer sob um manto de tinta negra que o cair da noite delicadamente acompanha – iluminado pela luz do dia, o espetáculo pressupõe uma adaptação aos horários do pôr do sol. O público hesita em abandonar o espaço. Pouco a pouco, um espectador, depois outro, aproximam-se do corpo que a noite apagara, transformando a saída dos espectadores em vigília fúnebre e silenciosa. Sublime apoteose feminista, política e poética, trans-histórica e transversal, sem discursos nem manifestos.

"[U]ne société (pour 'faire société') a besoin d'un moteur à trois temps" (Hartog *apud* Boucheron/Hartog, 2018: 77). O que, no fundo, nos traz este magistral trabalho performativo, musical, plástico e coreográfico é a espessura do tempo. Só a espessura do tempo nos permite perceber que, como reconhece Paul B. Preciado, não somos apenas simples testemunhas do que se passa, somos os corpos através dos quais as mutações acontecem e se instalam. Só a espessura do tempo nos permite sair da tendência "presentista" atual que, não raras vezes, confunde "teatro político" – que nos interpela, trazendo à luz do dia os possíveis do passado por acontecer, iluminando as ações presentes e futuras – e "teatro conjuntural" – que nos encerra num presente limitado e imediato, apelando à empatia e à identificação. Em 1975, Jean Vilar antecipava algo que acrescento a esta reflexão, e que não posso senão subscrever:

> (...) je suis de ceux qui pensent qu'on ne doit pas séparer un théâtre engagé d'une certaine forme esthétique. Un théâtre engagé (...) qui ne se présente pas avec un pouvoir de séduction intellectuelle et aussi bien visuelle, à mon sens, est un théâtre qui est contre-révolutionnaire, c'est-à-dire qu'il dessert son idée (*apud* Tackels, 2008: 92).

No próximo ano, o Festival voltará a ter lugar em julho e a honra será dada ao teatro em língua árabe. A bailarina e coreógrafa cabo-verdiana Marlene Monteiro Freitas abrirá a Cour d'Honneur e será também a artista cúmplice de Avignon 2025. *Hâte!* [Ansiosa!] +++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHERON, P. / F. Hartog (2018), *L'Histoire à venir*, Paris, Anacharsis Éditions.

LAGARCE, Jean-Luc (2008), "Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté", *in Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

LIDDELL, Angélica (2014), *El sacrificio como acto poético*, Segovia, La Uña Rota.

MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2014), "L'on y joue, l'on y danse: quatro datas e um novo director sur le pont d'Avignon", *Sinais de Cena*, n.º 21, junho, pp. 80–84. *https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2014.0017*.

RODRIGUES, Tiago (2024), "Le dernier reportage", *Nouvelle Revue Française*, n.º 658, Paris, Gallimard.

TACKELS, Bruno (2007), *Les voix d'Avignon*, Paris, Seuil.

VILA-MATAS, Enrique (2008), "Porque ela não pediu isso", *in Exploradores do abismo*, Lisboa, Teorema.

CC BY NC ND

AZIRA'I
UM ENFRENTAMENTO AMOROSO E ARMADO

MARCONDES GOMES LIMA

← *AZIRA'I*, [F] MARCELO RODOLFO.

AZIRA'I, UM MUSICAL DE MEMÓRIAS

CONCEPÇÃO: Denise Stutz, Duda Rios, Zahy Tentehar

TEXTO: Zahy Tentehar, Duda Rios

DIREÇÃO: Denise Stutz, Duda Rios **DIREÇÃO DE ARTE:** Batman Zavareze

CENOGRAFIA: Mariana Villas-Bôas **FIGURINOS:** Carol Lobato

ILUMINAÇÃO: Ana Luzia Molinari de Simioni

TRILHA SONORA ORIGINAL: Elísio Freitas

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA:

Andréa Alves, Leila Maria Moreno

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Rio de Janeiro, 12 de outubro de 2023

MARCONDES GOMES LIMA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Na volta de Portugal para o Brasil encontrei um cenário de terra arrasada, em início de reconstrução. Após duas calamidades que fustigaram o país – o desgoverno bolsonarista e a pandemia Covid19 –, ver o retorno do Festival Recife do Teatro Nacional, em novembro de 2023, surtiu efeito de bálsamo. A sensação de renascimento cresceu ainda mais quando assisti a *Azira'i*, integrante da programação do evento. Trata-se de um solo, híbrido, concebido por Denise Stutz, Duda Rios e performado pela multiartista Zahy Tentehar. Ativista da causa indígena brasileira e do povo Tentehar, é atriz, roteirista, diretora, desenvolvendo projetos que se colocam no campo interartístico, passeando no meio audiovisual, das artes visuais e artes da cena. Nesta obra, ela segue a linha das autoficcionalizações, propondo um passeio memorialista, resgatando vivências com sua mãe. A matriarca, que dá nome ao espetáculo, foi a primeira mulher a ocupar o espaço reservado aos Pajés Supremos do seu povo. Uma curandeira, conselheira e líder espiritual, da reserva indígena de Cana Brava, no estado do Maranhão – uma função destinada apenas a pessoas com extraordinário domínio sobre conhecimentos medicinais e sabedoria espiritual elevada.

Partindo de um norte dramatúrgico onde impera a subjetividade, Zahy vai expandindo as ramificações de suas memórias e termina revelando situações do doloroso processo de aculturamento ao qual ela e seu povo foram submetidos. Como explicam os autores, na introdução do texto escrito: "Ao mesmo tempo em que Zahy é a filha escolhida por sua mãe para herdar os dons de pajelança e comunicação com os encantados, é também nela que Azira'i descarrega as frustrações de existir num ambiente colonial e opressor" (Rios/Tentehar, 2023: 1). Ambas transcendem o drama familiar vivido, pondo em prática saberes ancestrais. É invocando os Maíras[1] e cantando lamentos, em comunhão com eles, que superam o contraditório da vida.

Mesmo as cenas de violência, sejam domésticas ou sociais, são revolvidas sem laivo algum de vitimismo. Não é dado espaço para julgamentos morais, e sim para o respeito, para a poesia e o humor. Em dado momento, a atriz canta:

> De onde venho se ri do riso
> E da própria desgraça
> O tempo de lá é o tempo do rio
> Não é o tempo que voa
> É o tempo que passa (Rios/Tentehar, 2023: 7).

Um rio caudaloso, oscilante entre o manso e o revolto, envolve o espectador desde a primeira aparição da performer. É exatamente mergulhando entre aquilo que é dito e o que não é dito que podemos nos reconhecer na cena e nos comover. Tudo aparentemente muito simples: uma história é contada ao público. Mas, como repete a atriz em diferentes ocasiões, não é a sua história e sim aquela dos povos originários do Brasil. É uma parte da nossa história que se descortina ali. Também a história dos demasiadamente humanos.

A singeleza da narrativa, abordando um tema universal – a relação por vezes abusiva entre mãe e filha –, apresentada em tom confessional, contrasta com a grandiosidade e complexidade da experiência a ser vivida multissensorialmente através da música, dos movimentos coreográficos, das imagens fixas e em movimento, dos idiomas, das palavras compreensíveis e das ininteligíveis. Zahy confirma que ter um filho autista não verbal, assim como uma mãe e um pai que se uniram na cegueira com o avançar da idade e desígnio dos Maíras, está entre os motivos de sua preferência por uma elaboração dramatúrgica que vai para além das palavras. O texto sonoro, composto por trilha original, cânticos ancestrais, imitação de pássaros e animais silvestres, dá conta disso. Na sua civilização, o pajé passa o seu dom para o filho mais velho ou para o mais novo. Como Pajé Suprema, sua mãe curava usando "três ferramentas com tecnologia de ponta: as plantas, as mãos e o canto". Sendo a filha mais nova, ela ganhou o dom de curar e encantar cantando e é assim que encara sua função na cena. A cosmovisão e cosmopercepção indígena definem as escolhas poéticas e a experiência estética proposta. O artista visual Jaider Esbell diz que a arte do seu povo "pega muito pelos olhos, pelo afeto e também pela falta de uma memória que o indivíduo acaba descobrindo que tem" (Esbell, 2021). E assim se dá com esta obra.

A cenografia, minimalista e funcional, foi pensada como uma instalação. Como afirma o diretor de arte do espetáculo, "tudo ali é tela" (Zavareze, 2023). O corpo, o chão e o fundo, a iluminação e as sonoridades, plenos e brutalmente prontos para a instauração de paisagens e sugestão de estados diversos. A atriz está e não está só em cena. No espaço vazio do tablado figuram poucos objetos e elementos cenográficos. Uma banal cadeira com rodas, dessas de escritório, produz um interessante jogo com a cinética e a proxémica na cena: permitindo o flutuar do corpo de um lado para o outro ou o aproximar-se do público como num *travelling* cinematográfico. O fundo, de fios claros e grossos de algodão, que formam o ecrã onde são projetadas imagens, me remeteu aos penetráveis propostos por Hélio Oiticica (1937-1980), sugerindo uma experiência tátil indireta, capaz de chegar à pele dos espectadores. Ele cumpre ali dupla função, passando da funcionalidade à construção metafórica, tornando mágicas as aparições e desaparições da performer. Também opera como uma espécie de portal

← **[1]** Neste contexto, os Maíras são considerados como ancestrais mitológicos ou seres que possuem um conhecimento profundo das leis naturais e espirituais. São respeitados e reverenciados como guias espirituais que ajudam a moldar as tradições, os rituais e a cosmologia de povos indígenas do Brasil.

AZIRA'I, [F] MARCELO RODOLFO.

entre mundos, espaço-temporalidade aberto às confluências entre passado, presente e futuro; liminaridade entre dimensões físicas e metafísicas, como um véu a separar o mundo real dos presentes e a supra-realidade dos Maíras.

Azira'i proporcionou a Zahy Tentehar ser a primeira indígena a ganhar o Prémio Shell[2] de melhor atriz, em março de 2024. Uma premiação que tem múltiplas dimensões de importância. Uma delas é contribuir para o acender de holofotes sobre a miríade de nações autóctones que integram o rico tecido da chamada cultura brasileira. Outra diz respeito ao reconhecimento do seu trabalho árduo, que foge ao convencional, que rompe com estereótipos sobre o ser indígena e também sobre o ser nordestino. Duda Rios, um dos diretores, diz que junto com seus parceiros de criação abraçaram o desafio de compor uma "narrativa nordestina" (ele pernambucano, ela maranhense) que foge do imaginário do Nordeste como região seca, um sertão mítico e marcado pelo cangaço, ou da atmosfera paradisíaca e festiva de seu extenso litoral. *Azira'i* apresenta uma geografia posta no cruzamento entre mundos, indo além daquela física, regional e humana.

Retomando o mote da premiação referida anteriormente, é importante destacar que, nos últimos tempos, observa-se no Brasil a presença crescente de artistas indígenas no campo das artes visuais, da música, da moda, do teatro, da dança e do audiovisual. O acervo cultural dos povos originários vai sendo colocado num lugar de reconhecimento e visibilidade, que demorou séculos para acontecer. Nos domínios das artes visuais, esse é um fenômeno recente. Segundo o crítico de arte e curador Moacir dos Anjos, essa emergência

[2] Criado em 1989, o Prêmio Shell de Teatro é uma das mais prestigiadas premiações no Brasil. Ele destaca e incentiva profissionais que contribuem significativamente para o teatro feito no país.

AZIRA'I, [F] MARCELO RODOLFO.

e reconhecimento começou a dar passos mais largos no início da segunda década do século XXI: "Mas tomando maior densidade somente a partir de 2016, 2017, quando alguns artistas indígenas começam a ganhar prêmios importantes... e a serem incluídos em mostras de arte contemporânea em museus e galerias brasileiras" (Anjos, 2024). Ele também destaca a forte presença indígena na 60.ª edição da Bienal de Veneza, que abriu suas portas em abril e as fechará em novembro de 2024. Figuram entre os nomes-chave desse processo Aislan Pankararu, Andre Taniki Yanomami, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Glicéria Tupinambá, Jaider Esbell (1979-2021), Joseca Mokahesi, Olinda Tupinambá, Uýra Sodoma, Ziel Karapotó, para ficar em apenas uma dezena. Muitos deles atuando em terreiros artísticos interartes abertos à performatividade e à teatralidade.

Ao receber a mais que merecida premiação, Zahy discursa emocionada:

> O teatro não chegou aqui. Quando o Brasil foi invadido, o teatro já existia aqui… Os povos indígenas já estavam aqui. O povo indígena (…) é o povo mais teatral que eu conheço. Eu não aprendi teatro na escola. Eu aprendi a fazer teatro com meus ancestrais, com os nossos ritos, com os nossos cantos (Tentehar, 2024).

O que a artista diz encontra eco no pensamento do curador e crítico de teatro Kil Abreu. No universo indígena, aquilo que chamamos teatro não existe institucionalmente. Mas os cerimoniais ritualísticos, as pajelanças, as ações e situações associadas à leitura e ao relacionamento com a natureza, em sua maioria, são carregados de teatralidade. O que é definido como representação e performance ali não se aparta da vida ordinária. Para ele: "Todas as traduções aproximadas do que seria um Teatro indígena ou ancestral já é um deslocamento, uma captura" (Abreu, 2024). Com muita consciência sobre aquilo que fazem, Zahy e seus pares operam essa "captura" com maestria. Arrisco dizer que promovem e articulam não apenas deslocamentos, mas uma invasão muito bem-vinda. Como dizem Silva e Peixoto (2022: 1):

> Pensar e discutir linguagens artísticas atreladas às pautas e aos marcadores identitários, como é o caso das questões étnico-raciais, fazem parte de uma agenda política e pedagógica de promoção de uma justiça sociocognitiva, atrelada à compreensão de que não há epistemologias e nem estéticas neutras, e as que reclamam sê-la são, na verdade, hegemonias.

Na cena brasileira, desde os anos de 1940, constata-se a presença de um teatro assumidamente denominado negro, ou uma "performance negra", em campo expandido, como bem definem Silva e Peixoto. O Teatro Experimental do Negro (TEN) é um marco histórico nesse sentido. Criado em 1944, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos principais ativistas negros no Brasil do século XX, o TEN foi um projeto artístico que defendia o protagonismo negro em cena. Tinha como objetivo promover a inclusão e a valorização dos negros no cenário artístico e cultural do país, garantindo espaço e visibilidade a intelectuais, atores e atrizes, dramaturgos e temáticas negras. Mesmo antes, entre 1926 e 1927, a Companhia Negra de Revista havia assinalado o início desse movimento identitário no eixo Rio/São Paulo. Mas existe um "Teatro Indígena", em molde semelhante? Na direção de um teatro afeito a convenções cênicas secularizadas, Abreu (2024) diz saber da existência de grupos de teatro em aldeias do Pará. Tais coletivos representam a ancestralidade, numa perspetiva didática e pedagógica. Mas entram na causa também artistas solo e grupos, com ou sem participação indígena nos elencos, que pesquisam e criam seguindo o mesmo veio da ancestralidade. Abreu dá destaque à Cia. Livre, em São Paulo, às contribuições da encenadora e estudiosa Maria Thais, de Andreia Duarte e de Juão Nÿn.

Certamente que *Azira'i* não se constitui como marco do aparecimento de um gênero teatral, mas, no mínimo, está acontecendo nele a ocupação justa daquilo que passou a ser comumente chamado lugar de fala. Essa presença autóctone, essa poética com suas peculiaridades, por tanto tempo silenciada e varrida até mesmo das margens dos feudos artísticos, vem ganhando fôlego cada vez maior. Me parece um aceno fundamental se quisermos traçar e dar visibilidade a um atual panorama do teatro brasileiro. Uma chave conceitual e epistêmica para alavancar questionamentos e debates importantíssimos e inadiáveis.

AZIRA'I, [F] DANIEL BARBOZA.

No agora, esse levantar de onda ganha ainda mais sentido. Temos visto espetáculos como *Antígona na Amazónia* (parceria entre o Movimento dos Sem Terra brasileiro e o NTGent, que é dirigido pelo suíço Milo Rau) e a *Re-Medeia* (que dirigi, com elenco multiétnico, e teve estreia em Alcobaça, Portugal, em outubro de 2023). Procurando, certamente acharemos ainda mais representantes dessa vaga que vai na direção e além daquilo que chamam decolonialidade. Nos trabalhos citados, o mínimo que podemos ver, como denominador comum, é o protagonismo cênico de indivíduos e de línguas pertencentes a povos originários. Um indicativo cultural e identitário que atinge e questiona o conceito de "civilizacional" como ainda está posto. Ocorrência sintomática e reveladora a dar-se exatamente no reflorescer de um país em que tanta coisa foi recentemente des-matada, que assistiu, sem quase nenhum laivo de vergonha, ao recrudescimento de um genocídio indígena que atravessa mais de meio milênio.

Em *Azira'i* se alternam o português e a língua *Ze'eng Eté*. A certa altura, em tom a um só tempo divertido e professoral, Zahy arrasta uma cadeira em direção ao público e, no seu idioma, ensina a platéia a dizer "A Mulher senta na cadeira". Em seguida, o público também lhe faz coro entoando a canção *Pànàn Pepo*. Cortante, como o facão que empunha na abertura do espetáculo, ela elucida: "*Ze'eng Eté* significa 'fala verdadeira'. Agora, eu tenho uma curiosidade: essa outra língua que eu tive que aprender pra me comunicar com vocês, alguém sabe o que significa?". O público não responde e ela agradece. O enigma etimológico escancara um vão no domínio das línguas pátrias. Confessa a atriz que, com essa cena, quer que o público se perceba como falante da sua língua, capaz de enunciar e entender em "fala verdadeira". E o faz com alegria e amorosidade, bem diferente da forma como aprendeu a língua portuguesa na escola. Aproveita para explicar como também operaram antropofagicamente o idioma oficial brasileiro:

> O nome em alienígena da minha mãe era Alzira. O nome registrado no cartório. Mas aí a gente, que não é besta nem nada, arranjamos um jeito de indigeneizar o nome dela. Tiramos o L que fica entre o A e o Z e empurramos o A pra perto do Z e o L foi aqui pro final, pra depois do A, arrancamos a perna do L que virou I e a perna que a gente arrancou veio pra cima ficando entre o A e o I. A gente chama ele de *ka'i ruaiwer*, o rabo de macaco, que ajuda a separar o som das vogais. A'I. O nome que era alienígena virou indígena: Azira'i (Rios/Tentehar, 2023: 11).

Realmente, estamos em um tempo em que nacos de indigestos Bispos Pero Fernando Sardinha[3] não devem ser mais devorados. Agora, entre os prazeres estéticos está o degustar doce da língua do outro, temperando-a com o forte sabor identitário autóctone.

No que poderia ser o fim do espetáculo, a atriz lê uma carta escrita para sua mãe que começa assim: "Azira'i, acredita que estou no palco fazendo uma peça com a senhora?". E é verdade: a mãe se faz presente em voz gravada e com a qual a performer faz um dueto, cantando juntas em *Ze'eng Eté*. Fala do seu filho, que tem o nome que a mãe sugeriu – *Kwarahy*, o sol, parceiro de *Zahy*, a lua. Conta que ele herdou o silêncio das duas, e confessa que em certa situação viu surgir nela a mesma "perturbação" que acometia a mãe, tornando-a violenta. Mas ela não perpetua a herança abusiva, não reedita as agressões maternas. E completa:

> Me dei conta daquela sua perturbação em mim e chorei. Sempre que percebo essa perturbação, eu canto. Aí sinto a senhora perto de

[3] Faço referência ao trágico incidente em que o Bispo Sardinha teria sido devorado, em 1556, por índios caetés, no Brasil. A veracidade dos fatos, apesar de contestada, serviu como justificativa para que portugueses dessem início a uma guerra que durou cinco anos e resultou na morte de estimados 80 mil indígenas.

> mim e me acalmo. Quando canto, Kwa Kwa dança de um jeitinho que é só dele. Ele agita os braços, balança a cabeça de um lado para o outro e começa a pular sem parar. Como quem quisesse voar com os pássaros. Jajá ele vai sair voando. Igual a essa peça. Para mim, essa peça voa. Para mim, essa peça é infinita… (Rios/Tentehar, 2023: 13).

O discurso cénico, defendido com brio pelo casal de encenadores e por toda a equipe de criação, pode ser mesmo sintetizado na imagem inicial do espetáculo, a que já aludi. Um enfrentamento amoroso e armado, promovido por mulheres indígenas. Essas mulheres e esses criadores "não fogem à luta" e nem "temem quem te adora a própria morte", como proclama o hino nacional alienígena brasileiro. Mas o hino delas é outro. Bem pode ser a Canção da Lua e transcriada para o *Ze'eng Eté*:

> Tem gosto de Lua na minha boca
> Cratera de Lua no colo da mão
> Tem brilho de Lua na água dos olhos
> Tem Lua rondando minha inspiração
> Tem Lua crescente deitando em minha rede
> Tem Lua minguando minha solidão
> Tem nome de Lua soando no tempo
> Cadência de Lua na respiração
> Tem Lua espelhada lá no meu futuro
> Miragem de Lua no vento do chão
> Lua Nova escondida no ventre da Lua
> Lua Cheia erguida em meu coração
> (Rios/Tentehar, 2023: 4).

Evoé Zahy! Evoé Azira'i!

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Kil (2024), depoimento cedido ao autor, através de mensagens trocadas pelo Messenger a 17 de janeiro de 2024.

ANJOS, Moacir dos (2024), depoimento cedido ao autor, através de mensagens trocadas pelo Messenger a 07 de março de 2024.

ESBELL, Jaides (2021), *in* Carolina Oliveira / Raquel Setz, "Jaider Esbell: arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo", *Brasil de Fato*. Consultado a: 05/04/2024, disponível em: *https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo*.

RIOS, Eduardo / Zahy Tentehar (2023), *Azira'i*. Criação dramatúrgica fornecida pelos autores e ainda não publicada.

SILVA, R. de L. / J. D. Peixoto (2022), "Negro teatro, negra performance", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12 (4). *https://doi.org/10.1590/2237-2660120854vs01*.

TENTEHAR, Zahy (2024), *in 34º Prêmio Shell de Teatro | 2024*, vídeo com discurso de Zahy Tentehar. Consultado a: 04/04/2024, disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=edX1HaoTknk&t=4249s*.

ZAVAREZE, Batman (2023), depoimento em vídeo. Consultado a: 06/04/2024, disponível em: *https://www.instagram.com/reel/CzMp7NPpkg-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==*.

CC BY NC ND

'TOUTES LES FEMMES QUI SOUFFRENT'

MASSIMO MILELLA

← *LA (NOUVELLE RONDE)*, [F] ESTELLE VALENTE.

'TOUTES LES FEMMES QUI SOUFFRENT'

A SPECIFIC CRITICAL PERSPECTIVE ON THE FEMALE FIGURES OF THE 38TH EDITION OF THE PRINTEMPS DES COMÉDIENS FESTIVAL IN MONTPELLIER (MAY 30 - JUNE 21, 2024)

MASSIMO MILELLA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

On the website of the 38th *Printemps des Comédiens* Festival in Montpellier, it is possible to read and download all the brochures from the previous thirty-six editions (one is missing because it was among the first institutional festivals in France to decide to take a year off), thus discovering a precious archive of what it meant – and what remains to be said – about the phenomenon of decentralization that has characterized, in a complex and articulated form, all post-war French theater culture. The peculiarity of the *Printemps des Comédiens*, conceived and developed by the genius of its historic artistic director Daniel Bedos and president Jean-Claude Carrière – after whom the beautiful main hall of the great theater in Domaine d'Ô, the green heart north of Montpellier, is named – has always been the contamination between genres (a coexistence of circus, dance, shadow and puppet theater, prose, contemporary dramaturgy), combined with a significant openness to the world – entire editions dedicated to theaters from other continents, particularly notable is the 1993 program, which even embraced the idea of nomadic theater. Today, the *Printemps des Comédiens* – established as one of the unmissable summer events in Occitanie, alongside the other historic institution Montpellier Danse and the Radio France music festival – has been directed for over a decade by Jean Varela, an elegant artist and theater operator of Occitan origin. However, the mission of heterogeneity in the program has not changed, in a constant attempt to attract diverse audiences, to avoid being labeled, and in a sense, to "dare," as Varela himself states in one of his many charismatic presentations to the public, with the typical pride of a territory that, just a couple of weeks later and less than a hundred kilometers to the northeast, will be crowded with hundreds of thousands of spectators for what is the living monument of the French cultural decentralization policy, naturally the Avignon Festival.

One prominent element that stands out, even just from reading the casting references of the selected proposals of the Festival, is the

overwhelmingly predominant presence of women on stage (although it should be noted that female directors are in the minority compared to male directors). The mayor of Montpellier, Michael Delafosse, particularly focused his editorial, the traditional institutional contribution to the official presentation of the Festival, on their numerous presence. He highlighted it, also referencing explicit statements from the artistic director Jean Varela on the matter, observing how this thirty-eighth edition of Printemps des Comédiens seems to pay tribute to "toutes les femmes qui souffrent sous tant de latitudes" ("all the women who suffer under so many latitudes"). Indeed, from the very first works of the festival that I had the opportunity to follow, I encountered almost exclusively female casts (*Gaviota*, by Cacace, *Villa*, by Calderón, as well as *Kill me*, by Marina Otero, with the five performers on stage, complemented by an extraordinary reincarnation of Nijinski). This significant imbalance inevitably influenced my experience of the subsequent works and, despite having missed the opportunity to attend some very interesting proposals (among which my biggest regret is *L'assemblée des femmes*, by Roxane Borgna, Jean Claude Fall, and Laurent Rojoll, based on materials from Aristophanes in a short circuit with current Palestinian crisis). So I immediately felt that the topic of Resistance – a keyword evoked by Varela, coinciding with the eighty years since the Liberation from Nazism – which in some way seems to unite, albeit in different historical, social, and geographical contexts, all the shows of the Festival, chooses to bear witness primarily through the female body (the suffering female body, as Delafosse puts it), as if to sabotage every stereotype of fragility and build upon it (her) an elusive and heterogeneous alternative of the common life.

I have selected seven productions distributed over the twenty-three days of the event. Of these, only two are original works conceived specifically for the stage, without relying on adaptation or reinterpretation principles (Guillermo Calderón's *Villa* and Marina Otero's *Kill me*). Among the remaining six, there are two adaptations of Chekhov (Cyril Teste's *Sur l'autre rive*, derived from *Platonov*, and Guillermo Cacace's *Gaviota*), a complex dramaturgy which merges two different materials, drawing from texts by John Maxwell Coetzee and Federico Garcia Lorca (Krystian Lupa's *Balkony pieśni miłosne*), a staging of the *novella* by seventeenth-century Neapolitan writer Giambattista Basile (*Re Chicchinella* by Emma Dante), and a version of an already existing theatrical work: Marcel Pagnol's seminal French theatrical piece from 1929, *Marius*, here adapted by Joel Pommerat.

In both *Marius* and *Sur l'autre rive*, texts essentially focused on two main male characters who, more by their nature than sadism, subject their lovers to suffering, renunciation, sacrifices, the women portrayed are complex, rich and tormented human beings, presenting intriguing correspondences. *Marius*, by Pommerat, propose a stage device that draws from the tradition of the fourth wall and demands from the actors (some of whom, before embarking on their current professional careers, met the world of theatre during a period in prison) a careful study of character immersion and a close confrontation between the original plot and Pommerat's adaptation, set in a contemporary context. It is indeed a bare mise-en-scène, for a brave contemporary adaptation of Pagnol's text (truly beloved in France), in comparison to which everything seems smaller, precarious, mediocre, empty, like the faithful reconstruction of a bakery, in a real-world recreation that reflects the aesthetic of Caroline Guiela Nguyen – who collaborates on this project: a disappointing reality. It particularly contrasts with examples of derelict masculinity, suspended between marginality, senility, and infantilism, staged in an anonymous bakery in Marseille, once popular but now decadent in every aspect. Fanny (Élise Douyère) emerges as the sole element of complexity in this sharp and deliberately austere play: contained in body, with penetrating gazes and disarming sincerity (akin to César, Marius's father), she is a resilient, angry creature, eluding any label,

perhaps overly devoted to sacrificing herself for Marius's freedom, yet always true to her proud autonomy: her most pronunciate phrase is “ça ne te regarde pas” (French for “It’s none your business”).

From Marseille to the rural Russia, in the theatrical variation of *Platonov*, Cyril Teste stages and films his *Sur l’autre rive*, projecting in real-time on large screens specific episodes of what invisibly happens onstage, as a characteristic of this talented and intuitive French creator, who complements his project with a specially crafted film, broadcasted during the festival as an extension of the theatrical performance. Through the screens, we engage with dialogues and monologues running in parallel to the stage setting, and their true appreciation lies in the real-time direction by the operators mixed among the guests. Most of the theatrical pièce is a *mise-en-scène* of a sordid ceremony of the petite bourgeoisie, between decadent landowners and newly enriched people, unfolding into alcohol-induced alteration, gradually losing all control, dreams, hopes and sense. Here, amidst almost universally petty male meanness (already present in Chekhov's original), Olivia Corsini stands out, capable of guiding her character, Anna, through accepting a compromise with the triviality and mediocrity that surrounds her; Sofia (Katia Ferreira) is more inclined towards a statuesque bearing, until she falls prey to Platonov-Micha's grasp, and lets her own monument crumbling piece by piece.

All the performers in the emotionally resonant version of a Chekhovian *Gaviota* "at a table" proposed by the Argentinean Guillermo Cacace are women, as are the three Alejandras in the Chilean creator Guillermo Calderón's *Villa*. In both experiences, the exclusively female presence seems to stem from very specific motivations. In the case of Cacace, as he himself asserts, first the pandemic and now the political problems embodied by Javier Milei ("it is the worst moment in our history since the dictatorship," he declares introducing the pièce) have hindered the process of his work. Originally, the female characters were meant to be just an experimental phase of the project. However, crystallized amidst their country's political fragility, it became a permanent condition. Suspended in a perpetual rehearsal room, around a large square table strewn with snacks, glasses, bottles, plates, the five actresses, with microphones and crumpled scripts in hand, "speak" the text in a condensed rearrangement where the characters seem like survivors, the fortunate ones.

The unforgettable moment for me is when Arkadina (Paula Fernandez Mbarak) leans her head back, seated with her legs firmly planted on the ground, and cradles the corpse of her son, wrapped in a blanket in her arms. In her desperate crying, starkly contrasting with the controlled, measured tension (as daily life is under dictatorship) that precedes it, the recent passing of Norita Cortiñas, one of the most beloved Mothers of the Plaza de Mayo, seems vividly evoked. Cacace's denunciation circle closes, to me.

For his *Villa*, Guillermo Calderón, chooses to work in a totally different direction. The three feminine characters on stage, all named Alejandra – a tribute to Alejandra Holzapfel, a political prisoner who survived Villa Grimaldi – are charged by a political committee of deciding whether to transform a monumental villa, infamous place of tortures during Pinochet’s dictatorship, into a contemporary art museum, a horror factory with an immersive experience, or a vast pasture for new thoughts to circulate. Faced with the impossibility of any rational process, they discover why this responsibility falls squarely on them: each of their mothers conceived them following violence that occurred precisely in that place. Calderón’s *Villa*, with his icy direction and his essential dramaturgy is like its female figures: a collective body anesthetized to pain, afraid to access its own emotions. Nevertheless, the need for sharing persists, leaving the dilemma of Villa Grimaldi unresolved, but granting dignity to the secret suffering of those who delve into their personal memories.

On different grounds, violence is also the starting point for the Argentinean creator Marina Otero's *Kill me*, staged for the very first time at the Printemps des Comédiens in the ancient and beautiful Chartreuse of Villeneuve-d'Avignon. Otero's journey is deeply personal where the private and political converge: if *Kill me* intends to close a trilogy that began with *Fuck me* (2017) and *Love me* (2021), the broader project seems to compose a very vast autobiographical fresco intertwining the *corpus* (of her works, of her art) and her specific body – naked, powerful, elusive yet finite, destined for decay and death. Indeed, while in *Villa* or *Gaviota* the political urgency required an intermediate container (the metonymy of the scale model of Villa Grimaldi always visible to the public; the mechanism of unhappiness from Chekhov's text paralyzed in Argentine theatrical and social reality), Otero operates on a totally different register, thanks to a dramaturgy consisting of an accumulation of fragments (like *ex-votos* around an altar). Metatheatricality also, in her process, becomes both an auto-sabotage and a mechanism of disambiguation and clarity: every element is sharp and signifies "only" itself, but beyond the confines of any claustrophobic self-referentiality. The group chosen by Marina Otero to accompany her in this creation consists of three female dancers and a female singer, all diagnosed with different mental disorders (complemented by the charismatic Tomas Pozzi in the role of Nijinski): it is a manifesto-proposal, a resistant evidence of bodies accustomed to darkness, deprivations, founding their love not on a specific outcome, but on the simple act of continuing to exist.

A separate discourse is warranted for *Re Chicchinella*, Emma Dante's dark and oscene fable, which, instead of focusing on a complex representation of the predominant and numerous female figures, seems to stage a true device of male self-destruction, through the annihilation of its narcissism and power. Here, the king – the desperate protagonist, besieged by courtesan dancers, a detested wife who detests him, a vain and frivolous daughter – confronts his own sentimental and physical nullity, imbued with a torment due to the cohabitation of a foreign body in his viscera, that of a golden egg-laying hen (the Neapolitan term, *chicchinella*, stands for hen). As confirmed by the proposition of different versions of an ancient passacaglia-tarantella composed in the Neapolitan environment in the 17th century (*Ah, come t'inganni*), the key, in this fable, is the Vanitas – such a strong connection with Marina Otero's aesthetics. With a progression of caravagesque imbalances and hints of fragility always on the verge of falling, Maringola's body-in-action (as a high representative of Emma Dante's theatrical world) completely takes the place of the word, rendering it superfluous, so accessory that, for it to exist, it must become a sound act, music. It is thanks to this process of diversification that a (offensive) Neapolitan word from the 17th century like *zompapereta*, still in use in this immortal dialect, can elicit an unexpected laugh even from the distinguished audience at the Théâtre Jean-Claude Carrière in Montpellier: because there is a body that has played it, and its sound, even more than its meaning, is precise. In the end, facing the king's torments, even if the female figures in *Re Chicchinella* are mere stylizations, greedy and hypocritical characters steeped in the same vanity as the king, they simultaneously represent the triumphant element, in a flourish of golden eggs. In a somewhat forced but illustrative twist, their dark happy ending, through the death of the king, appears to be in having rid themselves of the patriarch, but not of patriarchy.

Krystian Lupa, born in 1943, focuses his work on the concept of imprisonment and denial of personal as well as collective freedoms in his production *Balkony – pieśni miłosne* (*Balcons – Chants d'amour*). Spanning over two acts with a total duration of four hours and twenty minutes, Lupa interweaves a section of John Maxwell Coetzee's *Summertime* (2009) and all three acts of Federico Garcia Lorca's *The House of Bernarda Alba* (1936).

Coetzee, Nobel laureate in 2003, recounts in *What is a classic?*[1] that at the age of eight, while wandering in the garden of his Cape Town home, he was struck by the notes of Bach's *Clavicembalo ben temperato*, from his neighbors' house. It became immediately clear to him that he was in the presence of what he called a 'classic', not due to principles of cultural identity or prior study, but simply for the effect it had on him.

In *Balkony – pieśni miłosne*, Lupa constructs the facade of an old building with two balconies on the first floor and two terraces on the ground floor against an empty space, which serves as the stage. This juxtaposition effectively brings together the dimension of Coetzee the writer (and his apartment where he lives with his father) and that of the family imprisoned by Bernarda's despotism. More than the interesting role of projections, film sequences, animations, and single words overlaying critical and fictional layers throughout the narrative, it is in the director's interventions via microphone that I feel the most effective synthesis of this work.

Certainly, it's within Lupa's general register: his hoarse, faint voice is that of a man suspended between two dimensions, as if trapped in his own dream world, or like a spirit returning from beyond to observe once again, for a few hours, the theater of life and life of theater. However, in a production framing the theme of imprisonment (even the balconies' grilles increasingly resemble prison bars), Lupa's voice, particularly insistent, is, above all else, an element of freedom.

It is the suicide of Adele, the youngest daughter of Bernarda Alba, that closes the imaginary of this claustrophobic contact between Coetzee's fabricated projection and the classic juxtaposed by Lupa. Before her suicide, though, Adele's body is split: we see her dressed in white fleeing her domestic prisons in the film projection, and simultaneously, she breaks through, flesh and bone, into the audience, delivering a blind and desperate monologue, ultimately failing to escape the theatrical building and her own fate. These two dimensions of entrapment are part of the same narrative, the same condemnation hanging over the female body, incarcerated and violated.

It's with this body in mind that Lupa's voice seems to act decisively: his comments evade any narrative necessity, adding nothing; instead, they merely echo words spoken by this or that character. It's as if Lupa's suspended words, echoing what happens, somewhat sabotage the grip of the dramaturgy, allowing any connections between Coetzee's fictitious autobiographical projections and the torture of paralysis in this Garcia Lorca drama (here, with a Beckettian atmosphere), to unfold on their own before the audience's eyes, found primarily in details and silences.

Lupa's voice, whether with astonishment, irony, empathy, or perplexity, has the effect of freeing his own creation, redeeming the sacrifice of Adele's fictitious body and releasing, through her, the torment of other characters, the actors themselves (who react imperceptibly), and the audience who emancipate themselves from any inevitability of an ending.

+++

[1] From *Stranger Shores: Essays 1986–1999* (London: Vintage, 2002): 1–19.

CC BY NC ND

GAVIOTA

(Buenos Aires, 2023)

By Guillermo Cacace, from Anton Checkov

STARRING: Clarisa Korovsky, Marcela Guerty, Paula Fernandez MBarak, Muriel Sago, Romina Padoan

DIRECTOR: Guillermo Cacace

DRAMATURGY: Juan Ignacio Fernández

ASSISTANT DIRECTOR: Alejandro Guerscovich

GAVIOTA, [F] FRANCISCO CASTRO PIZZO.

VILLA

(Santiago, 2011)

By Guillermo Calderón

STARRING: Francisca Lewin, Macarena Zamudio, Carla Romero

ASSISTANT DIRECTOR, PRODUCTION: María Paz González

SCENOGRAPHY: María Fernanda Videla

VILLA, [F] POLA GONZALEZ.

SUR L'AUTRE RIVE

(Annecy, 2024)

By Cyril Teste

STARRING: Vincent Berger, Olivia Corsini, Florent Dupuis, Katia Ferreira, Adrien Guiraud, Emilie Incerti Formentini, Mathias Labelle, Robin Lhuillier, Lou Martin-Fernet, Charles Morillon, Marc Prin, Pierre Timaitre, Haini Wang

TRANSLATION: Olivier Cadiot **ADAPTATION:** Joanne Delachair, Cyril Teste

ARTISTIC COLLABORATION: Marion Pellissier **ASSISTANT DIRECTOR:** Sylvère Santin

DRAMATURGY: Leila Adham **SCENOGRAPHY:** Valérie Grall

COSTUMES: Isabelle Deffin, with the assistance of Noé Quilichini

ORIGINAL IMAGES: Julien Boizard **VIDEO CREATION:** Mehdi Toutain-Lopez

LIGHTING DESIGN: Nicolas Doremus, Christophe Gaultier

ORIGINAL MUSIC: Nihil Bordures, Florent Dupuis

SUR L'AUTRE RIVE, [F] SIMON GOSSELIN.

KILL ME

(Villeneuve-d'Avignone, 2024)

By Marina Otero

STARRING: Ana Cotoré, Josefina Gorostiza, Natalia Lopéz Godoy, Myriam Henne-Adda, Marina Otero, Tomás Pozzi

MUSICIAN ON STAGE: Myriam Henne-Adda

ASSISTANT DIRECTOR: Lucrecia Pierpaoli

LIGHTING DESIGN: Victor Longás Vicente, David Seldes

SOUND: Antonio Navarro **COSTUMES:** Andy Piffer

KILL ME, [F] SOFIA ALAZRAKI.

BALKONY – PIEŚNI MIŁOSNE / BALCONS – CHANTS D'AMOUR

(Cracovie, 2024)

By Krystian Lupa, based on Summertime by J. M. Coetzee and The House of Bernarda Alba by F. Garcia Lorca

STARRING: Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Tomasz Lulek, Michał Opaliński, Halina Rasiakówna, Piotr Skiba, Ewa Skibińska, Janka Woźnicka, Wojciech Ziemiański, Marta Zięba, along with Ola Rudnicka and Oskar Sadowski

SCRIPT, SCENOGRAPHY, LIGHTS: Piotr Skiba **COSTUMES:** Wladimir Schall

MUSIC: Przemek Chojnacki (Yanki Film), Nikodem Marek (Papaya Roster)

VIDEO: Oskar Sadowski **ASSISTANT DIRECTOR:** Natalia Kabanow

COSTUMES AND PROPS ASSISTANT: Mariusz Turchan

BALKONY – PIEŚNI MIŁOSNE, [F] NATALIA KABANOW.

MARIUS

(La Rochelle, 2024)

By Joel Pommerat, based on Marcel Pagnol

STARRING: Damien Baudry, Élise Douyère, Michel Galera, Ange Melenyk, Redwane Rajel, Jean Ruimi, Bernard Traversa, Ludovic Velon

IN COLLABORATION WITH: Caroline Guiela Nguyen, Jean Ruimi

SCENOGRAPHY AND LIGHTING: Éric Soyer

ASSISTANT DIRECTOR: Lucia Trotta **ASSISTANT DIRECTOR:** Guillaume Lambert

TECHNICAL DIRECTION: Emmanuel Abate **TECHNICAL DIRECTOR:** Thaïs Morel

COSTUMES: Isabelle Deffin **SOUND CREATION:** Philippe Perrin, François Leymarie

MARIUS, [F] AGATHE POMMERAT.

RE CHICCHINELLA

(Milano, 2024)

By Emma Dante, based on Giambattista Basile

STARRING: Angelica Bifano, Viola Carinci, Davide Celona, Roberto Galbo, Enrico Lodovisi, Odette Lodovisi, Yannick Lomboto, Carmine Maringola, Davide Mazzella, Simone Mazzella, Annamaria Palomba, Samuel Salamone, Stéphanie Taillandier, Marta Zollet

WRITTING AND DIRECTION: Emma Dante

PROPS AND COSTUMES: Emma Dante **LIGHTING:** Cristian Zucaro

COSTUMES ASSISTANT: Sabrina Vicari

COORDINATION AND PRODUCTION: Aldo Miguel Grompone, Rome

ORGANIZATION: Daniela Gusmano

RE CHICCHINELLA, [F] MASIAR PASQUALI.

YOU SAY YOU WANT A REVOLUTION
MARIONETAS EM RESISTÊNCIA NO FIMFA LX24

CATARINA FIRMO

← *LA (NOUVELLE RONDE)*, [F] ESTELLE VALENTE.

FIMFA LX24

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS 9 DE MAIO A 2 DE JUNHO DE 2024

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

come celebrate with me
that everyday
something has tried to kill me
and has failed
Lucille Clifton

A um ano de festejar um quarto de século e assinalando os 50 anos da Revolução dos Cravos, o FIMFA Lx24 trouxe o convite para dissipar as nuvens do medo, lembrando uma canção de Nina Simone: "I'll tell you what freedom is to me: no fear". Foi com esta frase em mente que Luís Vieira e Rute Ribeiro transformaram Lisboa durante vinte e cinco dias para acolher vinte e três criações, onde as marionetas lançaram novos olhares sobre o mundo. Perante o contexto de turbulência mundial, o FIMFA ousou um manifesto contra o medo. Marionetas para resistir e contrariar a realidade, ampliando as possibilidades de sonhar fora da caixa. As formas animadas foram mais uma vez um desafio para revitalizar os sentidos e o imaginário, ecoando lugares que reclamam a liberdade e a diversidade.

LA (NOUVELLE) RONDE

CONCEÇÃO E ENCENAÇÃO: Johanny Bert
TEXTO: Encomenda feita a Yann Verburgh (exceção da cena 6 – entrevistas escritas pela equipa) **DRAMATURGIA:** Olivia Burton
COLABORAÇÃO NA ENCENAÇÃO: Philippe Rodriguez Jorda
INTERPRETAÇÃO: Yasmine Berthoin, Yohann-Hicham Boutahar, Rose Chaussavoine, George Cizeron, Enzo Dorr, Elise Martin
CRIAÇÃO MUSICAL E INTERPRETAÇÃO EM CENA: Fanny Lasfargues
CENOGRAFIA: Amandine Livet, Aurélie Thomas
CONSTRUÇÃO DA CENOGRAFIA: Atelier du Théâtre de la Cité, Fabrice Coudert
FIGURINOS: Pétronille Salomé, assistida por Manon Gesbert, Adèle Giard e pelos estagiários Manon Damez, Pauline Fleuret, Valentine Lê du TNS, Alice Louveau **MARIONETAS:** Laurent Huet, Johanny Bert, assistidos por Camille d'Alençon, Romain Duverne, Judith Dubois, Pierre Paul Jayne, Alexandra Leseur, Ivan Terpigorev, Benedicte Fey, Doriane Ayxandri, Franck Rarog e pelos estagiários Louise Bouley, Solène Hervé, Valentine Lê du TNS
DESENHO DE LUZ: Gilles Richard **DESENHO DE SOM:** Tom Beauseigneur
DIREÇÃO TÉCNICA: Camille Davy **DIREÇÃO DE CENA**: Pascal Bouvier

LA (NOUVELLE RONDE), [F] ESTELLE VALENTE.

MAKE LOVE NOT WAR

Don't you know when you're loving anybody, baby
You're taking a gamble on a little sorrow
But then who cares, baby
'Cause we may not be here tomorrow.
Janis Joplin

Em francês, a expressão "la petite mort" significa orgasmo, associando dois conceitos que, na sua contradição, sempre tiveram destinos cruzados: o amor e a morte. "Je choisis mourir dans la jouissance", declara uma mulher condenada à morte, no corredor de casais que percorrem o espetáculo *La (nouvelle) ronde*. O resgate da pulsão de vida no momento da morte marcará o desenlace da penúltima história e o começo da última: o encontro de duas personagens trans, onde as identidades homem e mulher são apenas traços mutantes de uma história de amor, celebrando a liberdade de corpos que abandonaram os clichés e as etiquetas, para viverem plenamente as suas vidas.

La (nouvelle) ronde inspira-se na obra *La ronde*, de Arthur Schnitzler, peça censurada em 1897. É a última criação da trilogia *Amour(s)*, precedida de *Hen* (programada no FIMFA Lx22) e de *Processus*. As dez marionetas concebidas pelo artista plástico Laurent Huet, inspiradas na estética de Jenny Saville e Lucien Freud, são manipuladas por seis intérpretes. Representam a diversidade de corpos, problematizando a complexidade das relações amorosas. A representação dos encontros amorosos e sexuais com o recurso a marionetas permite que a crueza e a dimensão poética coabitem, deslocando a reflexão sobre a pluralidade dos corpos íntimos e políticos para novos lugares.

As marionetas surgem como corpos híbridos, desprendidas dos limites do corpo humano; recorrentemente, os corpos parecem flutuar num gesto de suspensão, representando o ato sexual em pleno voo.

O recurso a marionetas hiper-realistas é articulado com uma diversidade de formas e metamorfoses do corpo e da matéria numa expansão do imaginário e da fantasia: um clitóris gigante em peluche, um pénis em latex interminável que se transforma em corda e depois em helicóptero, uma marioneta centauro poliamorosa, um *robot* sexual representado por um ator.

"A beleza é reacionária. Olha o mundo à tua volta a enriquecer psicólogos e professores de yoga", afirma Maya, primeira personagem a pisar o tapete rolante de *La (nouvelle) ronde*. Cansada de esperar o momento mágico para perder a virgindade, recorre a uma escova de cabelo e espera junto à sua *scooter* o primeiro que passa. Por ironia do destino, os dois primeiros amantes de Maya estão em busca de uma nova identidade e em rutura com os estereótipos da masculinidade viril.

A psicanalista Anne Dufourmantelle refere-se ao imaginário dos sonhos e da fantasia como possibilidade de aceder a "uma nova gramática das relações humanas, o desaparecimento da adequação entre sexo e género e também a possibilidade de pensar uma modificação radical dos nossos vínculos com os objetos e portanto com o desejo, a memória, o futuro e tudo aquilo que se guarda e se apaga" (Dufourmantelle, 2024: 151). O teatro de marionetas é um lugar privilegiado para problematizar as relações de afeto, repensar os padrões recorrentes entre desejo e poder, expandindo as possibilidades de expressão dos corpos, as suas pluralidades e capacidades de transformação.

bell hooks (2024) lembra que criticar o pensamento sexista (e aqui vale a pena acrescentar que sexismo é também transfobia e homofobia) passa por criar novas imagens para encarar os corpos na sua diversidade e nutrir relações de afeto que rompam com a cultura de dominação. Em *La (nouvelle) ronde*, corpos mutantes, oníricos e fantasmagóricos celebram a sua autenticidade.

WAR MAKER

ENCENAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: Husam Abed

DRAMATURGIA: Marek Turošik **DIRETOR DE ARTE:** Astrid Mendez

CENOGRAFIA: Katarina Cakova, Astrid Mendez

COREOGRAFIA: Ryuji Yamaguchi **DESENHO DE SOM E LUZ:** Matej Vejdelek

FILME & EDIÇÃO: Reka Deak, Dmitri Berzon

INTÉRPRETE E ASSISTÊNCIA EM PALCO: Matej Vejdelek

FOTOGRAFIAS: Martin Spelda, Irina Vodakova

AGRADECIMENTOS: Kristýna Břeská **APOIOS:** Arab Fund for Art and Culture (AFAC/Beirut), Atelier Libusin, Capital City of Prague, Ministry of Culture of the Czech Republic, State Fund for Culture of the Czech Republic, City District of Prague 7 – Art District, Alfred ve Dvore, Moment Maribor

WAR MAKER, [F] ESTELLE VALENTE.

Dreamers don't abandon
their dreams, they flare and continue
the life they have in the dream... tell me
how you lived your dream in a certain place
and I'll tell you who you are.
Mahmoud Darwish, "Now, as you awaken"

Pode a capacidade de sonhar ser um ato de resistência perante a guerra? No espetáculo *War maker*, Husam Abed ousa vários gestos de coragem, incluindo trazer a poesia de Mahmoud Darwish para um palco de encruzilhadas entre sonhos e guerra. O espetáculo é inspirado na história verídica de Karim Shasheen, um artista visual palestiniano que durante onze anos vivencia três guerras diferentes: Guerra Irão-Iraque (1980-1988), Guerra do Golfo (1990), Guerra Civil da Jugoslávia (1991). Husam e Karim conheceram-se no Campo de Refugiados de Yarmuk, em Damasco. Husam recorda que Karim acordava a meio da noite na casa que partilhavam repetindo a frase "I'm a war maker". Inicialmente pensou que fosse um caso de um guerrilheiro com um trauma de guerra, até conhecer a sua história singular. Em todos os lugares por onde Karim passava, acabava por deflagrar uma guerra, levando-o a interrogar-se se seria ele próprio o motor desse ciclo; se a guerra o acompanhava a cada passo do seu exílio contínuo, seria ele um fazedor de guerras?

Husam Abed traz uma pergunta com várias possibilidades de resposta, que são, no fundo, novas perguntas geradas: "O que define os nossos caminhos de vida? Os nossos papéis e documentos? As nossas origens? As nossas relações afetivas e familiares? As nossas escolhas e decisões? Os nossos sonhos?" (Abed, 2022). E de que modo esses elementos se cruzam? Como podem os sonhos influenciar as identidades e como pode o nosso passado motivar o que sonhamos?

Grãos de arroz e pedras de sal são polvilhados numa bobina, revelando a potência do minúsculo como símbolo e reflexo inevitável do universal, na sua relação inexorável de causas e efeitos. São também os grãos de arroz que ressoam na memória do espetáculo *Smooth life*, que a companhia Dafa Puppet Theatre apresentou no FIMFA Lx16.

Cada objeto projetado é um fragmento poético na manipulação de Husam Abed, onde o foco no minúsculo permite desacelerar o ritmo para escutar com atenção devida as histórias que são contadas. Por sua vez, as histórias contadas são ainda um convite à escuta das matérias e àquilo que delas pode ressoar nas nossas subjetividades, na nossa capacidade de desvio do que achamos já conhecer: "The vulnerability of the objects can transmit its own memory and traces of time. Let's listen" (Abed, 2022: 2).

No conto *Zahir*, de Jorge Luís Borges, uma moeda de vinte centavos pode-se metamorfosear em tigre sagrado, em astrolábio e em inúmeras representações do universo e do divino. Em árabe, *zahir* significa o que é notório, visível. A transmutação de uma moeda de vinte centavos em objeto sagrado é da mesma ordem de representação dos objetos poéticos e simbólicos manipulados por Husam Abed: grãos de arroz, pedras de sal, um fósforo, soldados em miniatura ou uma colher são os veículos de representação de corpos exilados, refugiados; objetos e materiais extraídos de malas de viagem que simbolizam os seus percursos de travessia.

APNEIA

INSPIRADO NUM TEXTO DE: Jean Cagnard

CONCEÇÃO, CONSTRUÇÃO DE MARIONETAS, ADEREÇOS E MANIPULAÇÃO:
Catherine Brocard, Yoann Rousseau

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Laure Boutaud

OLHAR EXTERIOR: Christelle Ferreira **CENOGRAFIA:** Delphine Lancelle

DESENHO DE SOM: Romaric Bories

DESENHO DE LUZ E PRODUÇÃO: Margot Falletty, Julie Lorant

FOTOGRAFIAS: Olivier Chassaing

APOIOS: MIMA, Odradek, Arlèsie, Odyssud, Espace Culturel des Corbières, Théâtre à la Coque, La Maison de l'Eau, L'Usinotopie, Le Tortill'Art, Occitanie em Scène, DRAC Occitanie, Région Occitanie, Département de l'Ariège, Commune de Limbrassac, Commune de Lieurac

APNEIA, [F] ALÍPIO PADILHA.

APNEIA, [F] ALÍPIO PADILHA.

MERGULHAR NOS SONHOS

Viens, quitte tout et change de vie. L'envoyé n'est-t-il pas celui dont le message est une rupture et une annonciation? S'il vient du même lieu que le rêve, n'est-ce pas qu'il porte en lui déjà la rupture avec le monde d'avant?

Anne Dufourmantelle

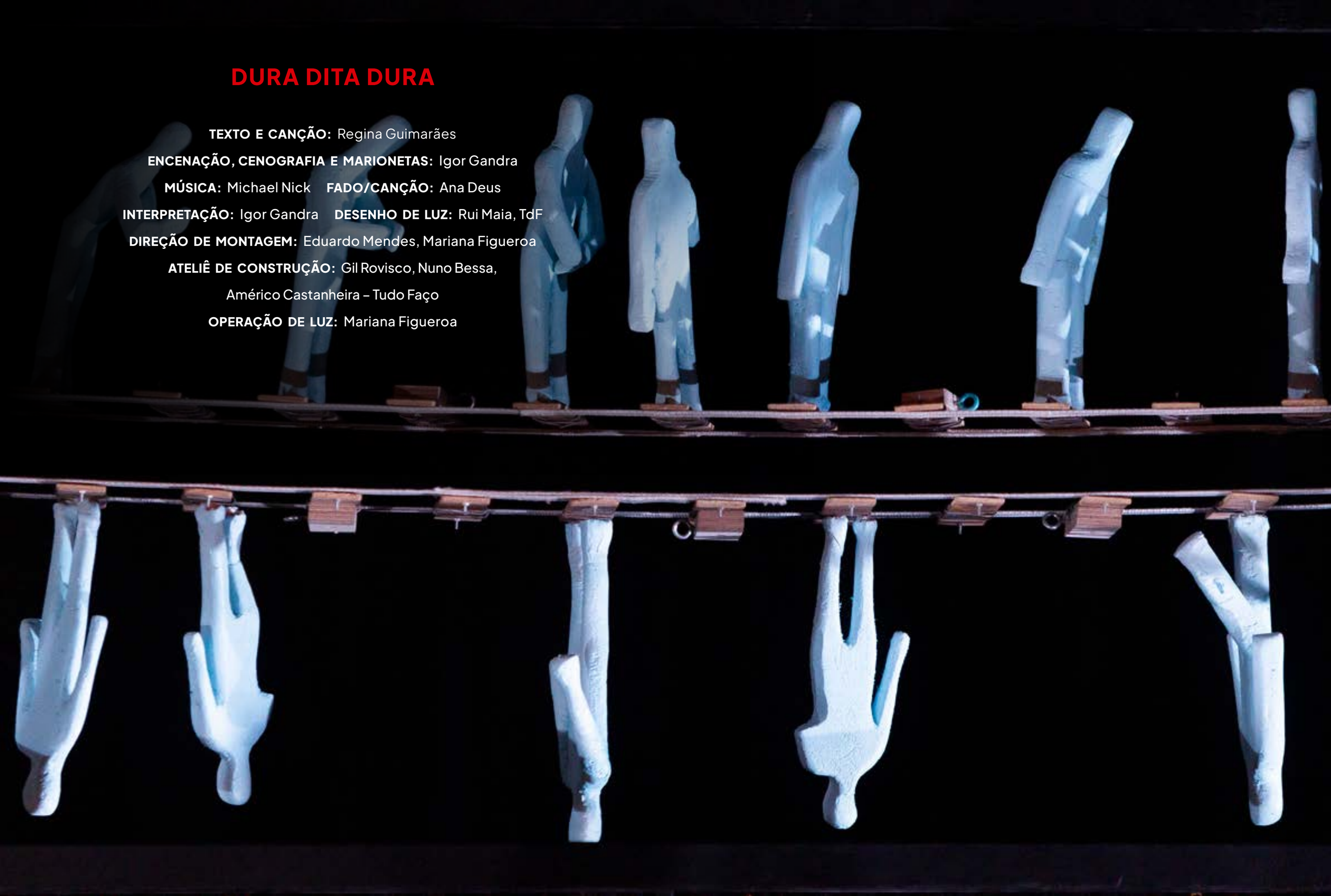
A companhia Poisson Soluble trouxe ao FIMFA o espetáculo *Apneia*, uma criação que contou com a dramaturgia de Jean Cagnard, focada no universo dos sonhos, a partir do quotidiano de um casal. Neste projeto, a companhia deu continuidade ao espetáculo *Schlöf*, de 2021, onde duas personagens surgiam presas numa cama que flutuava como um barco. O gosto pelo tema do inconsciente reflete-se aliás na escolha do nome da companhia, Poisson Soluble, aludindo a um conjunto de poemas de André Breton que acompanharam o *Manifesto do surrealismo* na sua primeira versão.

Apneia mostra como os sonhos podem ser resistentes e criar brechas no quotidiano, numa aventura marionética noturna passada numa cama vertical. Um livro pousado numa mesa de cabeceira com o título *A la recherche du truc perdu* revela o mote do espetáculo: alguma coisa se perdeu naquele quarto, onde um casal surge enrodilhado nos lençóis azul-marinho e numa rotina; durante a noite, os sonhos surgem como lugar de evasão e possibilidade de desejar pontos de fuga.

Duas revistas são folheadas com títulos que refletem o anseio de viagem: *Grand Large* e *Evasion*. Numa delas, há um artigo com conselhos para lutar contra a insónia e dicas para aprender a levitar. As páginas vão sendo viradas ao longo do espetáculo, num livro *castelet* de imagens em movimento. Revelam-se as personagens que ocupam a cama vertical, assim como os seus sonhos e as tensões que as atormentam durante o sono.

Paisagens marítimas recorrentes, animais e vegetação de uma savana intercalam-se com os carneiros que se enumeraram para vencer a insónia antes de adormecer. As tentativas de comunicação surgem a partir de legendas e balões de banda desenhada, com mensagens que os elementos do casal vão trocando entre si. Comunicar no mundo dos sonhos passa por repetir mensagens quotidianas banais, como perguntar o que é o jantar, mas também abrindo espaço ao inesperado e desafiar o outro para um duelo. Nas mensagens trocadas em letreiros, o casal oscila entre a cumplicidade e a desavença, num discurso imerso nos territórios do inconsciente e na associação livre de ideias; as frases surgem por vezes codificadas, rasuradas, em sopa de letras ou com palavras cruzadas por desvendar. Curiosamente, são esses territórios que parecem trazer clareza às paisagens mais turvas e o sono profundo e reparador poderá ser a chave da reconciliação.

De acordo com o conceito de intemporalidade teorizado por Freud (*zeitlos*), os sonhos são um tempo suspenso, onde se constroem elipses do eu, figuras de estilo intermediárias para que o movimento da consciência se transmute, sem se aperceber. Com *Apneia*, percebemos que os sonhos têm o poder de modificar a existência, quando conseguem romper com crenças cristalizadas.



DURA DITA DURA

TEXTO E CANÇÃO: Regina Guimarães

ENCENAÇÃO, CENOGRAFIA E MARIONETAS: Igor Gandra

MÚSICA: Michael Nick **FADO/CANÇÃO:** Ana Deus

INTERPRETAÇÃO: Igor Gandra **DESENHO DE LUZ:** Rui Maia, TdF

DIREÇÃO DE MONTAGEM: Eduardo Mendes, Mariana Figueroa

ATELIÊ DE CONSTRUÇÃO: Gil Rovisco, Nuno Bessa,
Américo Castanheira – Tudo Faço

OPERAÇÃO DE LUZ: Mariana Figueroa

DURA DITA DURA, [F] ALÍPIO PADILHA.

DURA DITA DURA, [F] ALÍPIO PADILHA.

QUANDO OS RAPAZES NÃO PODIAM CHORAR

Medo. O mesmo medo que enruga a mais pura alegria, que gera cobras na cama dos amantes, que deita neve nos mais negros cabelos, que seca o leite no peito das mães... No meu país quem governa é o medo! Os olhos e os ouvidos do medo crescem e multiplicam-se por toda a parte.

Bernardo Santareno

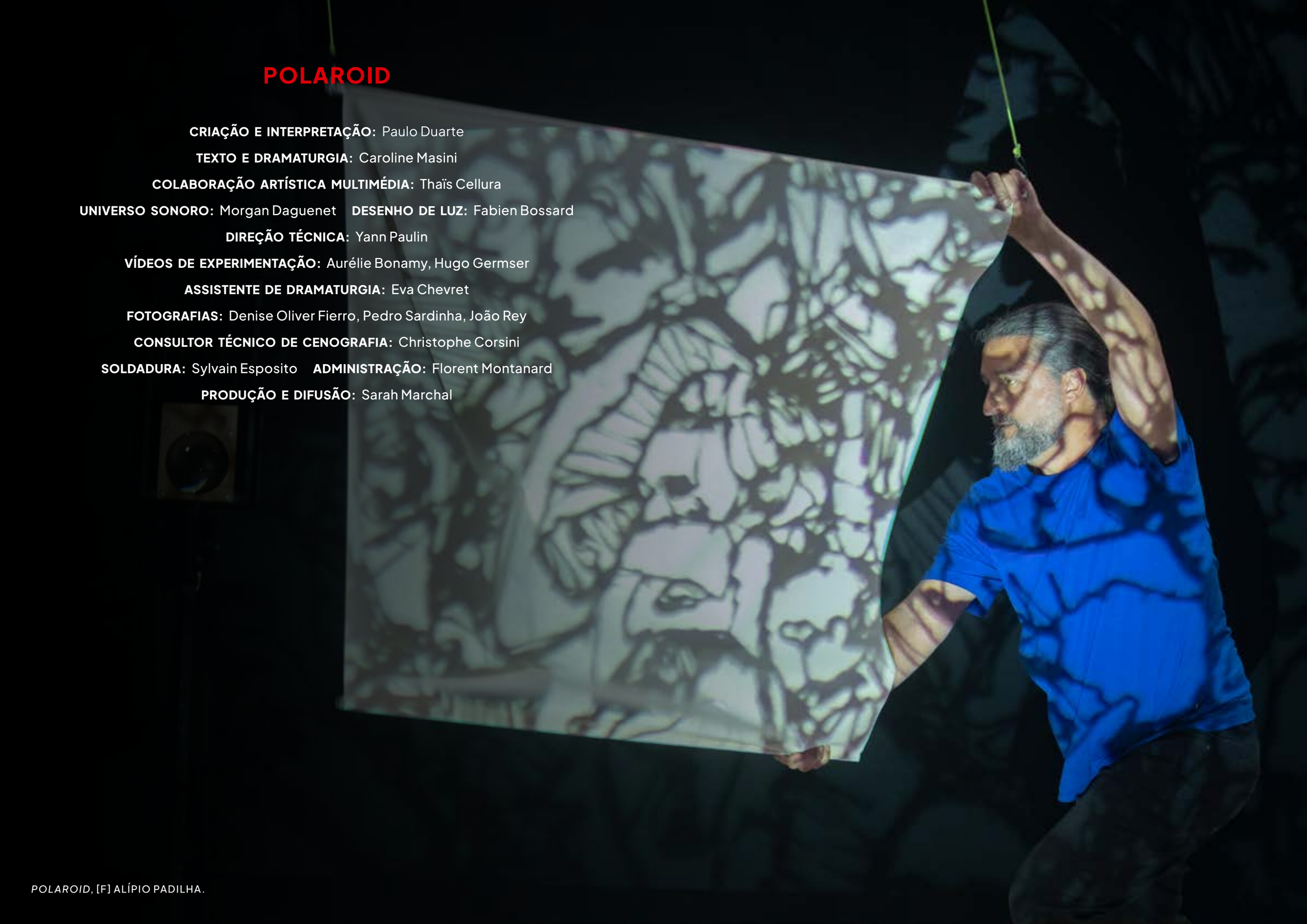
Estreado em 2009, na ocasião dos 35 anos do 25 de Abril, *Dura dita dura* do Teatro de Ferro regressou ao FIMFA 15 anos depois. Em 2007, dois anos antes da estreia, Salazar foi eleito o português do século XX, num programa de televisão, numa altura em que a memória da ditadura se começava a esbater nos discursos coletivos. Como resposta a esse efeito do tempo e com a preocupação de não deixar cair no esquecimento o passado traumático do fascismo, o espetáculo procurou recriar a atmosfera de terror do Estado Novo, sem floreados nem eufemismos.

O processo criativo partiu de uma instalação cenográfica que explorava o contraste entre zonas de luz e contraluz, num espaço vazio. Esse ponto de partida do espaço cénico foi ao encontro de uma frase de Regina Guimarães, autora do texto, que descreve Portugal na época do Estado Novo como um jardim sem cor.

Entre as diferentes matérias, objetos e marionetas manipuladas, há um conjunto de esculturas que representam figuras em imobilidade. Agregam-se a esculturas metálicas que representam troncos despidos, com dimensões idênticas ao conjunto de fios e sacos de perfusão que rodopiam suspensos. Em roldanas mecânicas, desfilam pequenas silhuetas que sucessivamente vão caindo num movimento de dominó, empurradas pelo conjunto que segue impassível o seu curso.

O efeito circular das matérias em movimento, o ambiente sonoro de cadência e o espaço sombrio articulam-se com a narração da história de Baltazar, um menino que vive num país cinzento, onde as paredes têm ouvidos e os rapazes não podem chorar.

Um dia, Baltazar acorda mudo, mas continua a ouvir. Emudeceu no dia em que ouviu o pai dizer mal do regime. Apercebendo-se da presença de Baltazar, pediu ao filho que se calasse e nunca contasse a ninguém o que acabara de ouvir. No país do passeio dos tristes, os homens choravam pelos poros, já que não podiam chorar pelos olhos. Era por isso que Baltazar engolia em seco e fechava os olhos com força "para as lágrimas não lhe saltarem à falsa fé" (Guimarães, 2022). Era o país das pessoas culpadas e envergonhadas, onde as alegrias eram poucas e mal vistas, onde Baltazar pouco saía à rua, para não ser chamado 'coitadinho' no lugar do seu nome. Era o país onde as pessoas se aglomeravam para ver as feiras de horrores e os encantadores de serpentes. *Dura dita dura* conduz-nos a uma viagem no tempo, onde as marionetas surgem como matérias poéticas resistentes, capazes de testemunhar o obscurantismo, a censura, a glorificação da pobreza e a atmosfera sombria de um país silenciado.



POLAROID

CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: Paulo Duarte

TEXTO E DRAMATURGIA: Caroline Masini

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA MULTIMÉDIA: Thaïs Cellura

UNIVERSO SONORO: Morgan Daguenet **DESENHO DE LUZ:** Fabien Bossard

DIREÇÃO TÉCNICA: Yann Paulin

VÍDEOS DE EXPERIMENTAÇÃO: Aurélie Bonamy, Hugo Germser

ASSISTENTE DE DRAMATURGIA: Eva Chevret

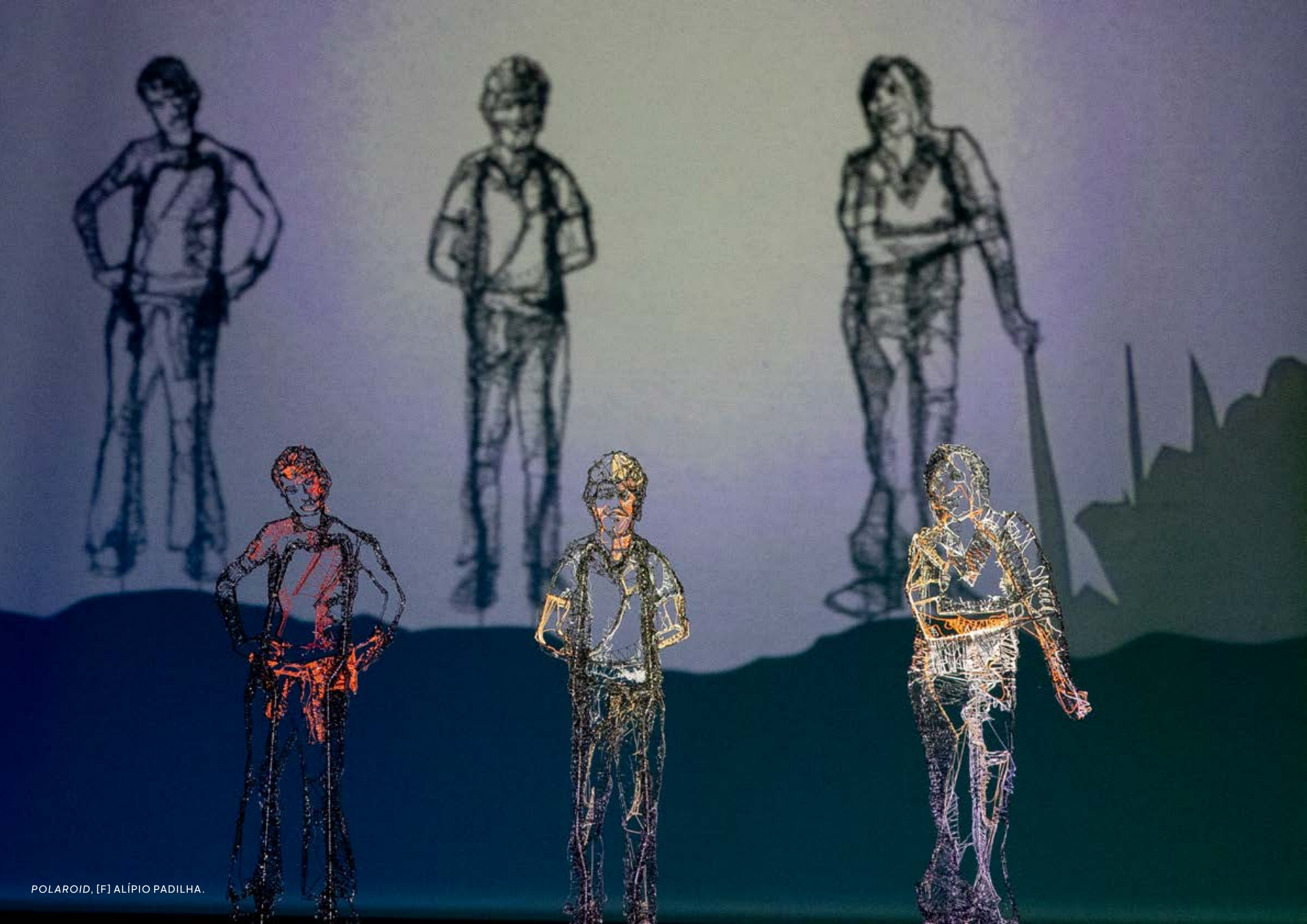
FOTOGRAFIAS: Denise Oliver Fierro, Pedro Sardinha, João Rey

CONSULTOR TÉCNICO DE CENOGRAFIA: Christophe Corsini

SOLDADURA: Sylvain Esposito **ADMINISTRAÇÃO:** Florent Montanard

PRODUÇÃO E DIFUSÃO: Sarah Marchal

POLAROID, [F] ALÍPIO PADILHA.



POLAROID, [F] ALÍPIO PADILHA.

EXÍLIOS E LUGARES DE MEMÓRIA

Los científicos teorizan sobre el poder de la poesía para restituir la vida a la materia inerte y los nuevos prometeos reniegan de su destino. Todo es una gran cicatriz.

Miren Agur Meabe

A última criação da companhia Mecanika propôs uma reconstrução de memórias a partir de fragmentos de um álbum de família tecidos como uma manta de retalhos. Paulo Duarte escolheu o nome do espetáculo num dia em que ouvia um programa de rádio, com a leitura de um texto de Marie Richeux intitulado "Polaroid". 2021 marcava os seus 50 anos, data em que o seu pai teria 100. Nessa sinergia de datas, a memória do exílio do seu pai costurou-se com o presente da sua emigração. Recordar através dos instantes cristalizados nas *polaroids* de família foi um dos caminhos escolhidos para revisitar lugares de memória; modos de reincarnar exílios e travessias.

Através de uma diversidade de marionetas e dispositivos (teatro de sombras, vídeo, música ao vivo, marionetas de fios, projeções, manipulação de ecrãs e efeitos de luz), *Polaroid* desfia uma narrativa onde os materiais cénicos se contrastam e completam para tornar visíveis várias perspetivas da mesma história, assim como histórias alheias e coletivas que se cruzam. Ativando zonas de tensão entre as memórias vividas e ficcionadas, o espetáculo põe o foco na vulnerabilidade da memória para questionar o que não é visível, o modo como as ausências e as camadas de ficção ocupam a perceção do passado; reconstruir a memória para questionar as identidades. Facilmente a narrativa de uma experiência individual vai ecoar num espaço de memória coletiva. Os lugares de memória narrados, não necessariamente experienciados, ativam zonas de reconhecimento percecionadas nos corpos e imaginários coletivos, como as imagens que evocam a multidão na rua no 1.º de Maio de 1974, a queda das letras na mudança de nome da Ponte 25 de Abril ou os traços de pó e gordura que permaneciam nas paredes quando os quadros com a fotografia de Salazar eram retirados das paredes das escolas.

A partir de diferentes fragmentos do álbum de família, é tecida uma reescrita poética movida pelos espaços incompletos, pelos lugares esquecidos; como o apelo do exílio do seu pai e o peso de quem viveu metade da sua vida em ditadura. Várias camadas temporais são sobrepostas intencionalmente: as imagens, as fotografias e a caligrafia que data os lugares testemunham a experiência vivida mas também as lacunas, aquilo que nada indica e que se quer dar a ver.

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABED, Husam (2022), *War maker* brochure. Consultado a: 03/08/2024, disponível em: *https://dafatheater.com/war-maker*.

BORGES, Jorge Luís (2021), *O Aleph, Lisboa*, Quetzal.

DUFOURMANTELLE, Anne (2024), *L'intelligence du rêve*, Paris, Payot et Rivages.

GUIMARÃES, Regina (2022), *Dura dita dura*, Porto, Flan de Tal.

HOOKS, bell (2024), *Comunhão*, São Paulo, Editora Elefante.

CC BY NC ND

NAS ENTRANHAS DA CRUELDADE HUMANA

EMÍLIA COSTA

← *A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE*, DE MARTIN MCDONAGH, ENC. SANDRA FALEIRO, PRODUÇÕES TEATRAIS PRÓSPERO, 2024 (VALERIE BRADDELL, NUNO NUNES E PAULA LOBO ANTUNES), [F] ALÍPIO PADILHA.

A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE

TEXTO: Martin McDonagh

TRADUÇÃO: Paulo Eduardo Carvalho

ENCENAÇÃO: Sandra Faleiro

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Martim Mesquita Guimarães

INTERPRETAÇÃO: Nuno Nunes, Paula Lobo Antunes, Valerie Braddell, Vicente Gil

CENOGRAFIA: Henrique Ralheta

FIGURINOS: Sandra Faleiro

DESENHO DE LUZ E VÍDEO: Cristina Piedade

SONOPLASTIA: Sérgio Delgado

OPERAÇÃO DE LUZ, SOM E VÍDEO: Ana Miffon e António Pinto

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Susana Roldão

COPRODUÇÃO: Teatro da Trindade Inatel e Produções Teatrais Próspero

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Teatro da Trindade Inatel, Lisboa, 15 de fevereiro de 2024

EMÍLIA COSTA

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Possas tu passar meia hora no Céu
antes de o Diabo saber que morreste.
Martin McDonagh,
A Rainha da Beleza de Leenane

A Rainha da Beleza de Leenane nasceu de um desejo de Sandra Faleiro, Valerie Braddell e Paula Lobo Antunes de trabalharem juntas. Sem definição do projeto nem do papel que caberia a cada uma delas, inicialmente conjeturando, porém, que seria a Braddell a encenadora e a Faleiro e a Lobo Antunes as atrizes, talvez num qualquer papel de princesas, quando depararam com a primeira peça de Martin McDonagh (1996), onde no título surge a palavra rainha, afinal a mãe das princesas, tudo se encaixou, como se nunca tivesse havido dúvidas ou incertezas. Sandra Faleiro tornou-se assim a encenadora e Valerie Braddell e Paula Lobo Antunes as atrizes, nos papéis de mãe e filha, respetivamente.

E se rainhas e princesas nos levam para o universo infantil, foi também por aí que Faleiro idealizou esta encenação, pontuando o realismo cruel dos diálogos com momentos fantasmagóricos e irreais, dirigindo-nos, ao som da música que nos anuncia a desgraça, do palco para a tela do cinema. Porque esta é uma peça em que o teatro se transforma em cinema, pelo poder sonoro da música trágica e das sombras que serpenteiam as paredes brancas do cenário, impelindo-nos a olhar, aterrados e fascinados, o ecrã palco que se expõe à nossa frente.

Faleiro não nega a inspiração nos contos infantis, por isso mesmo, com humor, tornou vermelho o capuz que Maureen, a filha, veste aquando da sua entrada em palco e, com mestria, invocou em Pato Dooley, o pretendente de Maureen, interpretado por Nuno Nunes, as nossas reminiscências do príncipe encantado de *Cinderela*. Mas também não nega a influência do cinema, sobretudo da cinematografia de Alfred Hitchcock, e, por isso, no ambiente opressivo

A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE, DE MARTIN MCDONAGH, ENC. SANDRA FALEIRO,
PRODUÇÕES TEATRAIS PRÓSPERO, 2024 (PAULA LOBO ANTUNES E NUNO NUNES), [F] ALÍPIO PADILHA.

e claustrofóbico que envolve o palco, revivemos *Psico* e, quando deparamos com a imagem do corvo agigantado que percorre as paredes e o teto do cenário, atemorizamo-nos com a recordação de *Os pássaros*. Esta afinidade com o cinema já resulta do próprio texto dramatúrgico, da sua linguagem crua e visual, não fosse Martin McDonagh o argumentista e realizador dos memoráveis filmes *Em Bruges*, *Três cartazes à beira da estrada* e *Os espíritos de Inisherin*. Daí que tenha sido operada com naturalidade, quase como uma inevitabilidade, esta invasão do cinema no palco, com as suas imagens sombrias e misteriosas.

Não se pense, porém, que os atores, essa força viva do teatro, se escondem atrás das sombras, tornando irrelevante a sua presença. Pelo contrário, num cenário que parece ecrã, os rostos dos atores engrandecem, as suas expressões vincam-se e as palavras ressoam em nós. O teatro não se perde nesta sinergia de artes, pelo contrário, aprofunda-se.

Mag Folan, a mãe, e Maureen Folan, a filha, vivem, assim, à nossa frente, nas vestes de Valerie Braddell e Paula Lobo Antunes, uma relação violenta e brutal, sem que se vislumbre, por mais ténue que seja, uma ponta de afeto, um rasgo de humanidade. No início, chocamo-nos com a linguagem agressiva com que a filha presenteia a mãe, essa mulher mais velha, doente e frágil, para depressa nos apercebermos de que, apesar de uma voz mais doce e suplicante, estamos na presença de uma mãe impiedosa, profundamente manipuladora, egoísta e traiçoeira. Se Maureen Folan se deixa suavizar, em breves momentos, pela doçura de Pato Dooley, ainda que a luta mortal com a mãe se apresente como o mais importante; já Mag Folan nunca se desvia do seu primordial objetivo, que concretiza naquele tom de voz irritantemente adocicado, e que é o de destruir a personalidade da filha, humilhando-a constantemente, embora de forma velada, mas certeira, de maneira a impedi-la de partir.

A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE, DE MARTIN MCDONAGH, ENC. SANDRA FALEIRO, PRODUÇÕES TEATRAIS PRÓSPERO, 2024 (VICENTE GIL E VALERIE BRADDELL), [F] ALÍPIO PADILHA.

Nesta engrenagem diabólica, onde inexistem pontos de fuga, apesar da janela ao fundo do palco que nos remete para a rua, as farpas com que estas duas mulheres se mimam são terríveis, e ainda que pareça que nenhuma das duas vence, é a mãe, na realidade, a verdadeira vitoriosa, visto que o seu objetivo é atingido, mesmo após a sua morte. A filha nunca sairá de Leenane, dessa pequena cidade em Connemara, no Condado de Galway, na Irlanda. Nesse pequeno lugar esquecido de Deus, o único sonho de quem lá vive é o de sair, e quem não sai torna-se um fantasma, uma espécie de morto-vivo. Mesmo Ray Dooley, interpretado por Vicente Gil, apesar dos seus vinte anos

e de ainda nele permanecer o sonho de sair, já está impregnado de uma apatia mesclada com ódio e frustração. É sintomático que a única personagem capaz de compreensão e delicadeza seja a do homem que já saiu, esse príncipe encantado que, apesar de viver uma existência miserável em Inglaterra, mantém acesa a esperança e o amor. E é igualmente curioso que McDonagh tenha, sem rodeios, abordado um dos grandes tabus sociais, o da violência disseminada e visceral das mulheres. Também elas, tal qual os homens, desesperançadas e de sonhos destruídos, se transformam em bichos selvagens e desumanos, capazes das mais vis atrocidades psicológicas e físicas. Também elas são carrascos, abusadoras e torturadoras e nem a maternidade as apazigua.

Valerie Braddell e Paula Lobo Antunes assumiram com virtuosismo estas personagens, aquela evidenciando, de forma contida, mas insidiosa, o cinismo na sua falsa fragilidade de mulher idosa, esta permitindo-nos vislumbrar o sofrimento e a dor escondidos debaixo de rígidas camadas de agressividade e insensibilidade. A interação entre ambas é perfeita e, numa composição ímpar, conduzem-nos às entranhas da crueldade humana, num intenso e surpreendente pingue-pongue, onde o ódio impera sem qualquer interstício para a generosidade. Através das suas brilhantes interpretações, onde, para além da palavra, o mimetismo facial é determinante, Braddell e Lobo Antunes transportam-nos para outras dimensões, ora mais humorísticas, ora mais profundas, impelindo-nos a acompanhar meticulosamente aqueles dois rostos, cheios de informação e contradição, que, involuntariamente, nos relembram as inesquecíveis interpretações de Joan Crawford e Bette Davis no filme *What ever happened to Baby Jane?*.

Nuno Nunes e Vicente Gil, os irmãos Dooley, integram-se, com esmero, nessa luta titânica entre mãe e filha, aquele por trazer suavidade e ternura para o campo de combate, este por se imiscuir, com naturalidade, nesse ambiente grotesco, deixando-nos antever, porém, em traços subtis, lampejos de ingenuidade.

E deste modo se preenche o quadro, porque é isso que o cenário, sabiamente construído por Henrique Ralheta, nos faz lembrar, a pintura de uma casa, numa cidade rural da Irlanda ou de outro país qualquer, que congela, em pinceladas com tonalidades azuis, a pobreza de uma cozinha e sala, onde, ainda assim, despontam pequenos luxos, como a lareira, a telefonia, a televisão e a cadeira de baloiço. Destaca-se o pormenor de a televisão, principal instrumento de alienação nos idos anos noventa do século XX, ser aqui apenas um projetor, colocado no chão do palco, à boca de cena, o qual reflete a luz típica da televisão e de onde parecem sair as vozes dos programas a que Mag Folan e Ray Dooley assistem. Tal como as personagens paradas no tempo, do lado de fora da janela, à espera do seu momento para entrar em cena e das várias interferências do vídeo no palco, também o projetor transformado em televisor persegue o objetivo, assumido por Faleiro, de uma visão simbólica, e não puramente realista, do espetáculo.

É de salientar ainda a sagacidade na opção em colocar a janela ao fundo do palco, de frente para o público, ao invés de ficar por cima da bancada da cozinha, do lado direito, como sugere McDonagh, permitindo, assim, aos espectadores desfrutarem, numa visão central, o mundo exterior, o qual, na encenação de Faleiro, se restringe àqueles que entram e saem daquele espaço confinado e frio. Esta frieza é-nos transmitida por uma iluminação, concebida, sem mácula, por Cristina Piedade, que nos envolve na teia do *suspense*, onde se torna inevitável que o crime aconteça. Ao som de *Verklärte Nacht*, *Op. 4 V. Adagio, molto tranquillo*, de Arnold Schoenberg, e de *5 Orquesterlieder, Op. 4*, de Alban Berg, seleção irrepreensível de Sérgio Delgado, a música

A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE, DE MARTIN MCDONAGH, ENC. SANDRA FALEIRO, PRODUÇÕES TEATRAIS PRÓSPERO, 2024 (VALERIE BRADDELL), [F] ALÍPIO PADILHA.

intensifica o *thriller* e o medo invade-nos. Também os figurinos, de Sandra Faleiro, onde o preto impera, encaminham-nos para o desfecho irreversível e trágico da peça.

Em *A Rainha da Beleza de Leenane*, que integra uma trilogia com as peças *A skull in Connemara* e *The lonesome West*, a personagem principal é a crueldade humana, na sua vertente mais sombria.

Mag é cruel porque não quer ficar sozinha e ser encarcerada num lar, mas também é cruel por pura diversão, como a que pratica ao despejar, às escondidas, o penico cheio de mijo no lavatório da cozinha, ou como quando revela à filha que sabe que ela continua virgem, tendo perfeita perceção de que essa revelação irá levar Maureen a torturá-la. Por sua vez, Maureen é cruel porque se sente impotente perante a mãe e quer vingar-se desta, mas também utiliza a crueldade por divertimento, como a que pratica ao esconder a bola de ténis a Ray Dooley, o presente mais importante que este recebera. É verdade que sobre Maureen paira sempre a dúvida sobre a sua sanidade mental, mas essa mesma dúvida não será de pairar igualmente sobre Mag e até sobre Ray, que gostaria de comprar o atiçador da lareira a Mag só pelo gozo de bater com ele nos guardas e ver o sangue jorrar?

Nesta excecional encenação, Sandra Faleiro consegue desvendar, sem subterfúgios nem compaixão, a crueldade humana, não sem nos brindar, na leitura da carta de amor de Pato Dooley, com uma réstia de esperança, colorindo-a de uma intensidade poética que nos faz querer acreditar num final feliz, como nos contos de fadas.

+++

CC BY NC ND

UM MURRO NO ESTOMÂGO

[O FILHO]

BRUNO SCHIAPPA

← *O FILHO*, DE FLORIAN ZELLER, ENC. JOÃO LOURENÇO, NOVO GRUPO/TEATRO ABERTO, 2024 (PAULO PIRES E RUI PEDRO SILVA), [F] FILIPE FIGUEIREDO.

UM MURRO NO ESTÔMAGO [*O FILHO*]

AUTOR: Florian Zeller

VERSÃO: João Lourenço e Vera San Payo de Lemos

DRAMATURGIA: Vera San Payo de Lemos

ENCENAÇÃO E CENÁRIO: João Lourenço

FIGURINOS: Lia de Freitas

VÍDEO: João Lourenço, Nuno Neves

COREOGRAFIA: Cifrão

BANDA SONORA E CONCEÇÃO DE LUZ: João Lourenço

ELENCO: Cleia Almeida, Paulo Oom, Paulo Pires, Pedro Rovisco, Sara Matos e Rui Pedro Silva

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Novo Grupo/Teatro Aberto, Sala Azul, abril de 2024

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Para além de todos os âmbitos da teatrologia, também enquanto espelho da sociedade o Teatro tem sido bastante estudado. Neste terceiro texto de uma trilogia anunciada, Florian Zeller aborda, sem comentar nem apresentar soluções, a situação da melancolia/depressão que se instala num jovem, cuja morbidez o impede de sentir prazer nas atividades, nos espaços e tempos que frequenta. Uma condição que atinge cada vez mais uma grande margem da população mundial ocidental, pelo menos. As sucessivas mudanças do *modus vivendi*, agravadas pelo facto de haver cada vez mais horas do dia em que a ausência dos pais é incontornável pelo número de horas gasto no trabalho e nos percursos casa-trabalho-casa, tornam essa realidade cada vez mais galopante nas camadas mais jovens.

Uma mãe, Ana (Cleia Almeida), começa a sentir medo do comportamento do filho, Nicolau (Rui Pedro Silva), devido à instabilidade que ele tem manifestado, inclusive na escola, e pede ajuda ao ex-marido e pai de Nicolau, Pedro (Paulo Pires). Pedro tem um novo relacionamento com Sofia (Sara Matos), com quem tem um filho recém-nascido. Estamos perante uma família de classe média alta.

Nicolau vai viver uma temporada em casa do pai e da nova companheira. Sofia começa a ter medo de deixar Nicolau sozinho com o bebé. Nicolau ouve-a a referir isso a Pedro. Ficamos a saber que já não tem namorada, mas fica a incógnita se terá sido ele ou ela a terminar a relação.

Um dia, Nicolau tenta suicidar-se, o que o sujeita a um internamento. Ao fim de uns dias, o médico (Paulo Oom) considera que o melhor é prolongar esse mesmo internamento até ficarem certos de que Nicolau melhorou, mas este último consegue regressar a casa, convencendo os pais de que está bem e prometendo que está consciente do que fez e que não irá repetir.

O FILHO, DE FLORIAN ZELLER, ENC. JOÃO LOURENÇO, NOVO GRUPO/TEATRO ABERTO, 2024 (SARA MATOS, PAULO PIRES E CLEIA ALMEIDA), [F] FILIPE FIGUEIREDO.

Durante um jantar, Nicolau fecha-se num quarto onde, anteriormente, tinha encontrado uma caçadeira que pertencera ao avô, e dispara sobre si, pondo fim à vida.

Os pais ficam em choque. Há de seguida um momento de onirismo, durante o qual Pedro recebe Nicolau, que lhe dá um exemplar do livro que publicou. Há uma conversa familiar agradável durante a qual Nicolau vai ver o irmão mais novo ao quarto. Já não regressa e a voz da esposa pergunta a Pedro com quem ele estava a falar, trazendo-o para a realidade da morte do filho.

Estamos perante uma tragédia dos nossos tempos, com a morte à espreita, o destino a cumprir-se e o coro – pais e médicos –, apercebendo-se, mas impotente para fazer o que quer que seja para alterar o inevitável.

A encenação de João Lourenço é muito acertada, reunindo um conjunto de elementos que se cruzam de modo orgânico: vídeo (muito importante para vermos os momentos melancólicos de Nicolau, da namorada e de amigos, quando este está fora de casa, e com uma captação de imagens brilhante), uma luminotecnia narrativa bem como um cenário que apenas aponta para o realismo, sem o impor ao espectador, e uma banda sonora muito certeira e de excelente gosto.

Os atores conduzem o seu jogo de modo exímio, permitindo que a fábula se desenrole com o *suspense* que pede, com Rui Pedro Silva a deixar-nos cada vez mais temerosos por ele e aterrorizados com a possibilidade de acontecer o pior a ele/Nicolau, aos nossos, à nossa volta e a nós, ou seja, tal como na tragédia grega, também aqui o público teme e treme pelo jovem e por si.

O *FILHO*, DE FLORIAN ZELLER, ENC. JOÃO LOURENÇO, NOVO GRUPO/TEATRO ABERTO, 2024 (PAULO PIRES, PAULO OOM E CLEIA ALMEIDA), [F] FILIPE FIGUEIREDO.

Pode-se respirar, no texto de Florian Zeller e na versão de João Lourenço/Vera San Payo de Lemos, o ritmo da melancolia que vai tornando a vida do jovem e o texto cada vez mais sombrios e sufocados/sufocantes. Como um comboio que entra num túnel escuro de onde demora muito tempo a sair para a luz, provocando-nos uma sensação claustrofóbica.

O FILHO, DE FLORIAN ZELLER, ENC. JOÃO LOURENÇO, NOVO GRUPO/TEATRO ABERTO, 2024 (PEDRO ROVISCO E RUI PEDRO SILVA), [F] FILIPE FIGUEIREDO.

O FILHO, DE FLORIAN ZELLER, ENC. JOÃO LOURENÇO, NOVO GRUPO/TEATRO ABERTO, 2024 (RUI PEDRO SILVA, PAULO PIRES E CLEIA ALMEIDA), [F] FILIPE FIGUEIREDO.

Perguntamo-nos: qual será a linha mais ténue que separa a vontade de ajudar e a vontade de não ser ajudado?

Será aí que devemos traçar o caminho para a cura? Encontrar o que leva à incapacidade de ser ajudado? Será que há consciência, por parte de quem padece desta doença, de que se está a tentar ajudar? E será que se está a ajudar com um tratamento geral em vez de particular? Não será cada caso um caso? A ciência não deixou de partir do particular para o geral para tornar a equação particular/geral/particular?

São estas questões que ficam sobre a mesa quando nos colocamos a analisar *O filho*.

O programa, organizado e editado por Vera San Payo de Lemos, faculta informação que é incontornável para leituras de textos que muito elucidam sobre a questão apresentada/representada. Reúne textos da própria Vera San Payo de Lemos (*Um mal vindo de longe* e a *Biografia* de Zeller e duas entrevistas onde Vera San Payo de Lemos se debruça sobre as questões da trilogia e da *Incapacidade do amor* e ainda *O filho visto pelo pai*), de Helen Prigent (*Melancolia: as metamorfoses da depressão*, onde traça uma breve história da melancolia e o seu significado), de Freud (*Luto e melancolia*, excerto), do autor, de Joke J. Hermsen (*Melancolia em tempos de perturbação*), de Nazaré Santos e Ema Lima das Neves, psiquiatra e psicóloga, respetivamente (*Adolescência e comportamentos suicidários*), de Daniel Sampaio, psiquiatra (*Ninguém morre sozinho*), de Viktor E. Frankle, neuropsiquiatra (*O Homem em busca de um sentido*), e um conto dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm (*A mortalhazinha*).

Todo este conjunto de autores, articulados sobre o tema, juntamente com o texto, a encenação e os atores fazem desta produção um "quadríptico" muito importante sobre *o mal do século*. No entanto, parece estar ainda longe o modo eficaz de identificar a cura.

O filho, no Teatro Aberto, fica perpetuado como um espetáculo que, pela sua dimensão sociopsicológica, mas sobretudo pela sua dimensão humana, resulta como "um murro no estômago", cujo efeito permanece de modo indelevelmente inquietante.

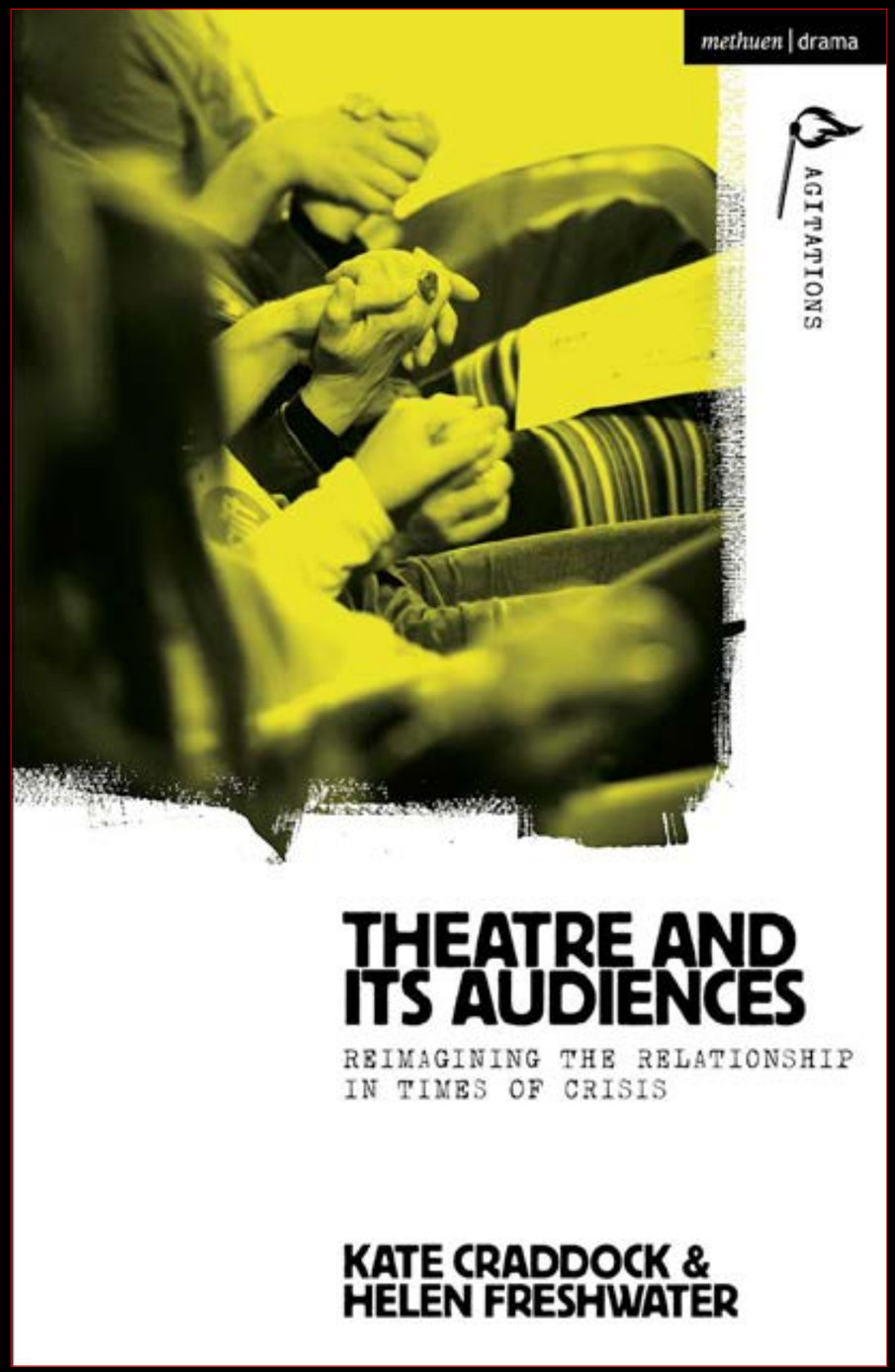
+++

CC BY NC ND

LEITURAS
BOOK REVIEWS

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

GUSTAVO VICENTE
ANDRESA FRESTA MARQUES
LAURA ROZAS LETELIER
MARIA JOÃO BRILHANTE
BRUNO SCHIAPPA



THEATRE AND ITS AUDIENCES
REIMAGINING THE RELATIONSHIP IN TIMES OF CRISIS

KATE CRADDOCK E HELEN FRESHWATER

London, New York, Methuen Drama, 2024, 210 pp.

MAIS LONGE DO PALCO, MAIS PERTO DO PÚBLICO O TEATRO EXPANDIDO DEPOIS DA PANDEMIA

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

I. Este livro debruça-se sobre o efeito da pandemia na relação entre a prática teatral e o público, tomando como base de inspiração a experiência pessoal das autoras. Não tanto com o objectivo de testemunhar o impacto traumático da crise – incluindo o temor profético pelo fim do teatro –, mas para dar conta das necessidades e oportunidades de transformação que a mesma abriu, de forma incontornável, no contexto da produção e curadoria artísticas. A motivação de Kate Craddock, fundadora do festival GIFT[1], e de Helen Freshwater, leitora de Teatro e Performance na Newcastle University, é clara: lutar contra o esquecimento de quase dois anos de intenso questionamento, re-problematização e adaptação compulsiva do papel do teatro na sociedade. Foi sob este impulso eminentemente político que, durante o Inverno de 2022, as autoras escreveram *Theatre and its audiences: reimagining the relationship in times of crisis* – num tempo, portanto, em que

[1] Gateshead International Festival of Theatre.

conseguiam fazer coincidir a memória ainda fresca da crise com as mudanças estruturais ao nível dos processos de criação e dos circuitos de distribuição artística que, nessa altura, já se tornavam visíveis.

"Dark festival" [Festival sombrio] é o termo a que recorrem metaforicamente para cunhar a prática teatral durante o quadro de confinamento, recuperando o conceito de "Dark play" [Teatro do obscuro][2], de Richard Schechner[3], para caracterizar o risco associado aos encontros ao vivo e à sombra de mortalidade na qual as artes performativas ficaram imersas nesse intervalo significativo de tempo. No livro, esta imagem é importante, principalmente, para dar a ver a correspondência do teatro com o contexto social no qual se move (como um festival); ao mesmo tempo que contribui para denunciar os equívocos inerentes à consideração da pandemia enquanto mera aberração isolada e negligenciável no rumo encadeado da história. É com base nesta urgência em contextualizar o teatro pós-Covid que Craddock & Freshwater constroem a sua argumentação, apoiando-se no percurso histórico do género para confrontar as alterações em curso na prática contemporânea. Este exercício não se prende tanto com o objectivo de definir uma nova ontologia teatral (embora se abordem alguns dos seus alicerces conceptuais), mas com o de imaginar futuros possíveis mais justos e de maior cumplicidade no plano de relação entre as instituições culturais, os artistas e o público.

Tal como alertado logo na introdução, o livro apresenta uma perspectiva vincadamente situada, uma vez que se baseia na voz de duas britânicas, com profissões de interesses específicos no panorama das artes performativas, assentes em geografias locais também elas contingentes e recorrendo a um universo de conhecimento artístico centrado essencialmente no Reino Unido. Este reconhecimento ajuda a colocar em contexto a visão das autoras, que, assim, convidam os leitores ao diálogo complementar, contraditório ou simbiótico que possam traçar com outros olhares sobre o tema, em especial aqueles que operam fora da cultura de produção ocidental. Do meu ponto de vista, firmado a partir da perspectiva de um português mais habituado a olhar para o universo teatral de tradição europeia, o livro insinua-se de forma simultaneamente intemporal (uma vez que aborda a condição histórica do teatro) e actual – na medida em que identifica, de forma perspicaz e empática, o choque social, político e estético da pandemia nas artes performativas.

II. Ao nível formal, as autoras optam pela construção de duas dimensões de observação, que se entrelaçam para gerar dois andamentos paralelos de leitura: uma pautada pelo rigor dos estudos de teatro e performance, através da qual se dá corpo a uma perspectiva histórica sobre os tópicos centrais em apreciação; e a outra ancorada em relatos pessoais do período de confinamento, que vão entrecortando o texto, como um diário de bordo. Embora se perceba a ideia de combinar os dois tipos de discurso para dar a ver a relevância dos laços afectivos nas dinâmicas de engajamento cultural, a sua correspondência nem sempre se torna evidente, criando um efeito, por vezes, disruptivo na cadência de envolvimento dos leitores. Mas talvez esse seja o preço necessário a "pagar" para se manter viva a rede intrincada de memórias psicológicas, físicas e materiais que se inscreveram, irremediavelmente, na relação das pessoas com o teatro. Muito especialmente quando analisadas a partir de uma lente eminentemente académica que, por tradição ontológica, tende a desobstruir a visão – e o pensamento – de tudo quanto possa ser considerado supérfluo, ou menos concreto, na análise redutora dos factos.

[2] Traduções minhas.

[3] Richard Schechner (2022), *Performance studies: an introduction*, London and New York, Routledge.

É a partir desta tensão discursiva que as autoras abordam, ao longo do livro, as questões que consideram mais terem sido afectadas pela pandemia e que estão na base do quadro de transformação social e estética da produção e recepção teatrais. Assim, o primeiro capítulo interpela o potencial do teatro para gerar experiências temporais diferentes, analisando os factores de duração, velocidade e intervalo à luz da intensificação do uso das tecnologias (especialmente os ligados à comunicação à distância) e, de uma forma genérica, da urgência da crise climática e do tempo acelerado imposto pelas forças de acção colonialista. O segundo capítulo trata das questões referentes ao papel do espaço para gerir os binómios exclusividade/inclusividade, intimidade/distanciação, transparência/exposição e espaços convencionais/alternativos – em particular face aos novos hábitos comportamentais de distanciamento social. No terceiro capítulo, com base no reconhecimento da relação histórica do teatro com a tecnologia, aborda-se o efeito desta última em questões tão prementes como o isolamento social e a acessibilidade, trazendo à tona a discussão entre a experiência em tempo real (*liveness*) e a impressão de co-presença – dois conceitos usualmente considerados em parelha, mas cujo entendimento ganha contornos diferentes (e mais complexos) em função das práticas desenvolvidas na pandemia. No quarto capítulo, discute-se a importância acrescida das formas de comunicação, tanto as que são realizadas no contexto dos processos de criação como as agenciadas pelas organizações de produção e curadoria, reconhecendo a diversidade de estratégias de envolvimento e a maior consciência das necessidades de acesso, responsabilidade e cuidado (*care*) na relação com o público.

Esta viagem reflexiva sobre a influência da pandemia nas condições de gestão e agenciamento temporal, espacial, tecnológico e comunicativo no seio do teatro pretende cobrir, sobretudo, os aspectos relativos à forma como a diversidade da prática das artes performativas se adaptou para se aproximar social e culturalmente das suas audiências. A reflexão em apreço não esgota, claro está, o alcance da crise pandémica nas artes performativas, nomeadamente quando pensada à escala do seu impacto nas políticas culturais. De fora ficam, também, para dar mais um exemplo, as questões referentes à forma como afectou os planos dramatúrgicos de composição artística, especialmente em face de um futuro cada vez mais distópico. Mas isso não retira mérito nem legitimidade ao livro – até porque é muito provável que não tenha passado tempo suficiente para que este tipo de repercussões se distinga de forma clara. Pelo contrário, ao manter o seu foco nas circunstâncias imediatamente verificáveis – incluindo as que advêm da experiência vivida do quotidiano –, Craddock & Freshwater dão a ver, de forma lúcida, o quanto o teatro já mudou e o quanto ainda está por mudar.

III. A opção por não fechar o livro com uma conclusão é, talvez, a demonstração mais evidente do quanto as autoras reconhecem o processo de viragem em curso e do quão precipitado se revelaria dar um corpo finito à discussão sobre o efeito da crise pandémica – especialmente face à incerteza quanto ao seu impacto de longo prazo num campo artístico, atavicamente vulnerável à instabilidade dos campos social e político. Em vez disso, Craddock & Freshwater projectam no derradeiro quinto capítulo aquilo que vislumbram ser o futuro iminente do teatro, dando voz à especulação optimista, mas nem por isso irrealista, de um novo padrão de relação com o público: pautado por uma maior abertura, inclusividade, cuidado e transparência – aos quais se deve juntar o diálogo constante com os aspectos da sustentabilidade e maioria global. Um desejo, no fundo, que procuram infundir nas áreas académica, artística, curatorial e governativa – às quais o livro se dirige de forma igualmente pertinente, em reconhecimento da teia de relações que compõe o território de actuação das

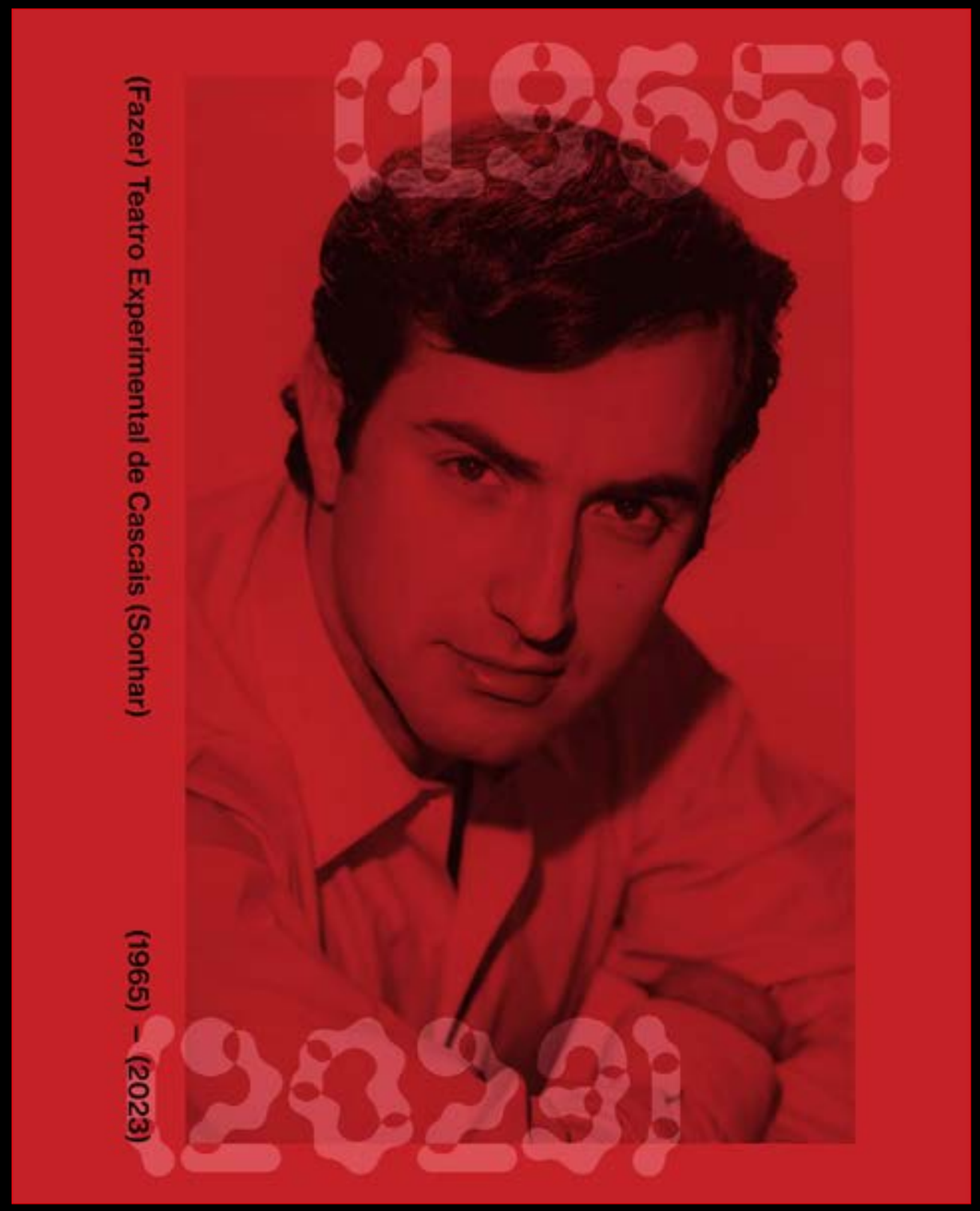
artes performativas. Um livro a visitar, portanto, por uma miríade de leitores que vão desde os estudantes e investigadores em estudos artísticos a todo o tipo de agentes culturais e curiosos interessados em olhar para o teatro enquanto fenómeno social.

Ao focar-se, acima de tudo, nas necessidades abrangentes do público, finda a leitura do livro, pode ficar-se com a impressão de que o teatro caminha na direcção de uma prática mais polida e higienizada no terreno da esfera pública. Nada, no entanto, que assuste quem se habituou a discernir no teatro o espírito subversivo e desestabilizador que, ao longo da sua história, o tem impelido amiúde a renovar-se – mesmo que isso signifique recomeçar sob outras formas, outras audiências e outros nomes. Mesmo que isso obrigue a exercícios mais ou menos regulares de re-imaginação.

+++

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

CC BY NC ND



FAZER SONHAR
TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS 1965-2023
JOSÉ PEDRO SOUSA
Teatro Experimental de Cascais, 2023, 501 pp.

"UM COFRE DE SEGREDOS": A HISTÓRIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS

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

"Um cofre de segredos". Foi assim que, na cerimónia de lançamento, Eugénia Vasques apelidou o livro *Fazer sonhar: Teatro Experimental de Cascais 1965-2023*. Ao longo de cerca de 500 páginas, José Pedro Sousa (com a colaboração de João Vasco, Carlos Avilez e Fernando Alvarez) mostra-nos o trabalho e a história da Companhia do Teatro Experimental de Cascais (TEC) nos 58 anos da sua existência.

No prefácio, o Presidente da Câmara Municipal de Cascais, Carlos Carreiras, endereça um agradecimento à Companhia "por aquilo que fez no passado" (p. 11), deixando ainda votos de um futuro profícuo. É precisamente essa a história do TEC que José Pedro Sousa nos faz chegar: uma revisitação do passado, tão rico, mas também um olhar para aquilo que esta Companhia ainda se proporá a fazer. O livro conta ainda com um prefácio de José Jorge Letria, Presidente da Sociedade

Portuguesa de Autores, que faz questão de mencionar a importância do TEC na vida cultural de Cascais, sublinhando que existe um "antes" e um "depois" do TEC, não só na vila, mas também no país. No prólogo, o autor deixa-nos antever o processo de criação deste livro e, de certa forma, aquilo que poderemos encontrar nas páginas seguintes.

Dividido em quatro capítulos, o primeiro, "Antes de começar", tem como ponto de partida, como não podia deixar de ser, a história que antecede a criação do TEC, e saúda-nos com uma fotografia da autoria de J. Marques, na digressão do coletivo teatral "Gente Nova em Férias", onde podemos ver Lígia Teles, Cremilda Gil, Ângela Ribeiro, Carlos Avilez, Benjamim Falcão e João Vasco. Ao longo de 18 páginas, entre texto e imagens, José Pedro Sousa conta-nos a ideia por detrás da criação do TEC, o sucesso das primeiras peças encenadas por Carlos Avilez e o subsequente "empurrão" para, juntamente com João Vasco, fundar a Companhia e sediá-la em Cascais, descentralizando a vida teatral, que acontecia principalmente na capital.

No segundo capítulo, "Revolução em ditadura", é feita uma incursão pelos "Textos não representados", proibidos de forma mais ou menos oficial pelo Secretariado Nacional de Informação, e pelos "Textos representados". É neste último ponto que a história do TEC realmente começa a desabrochar. Talvez em concordância com esta viagem, é também a partir deste capítulo que o livro muda: de um papel mate, áspero e com reproduções a preto e branco, passamos para um papel acetinado, brilhante e colorido.

Nas páginas seguintes, o autor apresenta-nos uma espécie de cronologia das peças representadas até ao 25 de Abril de 1974, não descurando apontamentos sobre algumas das figuras mais importantes do TEC, como, por exemplo, Mirita Casimiro – que, aliás, dá nome ao espaço cedido pela Câmara Municipal de Cascais ao TEC, em 1979, para a apresentação das suas peças, o agora Teatro Municipal Mirita Casimiro, oficialmente inaugurado em 1986. A cronologia das peças é acompanhada por notas acerca da sua representação, excertos de notícias, críticas e comentários dos intervenientes, à época. Além disto, somos brindados com várias fotografias que nos ajudam a compor o cenário e a imaginar (ou a recordar!) o que naquela altura se viu e viveu. Falamos de fotografias de cena, de ensaios, de atores em personagem e até de figurinos e de licenças de representação, onde certas sequências pictóricas são apresentadas em desdobrável tríptico.

O terceiro capítulo, "Liberdade para experimentar", guia-nos pelos espetáculos que marcaram o período pós 25 de Abril do TEC, até 1992. Elencam-se variadíssimos espetáculos, de dramaturgos nacionais e estrangeiros, e, seguindo o mesmo modelo do capítulo anterior, José Pedro Sousa intercala comentários e excertos de notícias com parágrafos acerca de figuras marcantes da Companhia nestas épocas. De salientar ainda o cuidado na curadoria das imagens, a cargo de Fernando Alvarez, que tanto contribuem para o enriquecimento deste relato.

O último capítulo é o mais extenso, intitulado "TEC 2.0: da EPTC à actualidade". O autor começa por falar da fundação da Escola Profissional de Teatro de Cascais (EPTC), em 1992, marco que não podia ficar ausente de um livro acerca do Teatro Experimental de Cascais, que ao longo dos anos tem formado inúmeros jovens atores, existindo, como afirma o autor, "um antes e um depois" (p. 198) da EPTC. Segue-se uma cronologia dos espetáculos apresentados daí até 2023. Pelo meio, fala-se do Espaço Memória, o único museu privado de teatro em Portugal, onde os visitantes podem ver uma parte do acervo do TEC, assim como exposições temporárias. O último espetáculo

a surgir neste livro é *Electra*, de Eugene O'Neill, com encenação de Carlos Avilez e cuja estreia, a 18 de novembro de 2023, ocorreu após a impressão do livro.

No final, regressamos ao tipo de papel do início e, no epílogo, o autor conta-nos como foi toda a experiência de escrever este livro: um processo que teve início em 2016 e que foi concluído em dezembro de 2023. É uma bonita história, a que nos deixa impressa José Pedro Sousa, acerca de uma das mais importantes companhias de teatro do país e que, simultaneamente, presta homenagem a muitos dos grandes nomes dos nossos palcos.

Este é um livro extenso, com a imponência que se exige, onde texto e imagem nos guiam pela vida do Teatro Experimental de Cascais e dos seus agentes. A divisão em capítulos e a organização dos mesmos permite-nos seguir o caminho da Companhia, tal como foi feito, e as críticas e notícias acerca dos espetáculos ajudam a concretizar essa imagem. A ampla lista de pessoas que, de uma forma ou de outra, colaboraram para que este livro acontecesse ilustra bem não só a importância do TEC, mas também a sua transversalidade ao longo dos anos.

Para terminar, há uma nota que não podia deixar de lá estar, referente a um dos principais rostos da Companhia: Carlos Avilez falece em novembro de 2023, um mês antes da publicação do livro, mas, tendo certamente acompanhado, tanto quanto lhe terá sido possível, todo o processo de feitura da obra, saberá que a história da sua Companhia ficou bem entregue e explanada no livro de que aqui falamos. Ainda que o seu percurso seja indissociável do do TEC, talvez este livro seja um bom ponto de partida para uma biografia de Carlos Avilez e uma revisitação da sua vida e obra.

Numa história tão extensa e completa como a do Teatro Experimental de Cascais, certamente que algumas memórias terão ficado fora do papel, mas José Pedro Sousa faz um bom trabalho ao relembrar-nos do mais importante:

> (...) esta história de quase seis décadas é feita de pessoas e de afectos, e por mais que o rigor científico procure a distância necessária do objecto estudado, parece contraproducente ocultar a humanidade dos laços criados e o Humanismo que caracteriza o projecto Teatro Experimental de Cascais (p. 453).

+++

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

CC BY NC ND

PRÁTICAS DE ARQUIVO EM ARTES PERFORMATIVAS

CLÁUDIA MADEIRA, FERNANDO MATOS OLIVEIRA E HÉLIA MARÇAL (COORD.)

Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, 386 pp.

PRATICAR O ARQUIVO, ARQUIVAR A PRÁTICA: UM ITINERÁRIO PELO LIVRO *PRÁTICAS DE ARQUIVO EM ARTES PERFORMATIVAS*

LAURA ROZAS LETELIER

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

Este é um livro que não apenas reúne e dá acesso a variadas práticas de arquivo em artes performativas, mas é em si próprio também uma prática de arquivo, nas suas quase 400 páginas de texto e imagens que ilustram a diversidade de práticas e materialidades presentes nesta constelação. O exemplar ativa e expande o que foi o Seminário Internacional de Práticas de Arquivo em Artes Performativas, realizado de 16 a 18 de novembro de 2017, em Coimbra e no Porto. O encontro envolveu o Teatro Académico de Gil Vicente, a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o Teatro Nacional São João e o Mosteiro de São Bento da Vitória, reunindo intervenções nacionais e além-fronteiras, sob a coordenação de Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal.

A introdução elaborada pelos coordenadores do volume oferece um contexto vital sobre a interseção das artes performativas com as práticas de arquivo, à luz das contribuições de figuras como Jacques Derrida, Michel Foucault, Diana Taylor e André Lepecki. As primeiras páginas do livro estabelecem um terreno comum para o leitor, situando-o nas intenções e nos conceitos que permeiam as propostas apresentadas, incluindo repertório, reencenação e corpo-arquivo, entre outros. Situado este chão mais ou menos comum, o texto enfrenta o desafio de desconstruir binómios tradicionais que há muito se infiltraram na conceção do arquivo, como efemeridade *versus* permanência, revelando as *nuances* e zonas cinzentas que essas dicotomias englobam. O livro continua com uma *assemblage* de 24 artigos que amplificam – sob a perspetiva das artes performativas – o que pode(ria) ser o arquivo num sentido expandido: o arquivo enquanto prática, como ferramenta para a criação artística, como arquivo de processos artísticos, o que sublinha a própria performatividade do arquivo, colocando em movimento a potencialidade das práticas de arquivo e, junto com ele, da memória, da história e também da ficção.

Dividido em três eixos, "I. Performance, documentação e efemeridade", "II. Dança, arquivo e movimento" e "III. Teatro, música e repertório", os termos sugerem um cruzamento de disciplinas, metodologias, lugares de prática, instituições, suportes e questionamentos teóricos. Contudo, com esta estruturação, mais do que parcelar com as diversas intervenções, o livro propõe a possibilidade de entrelaçamento de práticas, espaços e temporalidades, que podem ser vistas como isoladas, mas que em interligação acabam por desmultiplicar os olhares sobre o(s) arquivo(s), tanto complementando como contestando-se. Este emaranhamento de práticas expressas em papel acaba, por sua vez, por propiciar a dissolução de fronteiras entre artistas, arquivistas, curadores e pesquisadores, todos em conversa à volta do arquivo nestas páginas. Trata-se de uma monografia que não pretende ser exaustiva nem conclusiva, reconhecendo um olhar parcial sobre as práticas de arquivo em artes performativas, mas que oferece, graças à sua parcialidade, um panorama diverso. Esta é uma questão assente na confluência do próprio caráter precário das artes performativas e do arquivo.

A primeira parte do livro, intitulada "I. Performance, documentação e efemeridade", inaugura-se com a tradução para o português do artigo de Louis van den Hengel, situando o arquivo num lugar incorporado na prática do *reenactment* e no plano dos afetos. Dimensão afetiva essa que continua a reverberar nos textos seguintes da edição: a curadora Sibylle Omlin traz um olhar sobre os métodos da história oral e a sua tradução para o trabalho artístico. A leitura afetiva continua pela mão de Cláudia Madeira e Fernando Matos Oliveira, que indagam sobre as dificuldades e os desafios do tratamento e acesso dos arquivos e espólios privados dos artistas da performance no enquadramento das políticas culturais da institucionalidade artística nacional. Aborda-se a problemática da propriedade dos espólios, destacando a importância do cruzamento afetivo entre legados de vida e legados artísticos, bem como da perspetiva colaborativa entre instituições. Neste enquadramento de reflexão sobre as práticas institucionais, o texto seguinte, escrito por Hélia Marçal, aborda a incorporação da arte da performance no museu, sob o ponto de vista da conservação como prática expandida. Num contraponto com o artigo de Louis van den Hengel, Marçal reflete sobre o *reenactment* enquanto prática que permite a "materialização do Outro" (p. 79), repensando a institucionalidade do museu. Uma alternativa inovadora na abordagem da atividade arquivística, que desafia os limites institucionais, é apresentada pelo laboratório de criação contemporânea Linha de Fuga 2018, sediado em Coimbra. Num texto que mescla

o galego e o português e ainda a prática artística e a académica, Catarina Saraiva, Janaína Behling e Marta Blanco descrevem uma metodologia de arquivo laboratorial. Nessa abordagem, a documentação é reinterpretada como uma expressão artística, promovendo uma dinâmica de "documentação participativa", em que, para além do corpo-arquivo, surge o corpo-documentador de um arquivo em constante fuga.

Dois artigos com foco na intermedialidade da performance e da sua documentação encerram a primeira secção, dando conta da porosidade entre a performance e determinados meios tecnológicos. Ana Maria da Assunção Carvalho mergulha na performance audiovisual, assumindo a performance como um ecossistema que molda a relação entre performance e objeto, centrando-se no trabalho de Gustav Metzger e Fernando Velázquez (arte generativa). Pela sua parte, Frederico Dinis indaga sobre a confluência de performances sonoras e visuais com o intuito de estabelecer diretrizes para o seu tratamento arquivístico desde o horizonte da *prática-como-investigação*.

A secção "II. Dança, arquivo e movimento" situa o arquivo numa reflexão coreográfica, ou como uma suma de gestos em movimento e implicados corporalmente, sublinhando-se o potencial da dança e da performance, na sua criticalidade, de dar espaço no arquivo e na história, a diversos tempos, ritmos, materialidades e corpos. O artigo colaborativo de Ana Bigotte Vieira, Carlos Manuel Oliveira e João dos Santos Martins coloca em retrospetiva o trabalho realizado no projeto "Para uma *timeline* a haver: genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal" (p. 133). Uma iniciativa ainda em andamento que, a partir dum estudo alargado do século XX, e com particular ênfase na Nova Dança Portuguesa, materializa nas várias edições do dispositivo um exercício que parte da sinalização de marcos, instituições, pessoas, discursividades, para gerar um pensamento espacializado da história e do arquivo da dança, que poderíamos denominar *crono-coreo-cartográfico*, emaranhando a linearidade da história. Posicionando-se desde a *theory-fiction* e com um sugestivo uso das imagens, Paula Caspão submerge os leitores numa experiência de leitura sensível que nos situa no meio para esbater ou enredar os limites entre a vida e a não-vida da performance, apontando para interessantes questões éticas. Através de exercícios de inter(in)animação, as experiências de Alain Resnais, Boris Charmatz, Malik Gaines, com as suas diversas expressões materiais, coexistem nestas páginas mediante variadas incorporações e iterações.

Continuando com esta forma expandida de olhar para o arquivo e as genealogias, a intervenção de Carla Fernandes e David dos Santos apresenta a experiência do projeto TKB (Transmedia-Knowledge-Base), indagando as possibilidades e os lances duma plataforma interativa para expor formas relacionais não hierárquicas, ou então rizomáticas, numa cartografia participativa. O artigo coloca a pergunta sobre o caráter curatorial no fazer do arquivo em artes performativas para defender uma visão pós-custodial do arquivo, enfatizando o caráter processual e colaborativo. Daniela Salazar toma como caso de estudo a peça *10000 gestes*, de Boris Charmatz (2017), iniciativa enquadrada no projeto *Musée de la Danse*, para debruçar-se sobre a operabilidade do conceito de arquivo performativo ancorado no corpo, no contexto coreográfico da dança. Um arquivo poroso e disruptivo, que traz consigo interrogações curatoriais, colocando em reflexão – assim como alguns dos artigos da primeira secção – a ação destes gestos na transformação da institucionalidade museológica.

Os corpos concretos da história da dança portuguesa e a discussão sobre os média voltam a aparecer com a intervenção de Maria João Guardão, no seu estudo sobre o cruzamento e a fricção entre

o trabalho das artes performativas e a imagem em movimento no meio televisivo. O ponto de partida é a sua experiência na série documental *Laboratório* (2004), dedicada a criadores portugueses. Trata-se de uma abordagem às questões de acesso e precariedade dos suportes, questionando-se a capacidade de um programa de televisão para construir memória nas artes performativas. A secção encerra com o texto de Luísa Roubaud e aparecem então os corpos coreografados da política do espírito promovida pelo Estado Novo. Com especial destaque para os Bailados Verde-Gaio, o artigo revela um panorama pormenorizado sobre a encenação duma leitura política da história nos corpos estetizados e coreografados pelo regime.

A secção "III. Teatro, música e reportório" encerra o volume com uma interessante coleção de dez artigos que expandem as questões até aqui desenvolvidas para além do quadro das artes performativas, ou então, que alargam o seu campo de ação para áreas como a iconografia, a música e a literatura. Começamos pelo teatro, com quatro intervenções sobre iniciativas e instituições que trabalham com fundos documentais teatrais, voltando novamente para a interrogação sobre a institucionalidade e a sua responsabilidade no tratamento dos arquivos. A secção é aberta pela abordagem de Berta Muñoz Cáliz sobre o seu trabalho no *Fondo de Documentación Teatral del INAEM*, em Espanha. É apresentada uma perspetiva histórica que abrange as transformações do fundo nos vários devires políticos ao longo das décadas, dando conta de como o fundo documental narra também a história das disputas pela memória. Desde aqui, lembramos que os arquivos são constituídos também pela sua carência e precisam muitas vezes do diálogo com outros fundos e documentos, panorama em que a gestão e inter-relação institucional são uma peça-chave. Este intuito de colocar em diálogo documentos de distinta proveniência é também uma das motivações do projeto de investigação OPSIS, base de dados de imagens, desenvolvido pelo Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que é apresentado por Maria João Brilhante e Filipe Figueiredo. A partir do conceito "trabalho da imagem" e sob a perspetiva das Humanidades Digitais, a relação entre teatro e imagem é colocada à luz de um novo gesto de olhar: através de gestos reminiscentes da montagem *warburgiana*, olhar a imagem à procura daquilo que não é mostrado. Trabalhando também à volta da falta, o artigo do antropólogo Ricardo Seiça Salgado reflete sobre a possibilidade de construir uma memória do CITAC-Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, no eixo da relação entre *anarquivo* e *repertório*, dedicando uma especial atenção ao papel da história oral na complementação e contestação dos arquivos, particularmente quando tratamos com estruturas carateterizadas pela instabilidade. Já Sofia Patrão, com a sua descrição do Fundo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, introduz-nos ao que é o trabalho diário e concreto no arquivo do museu, oferecendo um relato generoso sobre os desafios da prática de arquivo e partilhando algumas das soluções implementadas.

A partir do contexto musicológico, roteiros e partituras despontam nas páginas do artigo de António de Sousa Dias. Trata-se do estudo de caso de duas obras do grupo ColecViva, dirigido pela compositora Constança Capdeville, expondo uma inquietante reflexão sobre os limites da documentação para recuperar a memória do "teatro-música", assim como das (im)possibilidades para a sua reencenação. Já focados num outro tempo, a partir da musicologia histórica, outra reflexão sobre os registos musicais é trazida por José Abreu e Paulo Estudante, com a descrição do trabalho realizado pelo projeto Mundos e Fundos da Universidade de Coimbra, no resgate e na recriação do património musical português, lembrando-nos que um arquivo é sempre sujeito à possibilidade de tradução e interpretação. No artigo seguinte, Andreia Nogueira expõe os resultados dum inquérito

realizado a compositores portugueses, dando conta das dificuldades afrontadas no enquadramento da preservação digital. Das questões sobre a transição e preservação digital trata a intervenção de André Marcos Heitor e Fernando Matos Oliveira sobre o Teatro Académico de Gil Vicente, desvelando-se a relação tangencial entre o arquivo e a programação teatral e entre o arquivo e o seu acesso *online*. Trata-se da importância de conhecer as estruturas de criação para estabelecer metodologias e práticas de arquivo e acesso coerentes com o seu trabalho, história e função, de forma que os desafios aqui sublinhados sejam afins para outros teatros e cineteatros. Brevemente, Soraia Simões de Andrade apresenta o projeto Mural Sonoro, evidenciando a importância do contexto ao entender a música como um evento e considerando a relevância de práticas de arquivo que recolham as experiências e os testemunhos, para além da documentação escrita. Finalmente, Thiago Arrais aborda a obra literária de Patrícia Portela, debruçando-se sobre uma perspetiva espacial e dilatada da sua obra, ecoando na migração de materiais a outros dispositivos.

Percorrido este caminho, encontramos não só um discurso contínuo, mas também uma trama de textos que oferece uma reflexão perspicaz sobre o arquivo a partir de uma abordagem que se poderia considerar centrada na ética dos cuidados (Agostinho, 2021), favorecendo também uma aproximação pós-custodial do arquivo (Colectivo ARDE, 2024). Ao expandir-se para além da abordagem da custódia arquivística, o livro convida-nos a explorar práticas de arquivo que privilegiam os usos e as formas de ativação e transferência. Por sua vez, o destaque dado aos cuidados traz consigo uma nova perspetiva sobre a sustentabilidade das instituições, suas infraestruturas, macro e micropolíticas, com ênfase na experimentação do comum, propondo outras maneiras de lidar com o tempo, o espaço e com os outros (Piña, 2023; Maar, 2023). Nesta equação, as artes performativas, na sua intricada relação com a imaterialidade, e as práticas arquivísticas encarnadas, centradas na pós-vida da performance, têm redefinido e ampliado a lógica do arquivo, questionando radicalmente a sua redução a um mero local de preservação e, em vez disso, concebendo-o como um ecossistema de práticas e gestos de partilha. Um livro como este também visibiliza a necessidade de financiamento à gestão documental e à investigação sobre os arquivos, assim como de estabelecer políticas de arquivo transparentes e democráticas, reforçando ainda mais a necessidade de uma abordagem ética e inclusiva no tratamento do património documental das artes performativas, que pode ecoar em outras práticas de arquivo para além deste campo. Assim, este compêndio de artigos talvez seja um convite para "desaprender o arquivo" (Azoulay, 2019), exercício em que a expansão e reimaginação do arquivo e das suas práticas podem contribuir para idealizar novas formas de interseção entre entidades, práticas, materialidades, corporalidades e temporalidades diversas; numa frase: imaginar novas formas de comunidade e futuridade. +++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Daniela (2021), "Care", *in* Nanna Bonde Thylstrup / Daniela Agostinho / Annie Ring / Catherine D'Ignazio / Kristin Veel (ed.), *Uncertain archives: critical keywords for big data*, MIT Press, pp.75–86.

AZOULAY, A. (2019), *Potential history: unlearning imperialism*, London & New York, Verso.

Colectivo ARDE (2024), "Arte de archivo, pensar los archivos desde el sur", *in* AAVV *Perspectiva comparatista na recolha, tratamento e análise de arquivos de teatro, Lisboa*, Centro de Estudos de Teatro, pp. 25–41.

MAAR, K. (2023), "How to do things with care: feminist curating in dance", *OnCurating*, 55. Consultado a: 18/08/2024, disponível em: *https://www.on-curating.org/issue-55-reader/how-to-do-things-with-care-feminist-curating-in-dance.html*.

PIÑA, A. (2023), "Choreography as curation, curation as cure", *OnCurating*, 55. Consultado a: 18/08/2024, disponível em: *https://www.on-curating.org/issue-55-reader/choreography-as-curation-curation-as-cure.html*.

SCHNEIDER, R. (2011), *Performing remains:art and war in times of theatrical reenactment*, New York, Routledge.

CC BY NC ND

ATRIZ E ATOR ARTISTAS
REPRESENTAÇÃO E CONSCIÊNCIA DA EXPRESSÃO
JOÃO BRITES E TEATRO O BANDO
Volume I, Lisboa, TNDM II e Bicho-do-Mato, 2023, 180 pp.

O JOGO DA TRANSITIVIDADE E DA PERMANÊNCIA: PARA UMA TEORIA VIVIDA SOBRE ATORES ARTISTAS

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

Escrevo sobre um muito esperado livro no qual, pacientemente, João Brites foi experimentando inscrever o pensamento que emergiu do trabalho de formação e criação artística, inseparável da sua intervenção cívica e política.

É, aliás, o que nos diz a página sessenta e nove do livro agora publicado: "Está tudo ligado. A política, o Teatro, a intervenção social, a pedagogia", e que o anexo final sobre integração e emancipação do ator e da atriz vem clarificar de uma forma, diria, definitiva e eloquente: "Os trabalhadores do Teatro devem evitar a integração e o seu contrário: a marginalização. Não, não é um contrassenso. Se, quando dissermos que fazemos parte do poder instituído, queremos dizer que esse poder pode deixar de ser poder, ao aceitar a contestação que permita o desenvolvimento dialético de outro poder" (p. 164).

Começo com algumas palavras sobre a minha leitura geral da obra, para, em seguida, destacar alguns aspetos quer da sua composição, quer de questões que constituem o assunto deste volume. Gostava de sublinhar dois traços distintivos que o atravessam: a complexa intertextualidade e o dialogismo bakhtiniano.

Primeiro, há que referir que se trata de um projeto de monta, já que está prevista a escrita e publicação de nove volumes dedicados a igual número de noções em que se desdobra a reflexão sobre a atriz e o ator artistas, denominador comum a todos: representação, teatralidade, presença, contracena, conflito interno, credibilidade, personagem intermédia, estilo, carisma. Na verdade, é a reivindicação da dimensão artística do trabalho da atriz e do ator na criação teatral que está na génese desta obra. Acredita-se num teatro de personagens e situações que assenta na relação do ator com a personagem. Para falar desse elemento central da experiência teatral faltam as palavras certas e partilháveis, diz-se na nota introdutória. Percebemos desde logo um desejo de conciliar a subjetividade da prática com o uso de conceitos, termos e métodos capazes de dar universalidade às particularidades da criação artística e de consolidar os discursos sobre esta arte.

Os nove volumes constituem uma viagem pelas ideias e pelas práticas de João Brites e do Teatro O Bando através da qual se traça um percurso técnico-artístico, intelectual e político de preparação para a tomada de consciência da atriz e do ator enquanto artistas. Para usar uma palavra estranha dos nossos dias, a obra pretende "empoderá-los" e para tal propõe: uma terminologia clara e validada pela prática (estabilizada num glossário que se situa no final deste volume), um conjunto de conceitos estruturantes e organizados em sistema e uma sequência de exercícios apropriados para cada um dos tópicos centrais do pensamento teórico-programático que enunciei e se concretizam em cada volume. A estrutura de cada um deles repete-se sempre em três capítulos: 1) da prática ou práticas aos conceitos, focando tipologias da personagem na sua relação com os conceitos que emergem e sustentam a prática do ator; 2) dos conceitos ao sistema com as variáveis inerentes ao tópico central de cada volume, num processo de questionação dos nós que atam os discursos sobre Teatro e que são desatados pela exposição dialética dos conceitos; 3) do sistema aos exercícios onde se declinam os conceitos na sua aplicabilidade ao treino da consciência do ator em cena.

Esta rigorosa estruturação interna reflete o propósito de apetrechar atores, pedagogos, espectadores, estudiosos de teatro, com um sistema capaz de conservar a imponderabilidade da criação assente na intuição e na imaginação, ao mesmo tempo que permite construir a representação e a consciência da possibilidade artística de expressão com solidez e consequência a partir das vivências e da sensação concreta. A obra, na sua totalidade, oferece uma inédita, entre nós, proposta teórica para entender, descrever e transformar a dimensão artística do ator e da atriz no sentido da sua emancipação, fazendo confluir a ética, a estética e a política como enquadramento da sua intervenção na comunidade. Mas ela destina-se também a um espectador curioso em relação às "engrenagens da representação teatral" (p. 16) e com o qual se conta desde o primeiro momento de conceção do trabalho do ator a partir das várias explorações do exercício do olhar.

Este primeiro volume aborda o conceito de representação associado à consciência da expressão e, por isso, desenvolve-se desde um regresso aos primeiros momentos da prática de João Brites e seus companheiros, com os quais explora uma intervenção comunitária, a partir da expressão dramática e do teatro feito para ou com as crianças, na Bélgica e em Portugal.

Todo o primeiro capítulo – da prática aos conceitos – constitui uma revisitação de continuidades traçadas em torno da experimentação de uma maneira particular de estar no Teatro. Relatam-se experiências com crianças, nas escolas, com comunidades na praça pública, oficinas onde emergem a personagem-embrionária, a personagem-saltimbanco e a personagem-contador, onde se desenvolve a capacidade de "realizar e descodificar espectáculos" (p. 16), de intervir artística e politicamente em situações que requerem grande poder de comunicação e habilidades cénicas para sustentar sequências de ações com ténue ou nenhum enredo.

Não seguindo uma explícita cronologia, narram-se, neste primeiro capítulo, experiências que desde 1968 fazem cruzar, antes da existência do Teatro O Bando, a animação cultural, a expressão dramática e o teatro (p. 35) e que contribuem para caracterizar certas técnicas de ator que permitam a apropriação destes tipos de personagem. Acompanhamos o narrador no seu propósito de expor de forma clara uma conceção do trabalho do ator nas suas diferentes facetas que foi sendo desenvolvida ao mesmo tempo que se desenvolveu essa maneira particular de estar no teatro. Dessa maneira particular fazem parte as vivências que João Brites e os seus companheiros foram incorporando e registando nas memórias individuais e coletivas. A história de O Bando cruza-se com a história de Portugal nos primeiros anos após a Revolução, na busca de uma intervenção profunda do teatro e dos atores na comunidade como agentes de mudança política da sociedade através da transformação dos públicos. É revelador que este texto recupere essas vivências de uma tal forma coletiva de trabalho e de inserção na sociedade no momento de celebração dos cinquenta anos do 25 de Abril, que agora vivemos, sobretudo porque isso se faz através de uma proposta de emancipação do ator e da atriz enquanto artistas.

O segundo capítulo leva-nos dos conceitos à construção de um sistema. O narrador interroga-se: "Como fazer emergir das práticas os conceitos que sobrevivem ao tempo? Como constituir a partir daí uma rede articulada que seja útil para a organização de um sistema metodológico que não se deixe anquilosar?" (p. 53).

Somos, então, convidados a seguir um exercício dialético no qual intervêm dois discursos argumentativos construídos por textos e imagens resgatados ao arquivo de O Bando, de João Brites, composto de documentos de cariz muito diverso – referentes aos espetáculos, escritos de reflexão sobre o trabalho de O Bando produzidos por membros do grupo ou por pessoas fora do grupo, textos de escritores, filósofos e artistas convocados para sustentar a argumentação. Uma bibliografia, organizada de acordo com as necessidades da nossa leitura, está disponível no final do volume.

Mas, é talvez o momento de falar da estratégia de composição de todo o volume e que se manterá, presumo, nos que virão. Se não conhecêssemos João Brites, talvez estranhássemos que a sua forma de pensamento e de prática o tivesse levado a conceber um dispositivo original para responder às perguntas que enunciei antes. Como? Não se trata de inventar um artifício (ou talvez seja), para responder à convicção de que os pensamentos precisam de mediação explícita, de que eles não existem transparentes, ou seja, também aqui e não apenas na criação artística, tudo é representação. Há, pois, que a sinalizar.

Criou João Brites um dispositivo retórico e poético para nos fazer acompanhar uma reflexão teórica que tenta responder a esses "comos" enunciados logo na abertura do capítulo. Mas talvez eu devesse – sem desvendar demasiado – referir a existência no texto de três planos de organização do discurso que me parecem claros na sua

aplicação e nos seus efeitos. Um narrador relata, na primeira pessoa, os temas e os objetivos de cada capítulo e também constrói a narrativa de que é personagem. No primeiro capítulo, cria uma personagem de espectador, "preso" a uma cadeira, que simboliza, aliás, a sua condição de espectador. Explica que esse seu "eu" se desdobra num "ele" que já foi e que ainda reconhece no rasto deixado em textos e imagens e que pode agora observar "como se fosse um espectador de si próprio", acreditando que, "escrevendo, pode aprofundar muitas das suas ideias, obsessões e manias" (p. 15). Numa experiência muito semelhante à que preconiza para o treino do ator e da atriz artistas, descreve, vendado, a vivência guardada na memória através das sensações concretas que é capaz de reconstituir. A ficção e a factualidade entrelaçam-se, pois o que é contado e aconteceu (como prova a documentação citada) só existe através das sensações imaginadas por este espectador particular. O "ele" é espiado por um "eu" que o recria através da memória, mas também em textos e imagens.

O que talvez, digo eu, se ganhe com este desdobramento de sujeitos é esse efeito de mediação, ou como agora se diz, de re-mediação (transposição para/por via de outros média/meios) onde a escrita e, portanto, a linguagem verbal continua, no entanto, a ser o meio privilegiado. A vida é acessível através da representação e esta é senhora de escolher os seus meios.

Já no segundo capítulo, o dispositivo é outro e com consequências também para o propósito de, recordo, responder à criação de um sistema de conceitos perdurável sem cristalizações e passível de transmitir ideias e técnicas sobre o ator e a atriz artistas. Refiro-me ao uso do diálogo, que remonta à tradição socrática ou, na época moderna, a Diderot, que também construiu a sua teoria sobre teatro e em particular sobre a relação do ator com a personagem. O que está em causa é a exposição de uma argumentação crítica que acompanhe a dinâmica do pensamento de um sujeito desdobrado. Mas, para além da clareza da problematização e dos conceitos, o que transparece é o gosto do confronto entre uma posição pretensamente fechada (a do "ele") e uma posição desafiante (a do "eu") que pensa e escreve a partir de conceitos, noções, discursos cuja estabilidade surge assim posta em causa. O jogo que vamos acompanhando de aproximações e recuos entre estas duas "pessoas" (ou personagens desta narrativa que podia ser de romance ou filme) até à separação é pontuado pelo contexto imaginário de um local "neutro", uma esplanada, invadida por outras vozes e corpos estranhos a um tal exercício de potenciais personagens-intermédias. Claro que é neste capítulo que emergem as questões fulcrais do pensamento e da prática de O Bando e de João Brites, esse lastro que tem sido alimentado pelos processos criativos, pela receção aos espetáculos, pela discussão interna e pelas ações junto de atores, formalizadas nos cursos Consciência do Ator em Cena. Será a partir desta prática que, aliás, se constrói o terceiro capítulo.

Feito de muitos "inserts" que integram um "novo" texto, sem deixar todavia de assinalar a proveniência das citações, o segundo capítulo, aquele que, confesso, mais estimulou o meu pensamento, coloca algumas das questões reconhecíveis para quem acompanha a vida do Teatro O Bando: a representação simbólica e a expressão, a interpretação, o lugar do espectador, a consciência do ator, a sensação concreta, a verdade e a sinceridade, o natural e o convencional, os tipos de personagem e a sua perenidade no corpo do ator, a emoção e a razão, a capacidade de abstração, os três planos de expressão, o coletivo e o singularismo. São alguns dos eixos em torno dos quais se afinam definições e, por conseguinte, um vocabulário. Mas como em todo o texto, isso faz-se nunca perdendo de vista a ideia de que os processos criativos e neles o trabalho do ator artista têm "de ter em conta

a dimensão política dos gestos de cidadania inerentes à atividade artística", como afirmou João Brites em 2014, creio que em Brasília.

O terceiro capítulo faz ouvir um "nós", uma voz a dois que não apaga perspetivas autónomas vindas de tempos diferentes, mas agindo no presente: "a oficina é o nosso ensaio clandestino para revolucionarmos o sistema normativo vigente" (p. 95). É, pois, um projeto revolucionário aquele que nos é descrito, pela sua exigência de rigor metodológico e conceptual, pela abertura aos mundos ainda e sempre por descobrir. Esta recensão vai longa e não desejo embrenhar-me aqui na descrição do módulo sobre "Representação", tal como vai sendo apresentado por um coletivo, onde – apesar de tudo, quero referi-lo – o espectador é rei. É em torno daquilo que – e do como algo – lhe é proposto que se faz o trabalho e se levantam interrogações.

Gostava de terminar acrescentando aos dois planos (enunciação por um eu narrador-espectador, diálogo entre eu e ele) que referi como fazendo parte do dispositivo retórico-poético inventado para a composição deste texto um terceiro, assinalado, aliás, com um tipo de letra diferente. Talvez aquele onde de forma mais subtil reconhecemos a mão e a mente de João Brites. Desde as primeiras páginas descobrimos que o que estamos a ler está a ser escrito por alguém e que esse alguém vai transmitindo informação sobre as circunstâncias da escrita. Mas para quê, mais este plano de narração numa obra que almeja a clareza na formulação de conceitos, vocabulário e métodos, e está ao serviço de um pensamento crítico sobre a emergência de atores artistas emancipados e envolvidos na comunidade?

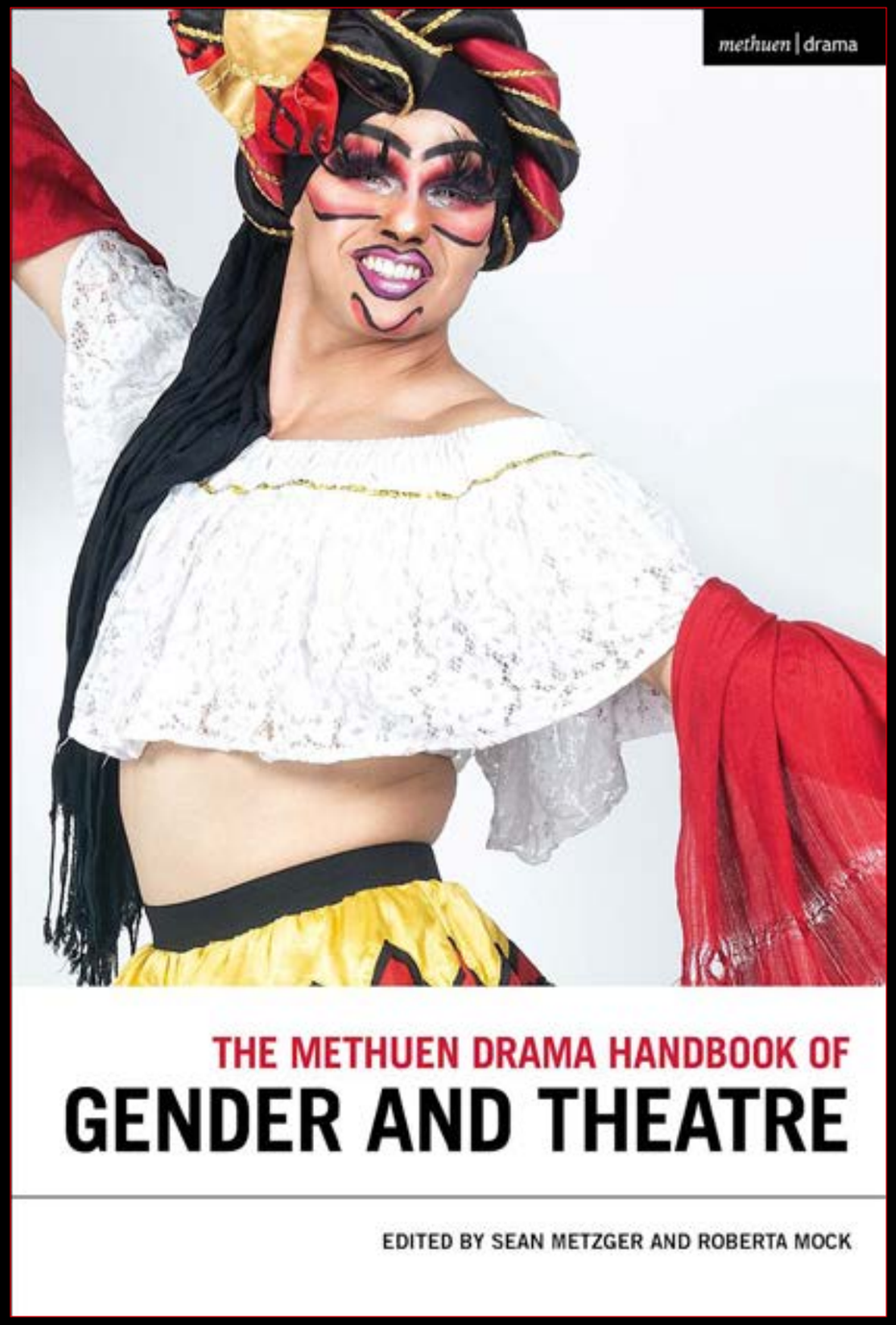
O que o leitor é convidado a descobrir, parece-me, é a permanente contaminação entre as vivências, as emoções, os afetos e o esforço de pensar escrevendo, que não será portanto muito diferente do que se passa com o ator de quem se espera que atravesse um processo de abstração e representação das suas vivências para fazer aparecer personagens que nos afetem enquanto espectadores.

Nesse sentido, espera-se de ambos – o que escreve e o que age num espaço cénico – que sejam capazes de falar daquilo que fazem: "Se conseguir praticar um discurso que sinalize o percurso artístico, mesmo que não seja muito elaborado, vai conseguir falar do que faz" (p. 160). É para nos dizer isto que alguém escreve o encontro ficcional entre um "eu" e um "ele" ligados pelo que fazem e pensam.

+++

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

CC BY NC ND



THE METHUEN DRAMA HANDBOOK OF GENDER AND THEATRE

SEAN METZGER E ROBERTA MOCK (ED.)

London, Bloomsbury Publishing Pic, 2024, 526 pp.

GENDER AND THEATRE

BRUNO SCHIAPPA

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

Presented as a guide for theatrologists, this book is a major work for all the scholars dealing with the operative concepts as theatre, drama, performance, becoming, on one hand, a funnel about gender issues and the geopolitics inherent to those paradigms and concepts and, on the other hand, as a statement on why they should be changed, through theatre across times and countries, which turns it into a very attractive process of reading.

Along the 526 pp., we get to travel through four parts divided by chapters. Each part has an introduction by the editors which are very rich in content. The titles of the parts are very catching: part 1 “Orientation and Reorientation”, part 2 “Geopolitics and Biopolitics”, part 3 “Transmedia”, part 4 “Genre and Theatrical Form”.

Albeit in each of the parts we can have a separated reading through, they also work as a whole since they prepare us towards the end which is precisely an announcement that we should get ready for the changes. “Towards a Trans Theatre” is the title of the last chapter (pp. 475-490).

Let us go from the top though. Following an introduction and two chapters in which the concepts of gender, transgender, intersectionality and crossing are presented, we are offered a roundtable of questions and statements which aims to frame Theatre and Gender

through indigenous performance in cases as Hawaii, Alaska and the American Indian Dance Theatre. The way the editors conduct the roundtable is very enthusiastic: "SM. That's fantastic. Roberta and I thought we'd ask you whether or not theatre gives you the right language to describe what it is you're doing: how it helps you, in what way it might limit you" (p. 60). The answers that follow are full of meaning "THB. It's been a little bit of a challenge for people to understand that Hawaiians have practices that are similar – and I am speaking of the community in which I live. I should give a little bit of background about our Hawaiian Theatre program" (*Idem*). It is through this informal language that we get to know the dimension of the relation between theatre and society in the case studies. The chapter four compares the presentation of gender in Brecht and Mao Zedong. Chapter five opens the part 2 presenting the difference between geopolitics (world system) and biopolitics (human life grouped into categories) and it goes on (chapter six) presenting "disobedient" women in India, through Theatre History. Portraits of women who were not common and defied the system. We dive into (chapter seven) Jesusa Rodríguez and Astrid Hadad Cabaret Theatre (Mexico) and the politicisation of it, with commentaries "about the marginalisation and violent oppression of women in a country that wants to keep them 'tied to forced motherhood, male sexuality and the exercise of power... through force... and subtlety'" (p. 113). We also get to know some of the historical precedents of Cabaret in Mexico, back in the 90's. The afro-caribbean crossing actors have a spotlight (chapter eight) and we move on to intersectional politics in Australian colonial socio-political context (chapter nine). Canada is reserved for "monolithic, violent and oppressive category in its embodied complexity" (chapter ten, p. 179), with the disruption of white male privilege in two plays (*Prince Hamlet* by Ravi Jain and *Daughter* by Adam Lazarus) on intersectionality and official multiculturalism.

The editors also devote a chapter eleven to the early modern Chinese Theatre (XIXth e XXth centuries) in which we can relate gender and semiotics (stage props and face make up). We jump into early Roman comedies (chapter twelve) about "the body of the actor who plays a female role (p. 219)", through which we can witness the differences of appearance between the range of actors in relation to the roles.

We get to part 3 entitled "Transmedia" with another exceptional introduction (chapter thirteen) by the editors where we change our point of view about its meaning and what hitherto meant a crossing of the *media* becomes also a crossing of genders and audiences, celebrity culture, costumes (cross-dressing), sets and other diverse elements which intersect theatre and its epiphenomena. Chapter fourteen tells us about *Heathers: the musical*, adaptation from screen to stage and the way it "unsettles the traditional idea of the happy ending" (p. 249).

When we start reading chapter fifteen we already have a very solid idea on how theatre can question the "presentation" of gender in everyday life through transing and virtuosism (as in circus performances) along with all the other elements a production provides to the audience if it aims to dismantle gender codes.

We dive again into the past. This time (chapter sixteen) goes back to early modern Japan (1600–1868), when Kabuki theatre combined actors and identity through feminine roles played by young actors. Furthermore, it relates the Kabuki actors with gender and sexuality in an endless perspective of culture studies. The idea that remains is that of the actor being "produced" as well as gender.

Chapter seventeen conducts us through early modern English drama and gender performance carried out by male actors who also could be using that same performance to disguise their deepest inner fantasies. Chapter eighteen is devoted to the spectralization of black women in theatre and in media which relates to the typicalization of black women bodies.

Chapter nineteen presents a very well written article on cyborg theatre (corporeal and technological intersections in multimedia performance) and the presentation of fembot (robots that look like what is conceived to be feminine) and the performance of womanised behaviour and happiness as well as the materialisation of race.

We are now at part 4, "Gender and Theatrical Form" where we are confronted (introduction, chapter twenty), once again by the pen of the editors, with quotations of Bey's book *Black trans feminism* and the "parallel undoing of imposed racialized and gendered norms" (p. 365). Chapter twenty-one is on the Golden Age of the Hispanic classical theatre and the acting of women, who were allowed to act on plays in countries like Italy and France. It describes actresses as hypersexualized by the roles they played, whereas, nowadays, those same roles are played by men who are willing to rethink gender by diversifying the classics.

Chapter twenty-two refers a male dance company which performs the routine of the *El son de la negra* traditionally danced by the Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández with mixed-sex couples. The company of male dancers, México de Colores, recreates "traditional dance numbers through gender crossing, deeply informed by their embodied experiences in and outside of the ballet folklórico as gay men" (p. 393).

Chapter twenty-three refers to the process of staging "femme excess" in the work of three directors who work on the "identification of femme as an embodied queer praxis" (p. 411).

"Performing vulnerable masculinity in Northern Ireland's post-conflict documentary theatre" (chapter twenty-four) brings us the masculine figures that dominate the popular imagery in Northern Ireland through three productions: *Green & blue*, *Don't shoot my wane, shoot me!* and *First response*. They "represent male experiences in Northern Ireland (...) mainly within a conventional mode of masculine identity and behaviour" (p. 442).

Chapter twenty-five explores how *Afriqueer* jumped from the darkness to light through site specific performances where the prevalence goes to "conjuring alternative masculinities" in a "place of placelessness" (p. 459).

We finally get to the last chapter (twenty-six), which I referred to in the beginning of this article, "Towards a trans theatre" (p. 475). Here we get to know *Against a trans narrative*, a documentary signed by Jules Rosskam; the procedures used by Agnes Borinsky when writing a play; a cast of trans visibility theatre productions in the US between 2015 and 2019. Here we can find several points of view on trans experiences in theatre, being the most polemic, the one that refers to the absence of trans actors playing trans roles (p. 479).

Each chapter is signed by a different author (except for the introductions which are signed by the editors) who inprint a very deep and solid perspective on the relation between theatre and society through gender.

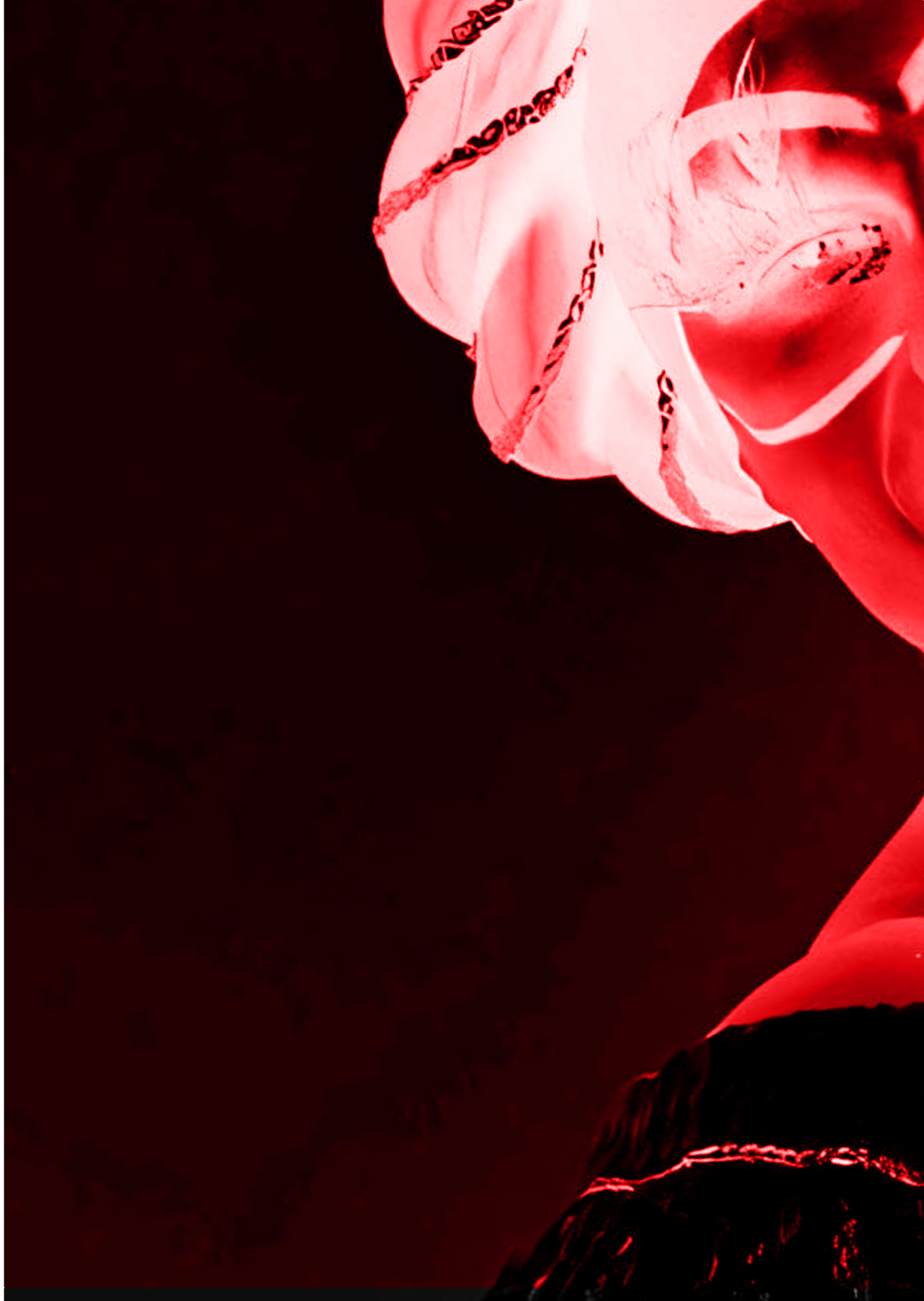
The book ends with references to all the plays and productions mentioned across the chapters, which makes it also a major rich *compendium* of a golden selection of theatre texts.

All together and when compared to Jill Dolan's *Theatre and sexuality* (2010) or Philippe Maiden's *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle* (2015), this book is a major work that deserves to be read by the longest possible range of readers in the world, since it combines theatre, sociology and anthropology.

+++

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

CC BY NC ND



REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 3

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL