REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 4

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 4

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 FERREIRA | PAULA GOMES MAGALHÃES

ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT
SARA MADEIRA

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 | PAULA CASPÃO | PEDRO MANUEL | RITA MARTINS RUI PINA COELHO | TERESA FARIA

CONSELHO CIENTÍFICO SCIENTIFIC COUNCIL
ALEXANDRA BALONA Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa | **ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA** Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, França | **ALEXANDRA KOLB** University of Roehampton, Inglaterra | **ALEXANDRE PIERONI CALADO** Centro de Investigação em Artes e Comunicações (Universidade do Algarve / Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa | **ANA BIGOTTE VIEIRA** Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL) | **ANA PAIS** ICNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL) | **ANDRÉ CASTRO SOARES** Investigador CRIA/ ISCTE-IUL/ NOVA FCSH | **ÂNGELA FERNANDES** Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | **CASSIANO SYDOW QUILICI** Universidade Estadual de Campinas, Brasil | **CHRISTINE ZURBACH** Universidade de Évora | **CHRISTOPHER BALME** Ludwig Maximilians – Universität München, Alemanha | **CLÁUDIA MADEIRA** Instituto de História da Arte (IHA) | **DANIEL TÉRCIO** Universidade de Lisboa | **DIANA DAMIAN-MARTIN** Royal Central School of Speech and Drama, Inglaterra | **ELEONORA FABIÃO** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil | **FERNANDO MATOS OLIVEIRA** Universidade de Coimbra | **FRANCESCA NEGRO** Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | **FRANCESCA RAYNER** CEHUM - Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho | **GINA BLOOM** University of California, Estados Unidos da América | **GISELA DÓRIA** Egressa da Unicamp, Brasil / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL) | **IAN HERBERT** IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro | **IVAN MEDENICA** University of Arts in Belgrade, Sérvia | **JOÃO CARNEIRO** APCT/Semanário *Expresso* | **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 | **LUCIANA CALIMAN** Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil | **LUIZ FERNANDO RAMOS** Universidade de São Paulo, Brasil | **MARGARETA SÖRENSON** crítica de dança | **MARIA DO CARMO MENDES** Dep. de Estudos Portugueses e Lusófonos- Universidade do Minho | **MARIA HELENA WERNECK** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil | **MATTEO BONFITTO** Instituto de Artes da Unicamp (IA), Brasil | **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) | **MICK GREER** Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL) | **NÉ BARROS** Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (IF) | **NUNO CARINHAS** Encenador, cenógrafo, ex-diretor do Teatro Nacional São João | **OCTAVIAN SAIU** National University of Theatre and Film, Roménia | **PAUL SPENCE** King's College London, Inglaterra | **PAULO FILIPE MONTEIRO** ICNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) | **SANDRA PIETRINI** Università di Trento, Itália | **VERA COLLAÇO** Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

COLABORARAM NESTE NÚMERO CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE
BRUNO SCHIAPPA | BYA BRAGA | CATARINA FIRMO | CHRISTINE ZURBACH | EMÍLIA COSTA EUGÉNIA VASQUES | EUNICE TUDELA DE AZEVEDO | FILIPE FIGUEIREDO | FRANCESCA RAYNER FRANCISCA MELEIRO | GRAÇA P. CORRÊA | GUILHERME FILIPE | GUSTAVO VICENTE | KATIA BRITO LÍGIA SOARES | MAÍRA SANTOS | MARIA JOÃO BRILHANTE | MARTA BRITES ROSA | MARK INGRAM MAFALDA LENCASTRE | OHANNA PEREIRA | PAULA GOMES MAGALHÃES | REBECCA FREE RUI PINA COELHO | SIMONE NIEHOFF | SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ | YANNICK FORTES PIMENTA

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

PEDRO CEREJO

PERIODICIDADE PERIODICITY

Anual Annual

ISSN

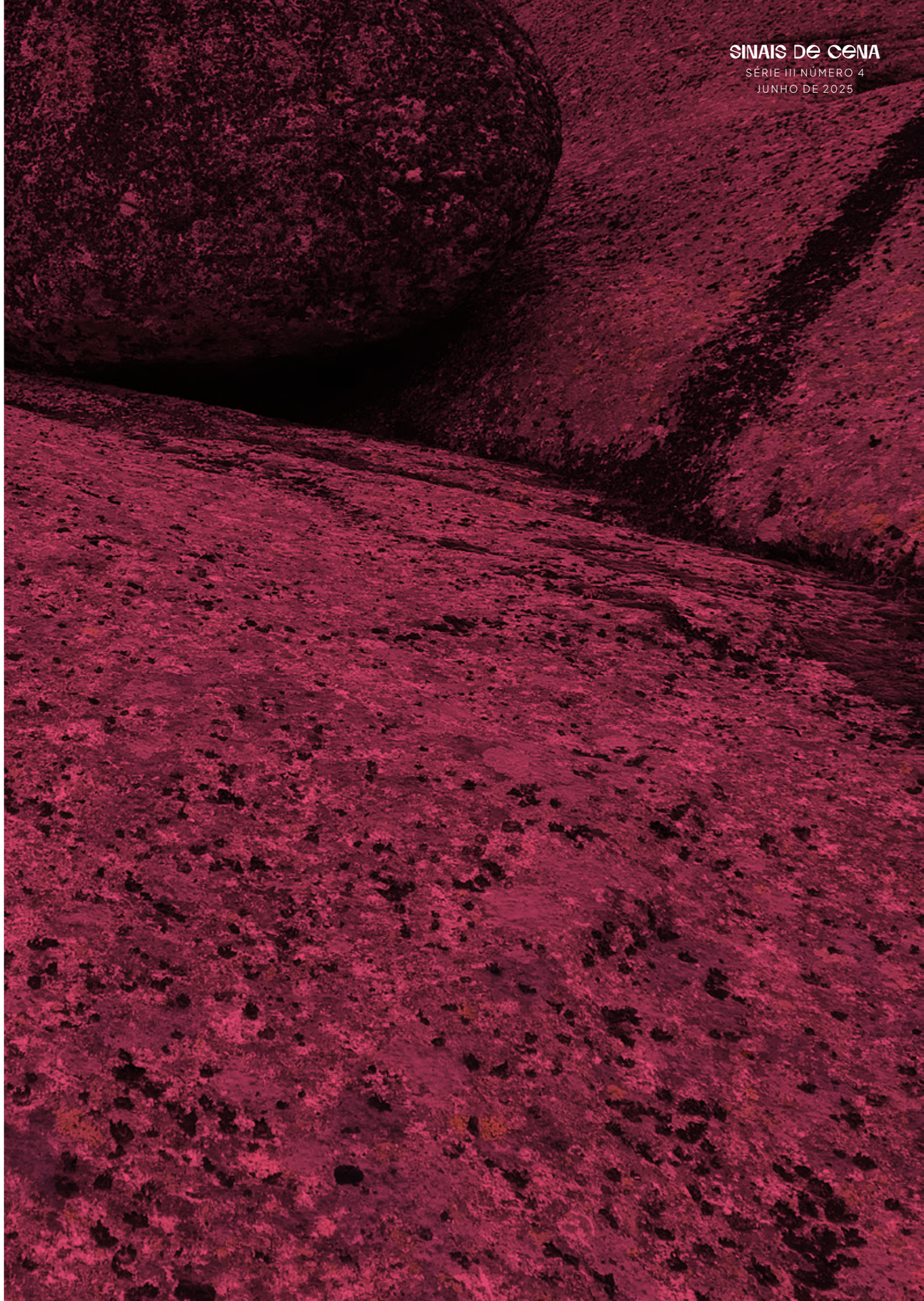
1646-0715

SINAIS DE CENA III.4

SINAIS DE CENA III.4

Junho de 2025 June 2025

FICHA TÉCNICA



ÍNDICE
INDEX

EDITORIAL

012 MARTA BRITES ROSA

THEMATIC DOSSIER

PERFORMANCE, ECOLOGIA E O FIM DO MUNDO

024 BYA BRAGA
Entreatuar com máscaras e mascaramentos: por artes da cena mais-que-humanas

060 KATIA BRITO
Uma performance para outros mundos

088 RUI PINA COELHO
Towards the rooting of utopia in the imagination of politics

108 GRAÇA P. CORRÊA
What theatre can do ecologically: thoughts on the empathic ecocritical dimension of playtexts

138 REBECCA FREE
MARK INGRAM
Commoning and site-specific environmental performance in Marseille

170 MAFALDA LENCASTRE
A condição glitch – da falha como competência

200 SIMONE NIEHOFF
An utopian intervention to face the apocalypse: Gorleben's "Free Republic of Wendland" as protest performance, eco-village and founding moment of the German anti-nuclear movement

ESSAYS

ESTUDOS APLICADOS

230 YANNICK FORTES PIMENTA
A identidade do teatro cabo-verdiano: uma questão constante

PORTFOLIO

PORTEFÓLIO

254 FILIPE FIGUEIREDO
PAULA GOMES MAGALHÃES
Estelle Valente: um olhar inquieto

INTERVIEW

NA PRIMEIRA PESSOA

322 GUSTAVO VICENTE
Lígia Soares: a arte de se importar com as pessoas

PERFORMANCE REVIEWS

PASSOS EM VOLTA

400 EUNICE TUDELA DE AZEVEDO
A Love Supreme: Pigalle powerhouse

414 CATARINA FIRMO
Ousar a fragilidade das matérias, celebrar os vínculos. O fimp'24 em bodas de coral

440 FRANCISCA MELEIRO
SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ
Festival END: una experiencia intercalada falada

466 OHANNA PEREIRA
O efeito de presença na realidade virtual

482 FRANCESCA RAYNER
Elegy for the end of the world: Uma peça para quem vive em tempo de extinção

490 MAÍRA SANTOS
Macacos, de Clayton Nascimento: arte e resistência contra a barbárie e imaginação de futuros possíveis

500 BRUNO SCHIAPPA
O Sublime na Lama [Glory Hole]

BOOK REVIEWS

LEITURAS

514 MARIA JOÃO BRILHANTE
O teatro do mundo na biblioteca de um dramaturgo

522 EMÍLIA COSTA
Luiz Francisco Rebello: e quando a arte luta por direitos

536 GUILHERME FILIPE
Teatro de revista: dialética de continuidade ou de rutura?

548 CHRISTINE ZURBACH
O legado dramatúrgico de Luiz Francisco Rebello: Liberdade, liberdade (1974)

558 EUGÉNIA VASQUES
Uma realidade suplementar: As páginas arrancadas, "psicodrama em 3 sequências" de Luiz Francisco Rebello

EDITORIAL

SINAIS DE CENA III.4

MARTA BRITES ROSA

DO FIM DO MUNDO A UM MUNDO NOVO

Este número da *Sinais de Cena* parte de um conhecido, mas nem por isso menos inquietante, diagnóstico: o fim do mundo não é uma ameaça longínqua, mas um processo já em curso. Os artigos reunidos neste **Dossiê Temático** – dedicado ao teatro, à ecologia e ao fim do mundo mundo e coordenado por Gustavo Vicente – revelam diferentes abordagens a esta tríade urgente. Em todos se reconhece um eixo comum: o questionamento sobre qual será o papel das artes na criação de uma consciência ecológica, social e política.

No artigo de Rui Pina Coelho, a extinção em massa não é tratada como uma possibilidade distante, mas como uma fatalidade em movimento. "O fim do mundo não vai acontecer, ele já está a acontecer", escreve, apontando para um realismo quase apocalíptico, mas que culmina numa proposta redentora: a necessidade de *começar de novo*. A dramaturgia, segundo o autor, deve expandir-se do palco para o mundo, como ferramenta essencial para a reinvenção das relações entre humanos e natureza, e para a construção de novos sonhos sociais: "[Reshaping], from a clean start, the rules of engagement between humans and nature and redevising social dreaming."

Este apelo ao recomeço ecoa no artigo de Simone Niehoff, que apresenta um exemplo concreto de uma "nação utópica", nascida da resistência política. Nos anos 1980, na Alemanha, um coletivo teatral criou uma aldeia temporária como forma de protesto contra a construção de uma central nuclear. Durante um mês, essa comunidade

auto-organizada estruturou uma forma de vida baseada em princípios ecológicos e coletivos. Uma performance efémera, sim, mas profundamente transformadora. A crítica do grupo à visão antropocêntrica estava presente nos seus estatutos: "A state [...] which cannot maintain the natural balance between humans, plants, animals and minerals [...] is no longer his or her own!"

Rebecca Free e Mark Ingram apresentam o conceito de *communing* – fazer algo em comum – como prática artística e social, analisando três ações performativas promovidas em Marselha que mobilizam comunidades e questionam modelos de vida insustentáveis. Graça Corrêa defende que todo o teatro é político e, ao analisar duas peças, sublinha a presença de uma ecocrítica implícita em cada escolha estética e dramatúrgica. "Ecological arguments are never socially neutral any more than socio-political arguments are ecologically neutral", escreve, citando David Harvey.

Mafalda Lencastre introduz o conceito de *glitch* para questionar a possibilidade de representação, propondo novas metodologias ontológicas. O seu texto sugere que a falha é uma ferramenta artística alternativa às formas de representação.

Outros artigos expandem o horizonte crítico dos estudos artísticos em torno das questões ecológicas. Bya Braga e Katia Brito trazem-nos o olhar das vivências indígenas brasileiras – onde natureza e cultura não são categorias separadas – para inspirar novas formas de fazer e pensar teatro. Bya Braga explora a relação entre performance e culturas indígenas, onde o humano e o natural coexistem sem separação. Katia Brito, por sua vez, investiga as possíveis imbricações entre a cosmopolítica indígena e as políticas cénicas, desafiando os paradigmas ocidentais antropocêntricos. Nas suas palavras, a arte pode tornar-se "um território que propicia a prática do pensamento em estado selvagem".

Apesar do reconhecimento de um colapso em curso, os vários artigos não são um voto de rendição, mas a necessidade de marcar um ponto de partida para um "recomeço". Esse "recomeço" exige mais do que soluções técnicas ou reformas apressadas – exige imaginação, ação coletiva e, sobretudo, a reconstrução das formas de nos relacionarmos com o planeta, com os outros e connosco próprios. Neste contexto, o teatro e as artes performativas não surgem como resposta redentora, mas como práticas críticas e criativas que abrem espaço para o pensamento e para a criação de um sentido de comunidade. Como ferramenta de reflexão e resistência, a arte pode não salvar o mundo, mas pode contribuir para formar uma vontade coletiva de o fazer.

Na secção **Estudos Aplicados**, coordenada por Licínia Ferreira e Pedro Manuel, Yannick Fortes debruça-se sobre o teatro cabo-verdiano como espaço de criação identitária e resistência cultural, em que o conceito de crioulo é central. A partir da análise de três coletivos distintos, o texto revela a forma como a crioulização das artes – seja por meio da valorização de elementos culturais locais ou da adaptação de obras clássicas à realidade do arquipélago – contribui para afirmar uma identidade mestiça, plural e em constante transformação, refletindo a complexidade histórica e cultural da sociedade cabo-verdiana.

Na secção **Na Primeira Pessoa**, destacamos o trabalho de Lígia Soares, entrevistada por Gustavo Vicente. Com um percurso que cruza dança, teatro e performance, Lígia Soares fala-nos sobre as suas motivações para cada novo projeto e a forma como estes se relacionam com etapas e questionamentos da sua vida. No centro da prática está o corpo – não como objeto a ser observado, mas como presença viva,

política, vulnerável. Um corpo que se expõe, que toca e é tocado, e que tanto pode ser o dos artistas como o do público – o espectador deixa de ser passivo e passa a ser cúmplice.

Quando questionada sobre a importância de chegar ao outro, a artista responde: se a arte já não for um gesto relevante para o outro, não hesitará em mudar de caminho. Esta postura – que se traduz na recusa da espetacularidade vazia e na procura de formas coletivas de criação – ecoa as urgências climáticas que atravessam o Dossiê Temático. Porque, como ela mesma afirma, "há tantos perigos nos dias de hoje" que a arte não pode continuar a ser apenas um exercício estético: tem de ser um lugar de consciencialização, de partilha e de transformação. No seu trabalho insiste em criar comunidades – mesmo que precárias, mesmo que temporárias. E é talvez aí que reside o maior contributo da arte para enfrentar a crise climática: restaurar em nós a capacidade de estar com o outro, de escutar, de imaginar possibilidades que ainda não existem.

No **Portefólio**, conduzidos pelas palavras de Filipe Figueiredo e de Paula Gomes Magalhães, somos introduzidos no universo singular de Estelle Valente, cuja trajetória consolidada a afirma como uma das mais relevantes fotógrafas de cena da última década em Portugal. O seu olhar não se limita a captar o instante teatral – antes o transcende, procurando fixar nas imagens a emoção que a atravessa enquanto espectadora atenta. Como a própria afirma, o seu gesto fotográfico pretende "[refletir] a emoção que sente perante o que vê", convertendo cada registo numa tradução entre o visível e o vivido.

A secção **Passos em Volta**, coordenada por Rita Martins e Catarina Firmo, evoca espetáculos recentes que passaram por palcos nacionais no último ano.

Pela escrita de Eunice Azevedo, somos conduzidos ao universo íntimo de *Love Supreme*, *peep show* delicadamente concebido pelos Artistas Unidos a partir do texto de Xavier Durringer. A encenação, protagonizada por Andreia Bento, desvela camadas de sonhos e vulnerabilidade, num jogo entre o olhar e a exposição.

Pela mão de Catarina Firmo temos um vislumbre dos espetáculos de marionetas e formas animadas do FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto de 2024, onde se sucederam cenas sobre a liberdade do corpo feminino, a denúncia das lógicas de mercado, o relaxamento da *silly season* e os afetos, entre tantos outros assuntos. A autora apresenta o FIMP como um espaço que possibilita "celebrar em grupo e convocar o imaginário para resistir ao absurdo do mundo".

Francisca Meleiro e Soledad Figueroa Rodríguez cruzam impressões sobre o festival End – Encontros de Novas Dramaturgias, que se realizou em 2024 em Guimarães e Coimbra. Num emaranhado dialético onde os idiomas e as sensações se entrelaçam numa simbiose perfeita, as suas palavras tecem um itinerário sensorial e idiomático que reflete a riqueza dialógica do evento. No centro desta tessitura emerge uma ideia fulcral: a "necesidad de generar estos encuentros colectivos para la lucha y para la posibilidad de un futuro" – uma urgência partilhada ao longo de todo este número.

Ohanna Pereira debruça-se sobre *O centro do mundo*, de Ana Borralho e João Galante, uma experiência imersiva que desafia as convenções do teatro presencial através da mediação por óculos de realidade virtual. A ausência física dos intérpretes gerou, paradoxalmente, uma experiência de presença coletiva entre os espectadores – um fenómeno que, nas palavras da autora, ecoa a reflexão de Jacques Rancière sobre o "desaparecimento do performer e o aparecimento do público".

Maíra Santos propõe uma leitura de *Macacos*, espetáculo de Clayton Nascimento, cuja interpretação crua e visceral expõe com rara contundência a persistência do racismo estrutural e da violência policial no Brasil. A sua análise destaca a comunicabilidade pungente e performativa de Nascimento.

Bruno Schiappa elogia o espetáculo *Glory Hole*, pela sua coragem estética e temática. Reconhece a profundidade emocional e a sensibilidade poética da montagem, que trata com delicadeza e honestidade um tema ainda tabu. Através de *Glory Hole* defende-se a ideia de que algo poético e profundo pode emergir de contextos marginais, eróticos ou considerados socialmente "impuros".

Por fim, Francesca Rayner reflete sobre *Uma peça para quem vive em tempo de extinção*, interrogando a forma como o espetáculo materializa o seu compromisso com a ecologia e a sustentabilidade, tanto nos temas abordados como nos próprios modos de produção. Um gesto que retoma e prolonga as questões levantadas no Dossiê Temático, reafirmando o potencial do teatro como agente de transformação frente à crise climática.

Neste número, a secção **Leituras**, coordenada por Teresa Faria e Emília Costa, inaugura um novo rumo editorial, centrado numa abordagem temática que orienta a seleção e elaboração das recensões. A abertura desta nova fase é dedicada à figura incontornável de Luiz Francisco Rebello, cuja multifacetada trajetória enquanto investigador, crítico, ensaísta, dramaturgo e jurista é revisitada através da análise de sete obras da sua autoria.

A abrir esta secção, o texto de Maria João Brilhante dá-nos a conhecer a biblioteca que Luiz Francisco Rebello legou à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – um legado precioso que reflete o espírito eclético do seu antigo proprietário. Esta biblioteca espelha um gosto plural por todas as formas de manifestação teatral, das formas clássicas às mais ousadas experimentações contemporâneas.

Pelas vozes críticas de Christine Zurbach, Eugénia Vasques, Emília Costa e Guilherme Filipe revisitamos textos emblemáticos para a compreensão da história do teatro em Portugal, nos quais se revela a amplitude da ação de Rebello enquanto homem do teatro e jurista, duas esferas que entrelaçou com notável coerência e paixão. Por via destas leituras, emerge a sua incansável luta em prol dos direitos de autor, o seu olhar panorâmico e integrador sobre o fenómeno teatral – nas suas várias abordagens cénicas – e o seu compromisso com uma dramaturgia social e politicamente engajada.

Este conjunto de recensões propõe, assim, não apenas uma leitura crítica da obra de Rebello, mas também um tributo à sua visão abrangente e humanista do teatro, convocando-nos a (re)descobrir a riqueza de um pensamento que soube aliar erudição, prática teatral e intervenção cívica.

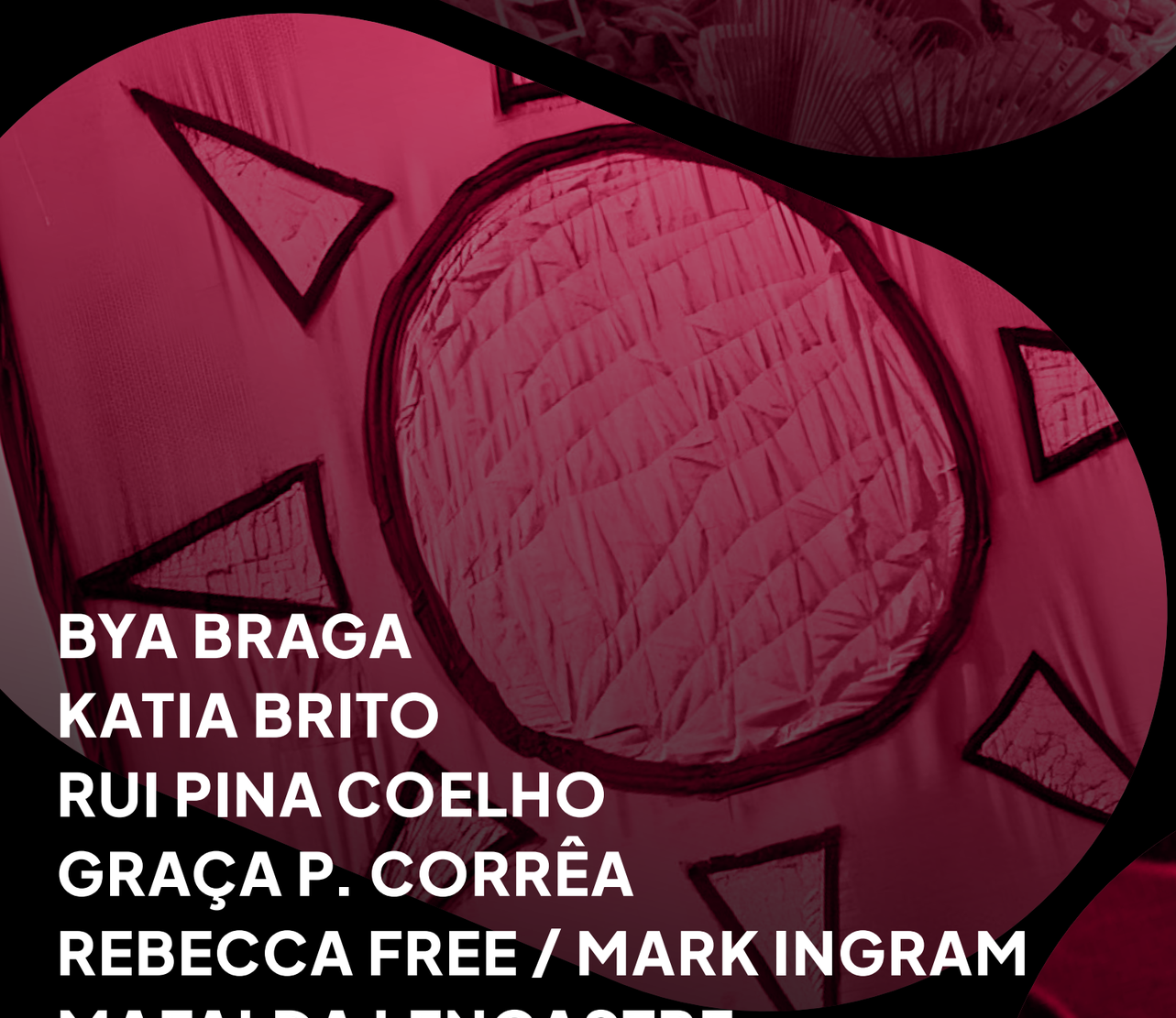
Por fim, no rasto do realismo sombrio de um fim do mundo iminente, fica a pergunta: o que fazer agora? A resposta que este número parece oferecer, entre ensaios, testemunhos, análises e recensões, é clara: criar comunidade. Apostar no coletivo. Reforçar as ligações entre arte, vida e planeta. Porque se o fim do mundo já começou, também a esperança – e a ação – podem começar agora.

***

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

DOSSIÊ TEMÁTICO
THEMATIC DOSSIER



BYA BRAGA
KATIA BRITO
RUI PINA COELHO
GRAÇA P. CORRÊA
REBECCA FREE / MARK INGRAM
MAFALDA LENCASTRE
SIMONE NIEHOFF

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

ENTREATUAR COM MÁSCARAS E MASCARAMENTOS

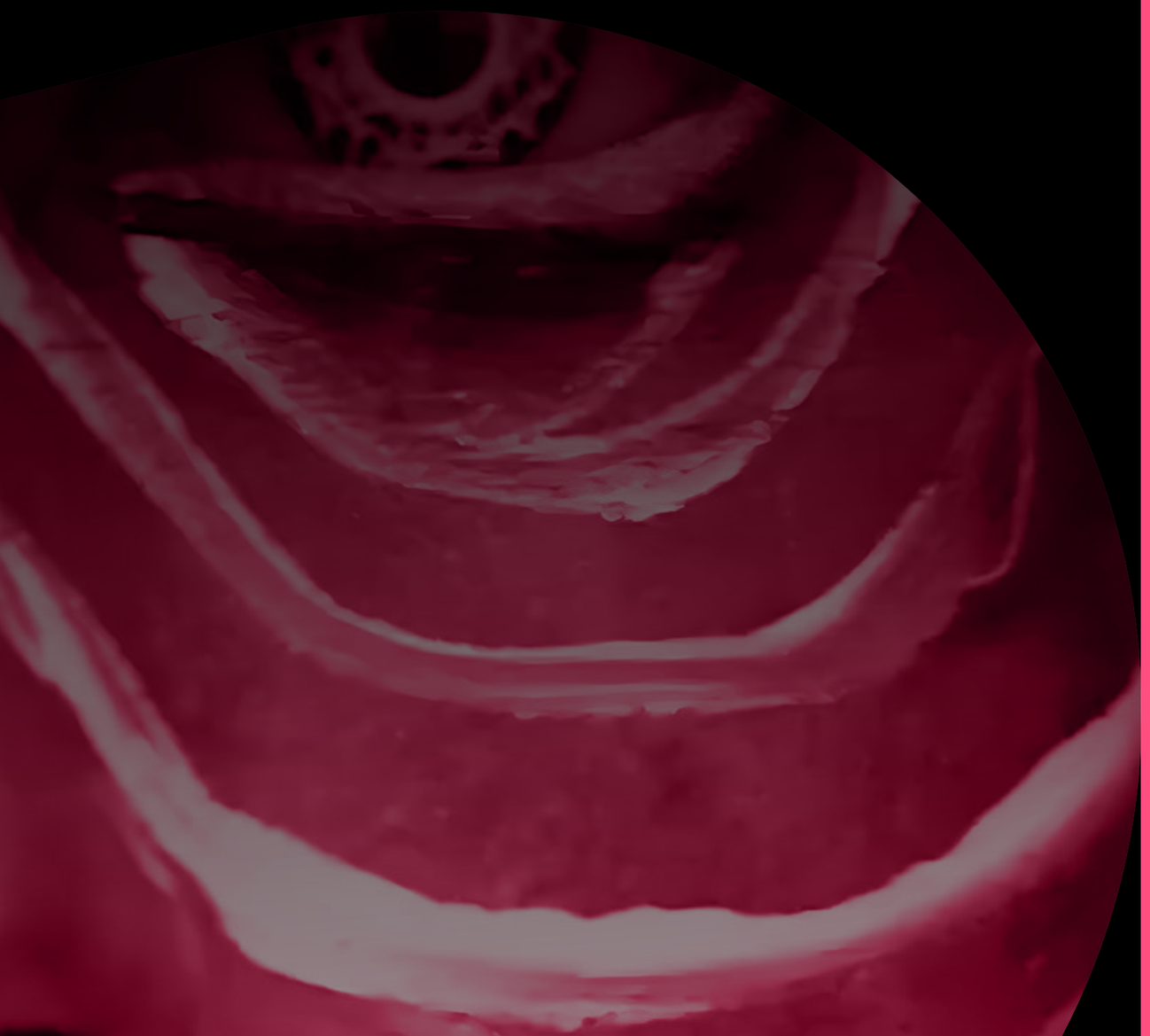
POR ARTES DA CENA MAIS-QUE-HUMANAS

BYA BRAGA

BYA BRAGA (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Atriz e diretora cênica. Professora Associada na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), área de Teatro (atuação performativa, improvisação, máscara, direção, teatro físico e pesquisa-criação). Pesquisadora em Artes/Teatro pelo CNPq-Brasil. Doutora em Artes Cênicas. Pós-Doutora em Estudos da Performance pela New York University. Foi diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Líder do Grupo LAPA--UFMG (Laboratório de pesquisa em atuação). Coordena o "Colóquio Internacional Mascaramento na Cena Expandida", com três edições. Integra o Duo Mimexe, com Alexandre Brum Correa, cujos dois últimos espetáculos criados são *It Takes Two to Tangle* e *Ô, bença!*.



ABSTRACT

The paper presents six experiences of Brazilian performance art experiences that features mask compositions and expanded masking, with reflections in light of critical interacting ecology.
It is based on creative observations, affective perceptions and speculative reflections from practical artistic and theoretical studies carried out by the author in performative mask playing and the relationship between performing arts and ecological issues. It points for interacting as an important mode of existence in performing arts during the 21st century, aiming at more-than-human scenes and performances. It indicates performative masking play as a mode of cosmocentric aesthetic mediation.

KEYWORDS

Mask, Expanded Masking, Critical Ecology, Theater, Performance

RESUMO

Este texto apresenta seis experiências de arte performativa brasileira que trazem composições com máscaras e mascaramentos expandidos, com reflexões à luz do entreatuar ecológico crítico. Baseia-se em observações criadoras, percepções afetivas e reflexões especulativas que partem de estudos práticos artísticos e teóricos realizados pela autora sobre o jogo do mascaramento performativo e a relação da arte da cena com questões ecológicas e críticas. Sinaliza o entreatuar como um modo de existir importante para a arte da cena no século XXI, visando cenas e performances mais-que-humanas. Indica o jogo performativo de máscara como um modo de mediação estética cosmocêntrica.

PALAVRAS-CHAVE

Máscara, Mascaramento Expandido, Ecologia Crítica, Teatro, Performance

ENTREATUAR COM MÁSCARAS E MASCARAMENTOS

POR ARTES DA CENA MAIS-QUE-HUMANAS[1]

INTRODUÇÃO

Se as mudanças radicais climáticas e as transições ecológicas têm sido causadas, de modo recorrente, pela ação humana,[2] seja com interferências e alterações na natureza, seja com um comportamento de consumo excessivo e baseado em lucro financeiro em menores prazos, o enfrentamento crítico delas precisa começar por nós, pessoas interessadas em um projeto civilizatório que fortaleça os direitos humanos e as justiças entre os conhecimentos, em uma visão ecocêntrica. Haverá dificuldade para isso, porém, a quem tem na racionalidade neoliberal referência para a (des)proteção do meio ambiente.

[1] Este trabalho resulta de pesquisa em arte/teatro financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PQ) (Processo 316109/2023-1/Mod. PQ), a quem agradecemos.

[2] Aqui nos referimos à ação humana desde o habitar colonial nas Américas que, integrado ao desenvolvimento do capitalismo e com a liderança de homens brancos, promoveu altericídios, usurpação de terras (subordinação geográfica), dominação de mulheres negras e comércio de pessoas escravizadas, até os colonialismos recentes, entendendo-se basicamente o colonialismo como ato de exploração e/ou usurpação e/ou eliminação de outrem. Ou seja, uma ação humana promotora de ecocrises graves.

É importante, então, considerarmos a transversalidade do conhecimento para que isso nos auxilie nas percepções e possíveis soluções de problemas tão emergenciais que vivemos. A transversalidade, como princípio ético, estético e político de complexificação de nossas relações com os mundos diversos, tende a colaborar para uma visão pluriepistêmica na recriação de modos de vidas em melhores convivências entre os seres, podendo nos ajudar no escape de relações de dominação. Ela fortalece, ainda, modos de relações responsáveis (Haraway, 2011) entre diferentes mundos.

Precisamos, também, refazer modos de existir e de criar artisticamente, visando giros ecocivilizatórios, pois "viver mostra-se urgentemente como entreviver. Existir como coexistir. Evoluir como coevoluir. Morrer como entremorrer. Reagir como entrerreagir" (Marras, 2018: 256).

Neste sentido, inserir o conhecimento artístico cênico[3] em tal perspectiva e debate, à luz do entreatuar ecológico crítico, auxilia no enfrentamento da sombra antropocêntrica da arte da cena. E aponta para uma melhor recepção de modos diferentes de seu fazer artístico como, por exemplo, as que contêm manifestações de máscaras e mascaramentos. Estas, dialogadas também com a performance, podem colaborar na problematização da constituição das imagens do humano na expressão da arte da cena, bem como destacar outras direções estéticas que ajudem a discutir sobre a espécie humana em presenças ficcionais. Afinal, o céu está caindo sobre nossas cabeças[4] e a arte da cena pode e deve se compor com relações mais responsáveis entre os seres.

[3] Aqui apresentado em composições artísticas com mascaramentos, dialogado com a performance.

[4] Fazemos aqui uma referência ao que é tratado no livro *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami* (2015).

Portanto, acolher e zelar criadoramente por práticas artísticas cênicas do entre[5] é um desafio estético e crítico, porém importante. Pois elas podem sinalizar participações distintas no mundo em convívios heterogêneos, metamorfoses, propiciando ainda aberturas para reflexões críticas interdisciplinares, como na relação entre o atuar teatral e a ecologia.

O presente texto visa apresentar seis trabalhos de arte performativa brasileira que contêm máscaras e mascaramentos em suas composições, cada uma a seu modo estético, com reflexões de perspectivas ecológicas de viés crítico. Os trabalhos foram escolhidos a partir do mapeamento da pesquisa no campo da arte da cena que realizamos no Grupo LAPA-UFMG/CNPq,[6] incluindo estudos e observações criadoras de performances e espetáculos teatrais ao vivo, de vídeos de performances, acervos em sites de artistas e material bibliográfico, relacionados ao tema do mascaramento.[7] Nas observações, pudemos apreender, sobretudo, a expressão performativa crítica ecológica que estes trabalhos artísticos trazem, já no próprio modo de performarem ao interagirem com a natureza, inclusive urbana. E percebemos isso, especialmente, pelas mediações estéticas cosmocêntricas que sinalizam nas suas buscas de modos de cumplicidades entre seres diferentes, nos diálogos interdisciplinares apresentados, na presença do interesse de recepção para realidades da vida na Terra que ultrapassam suas ficções, nos apontamentos para uma performatividade da naturezacultura,[8] bem como em conexões de ancestralidades reveladas. Para estudá-los, articulamos, além das observações feitas, percepções afetivas[9] e pensamentos ecológicos de viés crítico, em uma orientação dialógica e reflexões especulativas sobre e com eles.[10]

A mirada crítica-interpretativa aqui presente, articulada com a visão ecológica, reconhece os saberes fundadores oriundos das reflexões entre arte, literatura, cultura e meio ambiente,[11] como a abordagem

[5] Inspiramo-nos aqui na ideia de entre-lugar trazida por Silviano Santiago (2000), que reforça a importância da heterogeneidade, da alteridade e, especialmente, do desvio de normas para auxiliar na discussão de noções que parecem superiores e imutáveis.

[6] Laboratório de pesquisa em atuação cênica, grupo de pesquisa que é liderado pela autora deste texto e que está localizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), reunindo pesquisas acadêmicas de iniciação científica, mestrado e doutorado no campo das artes da cena, também dirigidas pela referida autora.

[7] A seleção dos trabalhos parte de um conjunto de informações coletadas para a investigação que fazemos no campo cênico e performativo com mascaramentos brasileiros, que está em andamento e é apoiada pelo CNPq-Brasil. Adotamos a observação criadora como um procedimento de coleta de informações e estudo na pesquisa em arte cênica, aliada à escuta ativa, bem como ao afeto, pois trata-se também de um ato de conhecimento e recriação (Kastrup, 2007) podendo, ainda, ser meio de interpretação crítica. Nossa escolha reflete, assim, os possíveis alcances de uma ecologia crítica na arte da cena brasileira nos trabalhos selecionados.

[8] Termo proposto por Dona Haraway (2003: 9), que diz "carne e significante, corpos e palavras, histórias e mundos: estes estão unidos em naturezaculturas".

[9] Nossa compreensão sobre o afeto acolhe o que Gustavo Vicente (2021) aponta em seu artigo "Corpos transitórios em topografias rígidas: um guia para a vida conjunta em *Sans-titre*, de Raimund Hoghe". No artigo é destacado o quanto a teoria dos afetos (e a abertura aos afetos do corpo) contribui, efetivamente, para a percepção sensível e conceitual do corpo-em-relação, das transformações de um ser na relação empática com o outro, o que compreendemos como muito importante.

[10] Ainda que as ecocríticas tenham se construído, historicamente, com propósitos de estudos literários na relação com os ecológicos, este texto apresenta reflexões que podem dialogar com elas se considerarmos também suas diversas abordagens (suas ondas). Nosso propósito neste texto é buscar contribuir criticamente à complexidade da percepção do mundo e das artes da cena hoje, dentro de questões ecológicas críticas sobre as condições de vida relacional presente e futura na Terra.

[11] Recomendamos a leitura de *The Fourth Wave of Ecocriticism: Materiality, Sustainability, and Applicabilit* (Slovic, 2016), "No princípio era a natureza: percursos da ecocrítica" (Mendes, 2020) e de "Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión" (Campos López, 2018), que auxiliam na compreensão histórica da ecocrítica e apresentam caminhos metodológicos diversos por meio dela.

específica de Cherryll Glotfelty e Harold Fromm (1996), no campo da ecocrítica, que apontaram para a necessidade de ampliação da diversidade de vozes dentro dos estudos que propuseram. Nosso olhar inspira-se, também, nas reflexões originadas dos eventos Congreso Mundial de Expertos en Ecología-Simpósium del Grupo de los 100 (Morelia, México, 1991) e Cúpula da Terra do Rio-ECO-92 (Rio de Janeiro, Brasil, 1992), importantes à fertilização tanto do pensamento ecológico crítico na relação com as artes, quanto ao do próprio campo da ecocrítica latino-americana em razão da reflexão interdisciplinar que trouxeram e, ainda, pela expressão de dor que revelaram por meio de trabalhos de escritores, poetas, artistas e cientistas, em razão da devastação dos territórios naturais latino-americanos em prol de progressos econômicos capitalistas, sinalizando, ainda, graves problemáticas transcontinentais.[12] Além disso, consideramos importantes as reflexões apresentadas por Julie Sermon (2013, 2021) que problematizam, de modo arguto, a multiplicidade de perspectivas críticas presentes no campo de estudos da ecocrítica. A existência de uma concepção medicalizante da crítica, no sentido de diagnosticar uma crise ecológica e vir a ser um possível remédio para ela, seria uma das perspectivas. Sermon destaca, ainda, um modo de crítica ecológica que se faz já na própria poética de determinadas performances artísticas, aquelas que cruzam os saberes da ecologia, do teatro e da performance, o que se configuraria como ecoperformance.

Dentro da perspectiva performativa, consideramos basilar a noção de teatro ambientalista (*Environmental Theater*) criada por Richard Schechner (1987) a partir de estudos de Allan Kaprow, realizados na década de sessenta nos Estados Unidos da América, pois ela sinaliza uma percepção estética ampliada para a criação de novas realidades de expressão cênica no século XX. Neste âmbito, destacam-se o fortalecimento entre artistas e pessoas espectadoras em uma escuta mais ativa e inclusiva nestas relações, bem como a interação com o espaço e o tempo de modo que estes estejam também integrados na composição artística. “Uma performance ambiental é aquela na qual todos os elementos ou partes que a compõem são reconhecidas como vivas”, diz Schechner (1994: 5).[13] Isto é, a arte da cena se fortalece e se atualiza ao considerar transações relacionadas de diversos elementos que a compõem e interagem entre si, produzindo contribuições e contaminações mútuas, minimizando-se ou mesmo excluindo-se hierarquias entre eles em suas potências criadoras. O teatro ambientalista estimula, assim, acontecimentos artísticos entre seres diversos, em espaços encontrados, com possíveis relações em movimento entre os arquivos, repertórios e memórias de tudo o que deles advém. Portanto, dialoga com pressupostos críticos ecológicos relativos à interconexão de tudo no mundo. E quando Tim Ingold (2000) diz que no mundo vivemos em fluxos, tornando-nos devires, que as coisas vivas que habitam este mundo, um conjunto de fios vitais, são marcadas pelos movimentos que fazem, não poderíamos pensar que um teatro ambientalista, a seu modo, ou mesmo performatividades artísticas em perspectivas críticas ambientais nos ajudariam a fortalecer proposições estéticas multinaturais?

Estudos de Ileana Diéguez (2023) sobre a teatralidade e performatividade ampliada na abordagem de situações sociais, em contextos

[12] Estes eventos congregaram profissionais da literatura, da ciência e das artes. Conferir as obras de Roa Bastos (2014) e de Gisela Heffes (2014) para mais informações sobre as reflexões deles que comungam com a ecocrítica, senão a integram, em uma perspectiva latino-americana.

[13] “An environmental performance is one in which all the elements or parts making up the performance are recognized as alive” (tradução nossa).

necropolíticos,[14] também nos parecem fundamentais à nossa reflexão. Não se pode negar que a vida, para continuar a existir, precisa de vida e se alimenta de vida. E, assim, não se pode desconsiderar o ser humano como um controlador e depredador supremo, produtor, inclusive, de performatividades opressoras e de mortes. Diéguez trata a produção poética como posicionamento, visando à desautomatização da vida, perguntando sobre as emergências sociais nas quais vivemos. Uma delas é: o que fazer com os mortos cujo desaparecimento foi forçado? E, com ela, perguntamos: o que fazer para tornar o Outro visível? Como a arte da cena pode suscitar valores de parentesco entre seres e coisas, realizando experiências de amor (Maturana/Verden-Zöller, 2004) que criem entrelaçamentos estéticos de cuidados contra a violência do mundo? Entreatuar buscando o exercício crítico ecológico nos convida a uma ética profunda.

Isto posto, para atender os objetivos deste texto, o organizamos em duas seções. Após a introdução, seguimos com uma breve reflexão sobre o mascaramento como modo de mediação estética cosmocêntrica e, em seguida, nos dedicamos a expor nossas reflexões para as seis produções artísticas brasileiras selecionadas. Elas mostram interlocuções performativas interartes e arte-ecológicas críticas, com a utilização de mascaramentos de expressões estéticas distintas.

Por fim, trazemos no texto algumas considerações, compreendendo os limites da proposição aqui trazida e, sem a pretensão de esgotamento do assunto, lembrando também das ressonâncias ecofilosóficas[15] e das biologias de amor presentes nos outros modos de performar aqui tratados.

[14] A ideia de necropolítica é tratada pela autora a partir da conceituação de Achile Mbembe.

O MASCARAMENTO COMO MODO DE MEDIAÇÃO ESTÉTICA COSMOCÊNTRICA

Quando imaginamos um mundo mais-que-humano,[16] visando superar dicotomias entre a natureza e a cultura, o compreendemos em dimensões inter e transculturais, bem como multinaturais. No contexto da arte da cena, reconhecemos o desejo de alteridade e diversidade de maneira dupla, das pessoas artistas para com o público (como testemunhas ou participantes) e vice-versa. A ideia de uma teatralidade performativa expandida guarda, ainda, o sentido de encontro com o Outro, sendo, assim, uma viagem em direção ao Outro (De Marinis, 2011) cujo impacto pode ser imenso, radical, para quem e/ou o que se envolver nesta viagem. Trata-se, portanto, de uma experiência estética sensível de (re)conhecimento de si e do Outro, que pode se concretizar entre artes da cena e performance, bem como na relação performativa com outros saberes como o da ecologia.

Neste sentido, as seis experiências de artes da cena brasileiras que aqui trazemos podem ser percebidas como viagens profundas em direção ao Outro, indicando um modo de ecocentricidade artística performativa crítica ao reverem maneiras de nascer, ser e habitar (*oikos*) o mundo. E, especialmente, isso melhor se revela na utilização que fazem de recursos performativos de mascaramentos, seja na forma de máscaras-objetos ou ao modo expandido da máscara, como em

← [15] Aqui nos referimos, ainda que na forma de inspiração, às proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari, das quais apreendemos conceitos ecofilosóficos e a noção de que a liberdade do ser humano está nos devires.

[16] Noção que parte da ecofenomenologia e se abriga em várias perspectivas teóricas, como em Haraway (2016), valorizando os diferentes cosmos que nos envolvem e, portanto, reconhecendo a existência de multi-espécies que atuam em reciprocidades, com corporeidades e subjetividades diferentes.

pinturas corporais. Tais mascaramentos auxiliam na aparição de figurações estéticas para além do humano, problematizando também a noção de vivo.[17] Eles criam fissuras na noção de personagem ligada à figura humana, sinalizam para a figuração de um ser ambiental indicando discussões sobre a relação multiespécie, despertam interesse para o sentido do nascer e viver humano na relação com o ambiente, destacam realidades ambientais para além da ficcionalização que fazem, expõem a existência de um mundo tóxico em sentido ampliado, bem como expressam uma inventividade artística corporificada diferente na relação com a ecologia, para além da exposição de um discurso verbal crítico relacionado a isso.[18]

Faz-se importante reforçar que a noção de máscara aqui presente pode tanto atender à simbolização, pelo artefato apresentado no trabalho artístico, quanto ser pretexto e meio para um jogo performativo que se realiza. Neste jogo de máscara, pode estar incluído o ato de recobrir, mostrar, escudar, apontar, camuflar, tapar e/ou produzir monstruosidades. A máscara pode também se mostrar de modo ampliado, como um mascaramento expandido, tornando-se imagem estética que altera, de algum modo, a imagem humana que é seu suporte, ainda que ela não se faça por meio do uso de objetos escultóricos na cabeça encobrindo o rosto. Isso pode ser configurado, performativamente, como uma cobertura total do ser humano com uma pintura corporal feita de elementos vegetais e/ou minerais, por meio do encobrimento do corpo com elementos naturais (folhas ou galhos, por exemplo), o que encontramos em figurações míticas, de seres fantásticos ou híbridos.

[17] A noção de vida humana e não humana está problematizada no perspectivismo ameríndio (Castro, 2002).

[18] Estas não seriam reflexões que dialogariam com o campo de estudos da ecocrítica, ainda que este se localize historicamente no cruzamento dos saberes da literatura com a ecologia?

No mascaramento expandido, porém, já não nos preocupamos mais em afirmar previamente, ou somente, se ali está ou não está uma máscara, se o que se vê é ou não é máscara. Diante de uma corporeidade humana diferente, alterada na sua visualidade a ponto de fazer dissolver a referência primordial do humano, podemos perceber sensivelmente o surgimento do mascaramento quando algo, ali naquela aparição, movimenta uma transformação de existência no vai e vem das formas, no jogo de alteridades.

A ideia de mascaramento expandido, convém dizer, a trazemos sob duas inspirações. Primeiramente, nos mascaramentos corporais existentes de povos indígenas brasileiros, de diversas etnias. Há uma intensa variedade de modos de mascarar-se nas performances rituais e lúdico-educativas indígenas. Elas nos encantam e nos ensinam sobre a ativação de estados únicos de atuar performativamente, bem como nos auxiliam a perceber os mascaramentos expandidos.[19] No campo das artes da cena, temos o mascaramento urbano proposto pelo mascareiro italiano Donato Sartori (Alberti/Piizi, 2013), com experimentos entre máscara e cenografia. Ele o concretizou em performances em praças públicas, inicialmente na Itália, na década de 1980. Sartori, com seu mascaramento urbano, expandiu a escultura máscara de rosto, que ele criava para o teatro, para outro modo de mascaramento que pudesse ativar o espaço urbano que lhe parecia

[19] Mais à frente trataremos de performances de artistas indígenas no campo artístico performativo. A título de curiosidade, pois não é objetivo deste texto discutir performances rituais indígenas brasileiras com máscaras, lembramos da festa dos Capotes, da etnia Timbira (Kanela), na qual há um mascaramento que cobre todo o corpo de uma pessoa, inclusive a cabeça. As fibras naturais que cobrem o corpo da pessoa que usa o mascaramento tampam também seus pés de modo que, quando ela anda, apagam-se suas pegadas. Mesmo que esta festa já não seja mais realizada, ela não está considerada extinta. Recomendamos também a leitura dos estudos sobre máscaras indígenas de Aristóteles Barcelos Neto (2008).

estar fixado em seus sentidos. Poderíamos, aqui, pensar em uma proposição de mascaramento ambiental, crítico às relações estagnadas entre as pessoas e o ambiente urbano que as cerca. Assim, tais referências ajudam os estudos cênicos, em interlocução com a performance, a olharem para o ato de mascarar-se percebendo-o, também, em perspectiva ampliada.

Mascarar-se pode, portanto, mover um ato lúdico com o Outro, em uma dança de metamorfose, um modo de celebração ou, também, uma denúncia. A transgressão das formas, ou mesmo uma aparição informe que pode surgir, problematiza a construção histórica e política dos sujeitos, já iniciando, assim, uma ação crítica em movimento com a investida transformadora de si e do Outro (Braga, 2013; Didi-Huberman, 2015). A problematização crítica dos modos de presença e feição do humano, bem como sua relação entre Outros e o ambiente circundante, integram ou aproximam de pensamentos ecocríticos.

PERFORMATIVIDADES ARTÍSTICAS MAIS-QUE-HUMANAS EM ATO

A *performer*[20] Celeida Tostes (Rio de Janeiro, Brasil)[21] se relaciona com a argila (barro) e altera a sua imagem humana em sua performance *Passagem*, de 1979 (Silva/Costa, 2014). Retomar o trabalho de Celeida hoje auxilia a ver sua performance para além de uma fabulação imediata do ato de nascer ou somente de caráter esteticista. A experiência performativa da artista, criando um mascaramento expandido com o barro em todo o seu corpo, aprofunda o tema da metamorfose na relação com a natureza, além de nos apresentar uma dissidência da máscara-rosto, revelando a terra como sujeito e a própria Celeida como ser ambiental. Assim, ela nos inspira a pensar ecocriticamente que este barro-mascaramento realiza uma mediação estética cosmocêntrica, dirigindo-nos à percepção de uma alteridade extra-humana. Diz a artista: “Despojei-me. Cobri meu corpo de barro e fui. (...) Cheguei ao amorfo. Posso ter sido mineral, animal, vegetal” (Silva/Costa, 2014: 55). Sua performance e poema nos convidam a sentir um trânsito de corporeidades, no qual organismos se conectam na sua heterogeneidade. Além disso, em *Passagem*, o corpo nu exposto da artista e também o barro nu, massa perecível que encobre seu corpo, compõem, juntos, um invólucro fluido que descortina (fissura, quando seco) sua pele, paradoxalmente. O barro na pele humana de Celeida cria, assim, uma orientação diferente para a sua imagem conhecida; ele descentraliza sua figura humana e toma o seu ser criando um Outro ser, mascarado. No encontro de alteridades,

[20] *Performer* diz respeito à pessoa artista que faz uma intervenção ou que aciona, por meio de sua corporeidade, um ato artístico, cênico, criando o trabalho performativo neste fazer.

[21] Foi escultora, *performer* e professora. Os modos de vida do barro foram de grande importância na sua trajetória artística, em direta interação com seu fazer performativo.

o enlameado existente indica, portanto, algo da ordem do nascimento de certas espécies. E não seria o tema do nascimento importante para refletirmos criticamente sobre nossas moradas e relações com o meio ambiente? Na disposição da artista em responder e dialogar com outro material, entreatuando com ele, refazendo-o para além de matéria que fabrica tijolos para a construção de uma casa, ela faz com que o barro não fique aprisionado em uma função de utilidade somente. Além disso, Celeida expõe criticamente o feminino como força movente e interdependente com a natureza, criando, com a performance, um (re)nascimento do humano com o barro, um ato inesperado para a cultura patriarcal e especista. O barro ancestral lhe é, portanto, parente, parceiro, meio ambiente e não somente material utilitário para se construir uma casa.

Maura Baiocchi (São Paulo, Brasil)[22] é uma artista da cena que denomina vários de seus trabalhos como ecoperformances.[23] Em *DAN (Devir Ancestral)* (Baiocchi, 2015), de 2010, performance em vídeo, ela atua com um modo de presença que não promove adesão verossimilhante e que está em contínuo refazer-se com o seu ambiente circundante, o Cerrado, que é o segundo maior bioma brasileiro. Ela se apresenta nua, corpo pintado de terra, usando também uma máscara que acentua sua testa e nariz. Este outro ser criado pela artista é, assim, a relação de seu corpo mestiço,[24] sua ecocorporalidade ou corpo extendido[25] com o ambiente. Sua figura mascarada age integrada ao Cerrado natural, denunciando, por sua aparição performativa, o descaso para com este bioma e os seus seres diversos. Ao mesmo tempo, a voz da artista, na performance, narra a riqueza da presença de vários seres que habitam o Cerrado, citando nomes de pássaros, peixes e plantas que o habitam, expondo também dados de sua devastação irrecuperável, ou seja, uma denúncia da destruição das várias formas de vida em coexistências mútuas, responsáveis, que dizima a sociodiversidade.[26] Baiocchi continua com trabalhos em perspectivas similares até à atualidade.[27] Hans-Thies Lehmann comenta (2022), inclusive, sobre o conjunto do trabalho da artista como "uma teatralidade radicalmente verde".

No trabalho artístico performativo de Uýra Sodoma (Pará-Amazonas, Brasil), que é a vida recriada de Emerson Pontes (etnia Munduruku, Brasil) e, na sua autodenominação, uma árvore-que-anda, percebemos uma forte relação de coexistência entre ela e todas as naturezas possíveis, problematizando fortemente o especismo e evidenciando, como diz Ailton Krenak (2020), que tudo pode ser natureza, ainda que

[22] Baiocchi estudou butô com Kazuo Ohno e Min Tanaka, no Japão, no final dos anos oitenta, e em 1991 fundou a Taanteatro Companhia, que está sediada na cidade de São Paulo (Brasil). Taanteatro é compreendido pela artista como um teatro coreográfico de tensões.

[23] A noção de ecopoética, que poderia ser compreendida como uma noção que ampararia a ideia de ecoperformance, tem sido compreendida na França como um conceito alternativo ao da ecocrítica (Blanc/Chartier/Pughe, 2008). Conferir também o artigo de Julie Sermon (2021) que menciona a ecopoética.

[24] A artista fala em corpo mestiço para referir-se a sua identidade, que é composta por heranças europeias, asiáticas, indígenas e africanas.

[25] Baiocchi (2023) criou estas noções integrando-as a sua proposição de simbiocena. O livro *Ecoperformance*, organizado por Pannek (2022), apresenta os trabalhos de Baiocchi como alternativas para uma construção histórica das artes da cena para além do especismo e do antropocentrismo, visando um mundo multinatural.

[26] A performance tem cooperação de departamentos universitários das áreas de zoologia, engenharia florestal e biociência.

[27] Em 2021, a Taanteatro Companhia criou o Festival Internacional de Ecoperformance, já com quatro edições. Informações disponíveis em: https://www.ecoperformance.art.br/pt/1st-edition e https://www.youtube.com/@internationalecoperformance. Consultada a: 16/08/2024.

UÝRA SODOMA, 2019, [F] MATHEUS BELÉM.

machucada, alterada.[28] Uýra nos traz questões ecológicas críticas na carne de sua arte da cena, em uma forte interação multiespécies, relacionando-se com rios, formações geológicas, plantas ou mesmo a natureza-terra coberta com a natureza-lixo, entre aparições de modos de vida diferentes.[29] E faz isso, em especial, por meio dos mascaramentos e masquiagens[30] que cria, arte bastante elaborada visualmente utilizando-se de flores, galhos, raízes, pinturas corporais, folhas e partes de animais, como também de materiais e objetos plásticos.

Suas ecoperformances, para falar com Baiocchi, revelam, assim, uma complexidade de interações e entrelaçamentos de vidas, em ricos processos de vir a ser, de co-tornar-se, criando aparições que re-fabulam a realidade, ampliando sensibilidades e significados, podendo gerar, inclusive, imagens corporais quiméricas.

Uýra Sodoma, nome composto que traz o bicho que voa e o termo bíblico que é onde o mal habita e o demônio mora, investe em imagens, vestindo-as e mostrando outros mundos ou ordens dos seres, alterando-se e empreendendo uma mediação estética cosmocêntrica com seus mascaramentos. Ainda que, ao olharmos para Uýra, nos encantemos por suas figurações artísticas visuais muito elaboradas, percebemos também a sua possibilidade de transformação contínua, como um ser em devir e entre alteridades extra-humanas. Utilizando-se de vocalizações miméticas e partituras corpóreas, interagindo com animais, plantas e plásticos, Uýra ativa corpos relacionais, trazendo, em seu próprio ato performativo, um modo singular e potente de crítica ecológica, levantando a discussão sobre a alta industrialização do mundo e sua produção excessiva de lixo em dejetos plásticos, como que nos apontando um inevitável ecocídio. Seus mascaramentos presentificam, portanto, outros modos de vidas e outros seres. Eles nos mostram o quão estamos presentes em um sistema complexo de vida, a Terra, ou sistema Gaia. E Gaia não é um sistema passivo. Ela reage ao que somos e ao que fazemos. Se nos alteramos, Gaia se altera.

O trabalho artístico de Denilson Baniwá, da etnia Baniwá, do Médio Rio Negro do Amazonas, ressoa uma dissidência poética ímpar que, por sua vez, emana uma crítica ecológica particular em sua própria expressão artística revelada. A performance na qual Denilson ativa o mascaramento de onça, de Pajé-onça, um ser outro, mítico, que transita entre mundos distintos, mostra isso abrindo passagem à sua ancestralidade e ao que precisa revelar ecopoeticamente. Trata-se de *Pajé onça: hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018),[31] performada nesta 33.ª Bienal.

Denilson-Onça transita por entre obras artísticas na 33.ª Bienal, jogando pétalas de flores naquelas que possuem traços de povos indígenas. Ele para em frente a uma instalação fotográfica de uma etnia indígena que foi dizimada pela colonização europeia no século XIX. E fala. Sua voz ecoa mundos indígenas diversos e denuncia os roubos e as violências para com eles. A performance, por meio de seu corpo máscara onça, denuncia a ausência de povos indígenas na história da arte.

[28] Ver *Festival multiplicidade 2021 – Videoperformances*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Z3ctKG4puLQ. Consultado a: 20/07/2024. Ver também a performance *Quintal*, nas referências bibliográficas.

[29] Ver https://www.youtube.com/watch?v=QRRAGjK-xik&t=49s. Consultado em: 12/07/2024.

[30] Termo utilizado por Ariane Mnouchkine para dizer da composição artística que transita entre a maquiagem e a máscara (Picon-Vallin, 2017).

[31] A performance pode ser assistida em: https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo. Consultado a: 22/07/2024.

DENILSON BANIWÁ, PERFOMANCE *PAJÉ-ONÇA HACKEANDO A 33ª BIENAL DE ARTES DE SÃO PAULO*, 2018.

Na mitologia do povo Baniwá, um pajé se transforma em felino quando alcança um nível alto de conhecimento. E no mundo cósmico desta etnia estão presentes seres anteriores e exteriores à existência do ser humano. O Pajé-onça, um mascaramento cerimonial, ser híbrido, pode, portanto, acessar o que é invisível convocando outras forças para a sua crítica ecológica performativa.

Assim, o artista ativa uma guerrilha necessária para denunciar um mercado de arte vigente que, por muitas vezes, sequestrou a arte e a cultura material de povos indígenas, como máscaras diversas, explorando-as ou enclausurando-as em museus de arte. Mas percebemos outras denúncias ecológicas críticas presentes, como na própria ecocorporeidade do artista que performa ao vivo em um museu. Em séculos passados, um corpo indígena neste local era exibido de forma tenebrosa e racista ao serviço do conhecimento. Mas, felizmente, sistemas de arte indígena existem e nos dizem que a arte pode também se concretizar em práticas que ritualizam e refazem a vida, vida esta que se une crítica e criadoramente com a natureza.

Daiara Tukano, artista do povo indígena Tukano, do Alto Rio Negro na Amazônia, nos impressiona em sua performance *Ativação Morî 'erenkato eseru' – Cantos para a vida/Espelho da vida* (2020).[32] Trata-se de uma performance realizada com um manto vermelho que é uma releitura da artista para o manto sagrado plumário Tupinambá. Este manto é considerado um ser ancestral e também transporte de uma ancestralidade que precisa voltar a ser visível.[33]

[32] A performance, realizada na Pinacoteca de São Paulo, pode ser assistida em: https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/. Consultado a: 22/07/2024.

[33] Compreendemos aqui aproximações da relação ritual e performativa com este manto com processos estéticos e rituais com mascaramentos.

Um dos mantos originais foi confeccionado no século XVI com penas vermelhas do pássaro guará. A performance de Daiara Tukano foi, então, seu processo de recriação, revisão e atualização ritual performativa artística deste manto, utilizando materiais reciclados como penas de pássaros pintadas de vermelho. A imagem-aparição da artista com seu manto foi também composta com um espelho convexo e circular. Este foi colocado em seu rosto, o que nos faz pensar, observando o conjunto do manto com o espelho, em um mascaramento expandido.

Olhar em seu espelho-máscara durante a performance realizada pela artista faz com que nos vejamos a nós mesmos. Poderíamos nos encantar com isso e nos sentirmos com um impulso para nos tornarmos outro ser, como um pássaro, performando-o. Mas o espelho-máscara em performance parece, de fato, duplicar, replicar e agudizar a crítica ecológica que emana. Ele é uma aparição potente em si. É um retorno simbólico e profundamente crítico de um objeto relacionado às trocas coloniais com os povos indígenas, que foram obrigados, violentamente, a se verem como seres inferiores. Olhando para o espelho que apresenta a artista, só aumentam nossas reflexões sobre a luta pela sobrevivência dos povos indígenas no Brasil. O espelho nos parece, então, revelar uma ausência nele refletida. E, assim, a performance mostra práticas e saberes incorporados destes povos, suas teorias encarnadas, articulando memórias, bem como movimentando crítica e ecologicamente as ancestralidades e os seres presentes no mundo. Naturezacultura é, aqui, retorno à ancestralidade, ativando cosmogonias de povos ancestrais e, também, um grito contra violências ecocorpóreas.

Os arquivos criadores da artista se abrem, portanto, por seu espelho, parecendo dizer: o que é que está vivo, visível e invisível? Aqui nos lembramos dos dizeres de Ileana Diéguez, ao refletir sobre as situações sociais em contextos necropolíticos, e reivindicamos

também: deixem tudo e todos viverem! Assim, o ser que está em forma de manto vermelho na performance de Daiara Tukano, podendo se manifestar como um mascaramento expandido, ativado artisticamente, nos ativa também em reflexões sobre o cosmocentrismo, nos conduzindo para a percepção crítica da existência de outras realidades da vida na Terra e para além dela.

Matheus Silva[34] (Minas Gerais, Brasil), artista da arte da performance, sinaliza um mascaramento expandido na performance *AdivinhaaDiva* (Silva, 2022) por meio do seu corpo tornado bufona-ciborgue. Esta performance foi originada de uma pesquisa-criação (Oliveira/Fonseca/Silva, 2023) realizada no âmbito de seu doutoramento acadêmico no campo das artes da cena. A artista aparece com um mascaramento que ataca o seu rosto, desfigurando-o, como se fosse um tipo de guerrilha performativa contra rostos[35] previsíveis e fechados.

AdivinhaaDiva foi composta para um jogo performativo cuja relação com a precariedade, o descarte e o lixo marca seu início e duração. A máscara de bufona-ciborgue da artista é montada com elementos variados unindo objetos encontrados no lixo da cidade que ela habita ou passa por ela, bem como uma raposa taxidermizada, presente que artista ganhou, que é usada sobre sua cabeça juntamente com um alargador bucal de plástico, além de frutas que ela coloca nos olhos. Isso faz seu riso escancarar-se e se fixar, produzindo babas por sua boca. A máscara traz, portanto, uma crítica ácida, sarcástica, provocando reflexões sobre a automatização das vidas e os necropoderes na relação com os seres e os ambientes que os cercam. Nas interações da "performã" (Braga, 2021: 2) com objetos e vidas heterogêneas, ela diz trazer e ser um "bando [de bufonas] banido, que reúne existências não aceitas, anuladas, negadas, levadas, recusadas, caladas. Uma monstra, repudiada e ocultada, [que] nasce por meu [seu] corpo febril" (Silva, 2022: 3-6). Trata-se, aqui, de um grito performado sobre necropolíticas dirigidas à comunidade LGBTQIAPN+, ressoando outras denúncias, gritos, como as violências com outros seres, animais e vegetais que, na performance, surgem representados na raposa taxidermizada e também nas ameixas (frutas) que a artista fixa em seus olhos e as perfura continuamente com palitos de madeira. Existe, assim, um jogo de máscara com entradas e saídas nas peles, cascas e camadas de compósitos poliméricos de outros seres.

Entre o sentimento do espanto, do choque e da beleza às avessas que nos toma ao assistirmos esta performance, somos invadidos por um grito agudo, ainda que sarcástico (é uma bufona), de socorro. E, então, percebemos com maior evidência como determinados grupos de pessoas, como da comunidade LGBTQIAPN+, mulheres, entre outros, continuam oprimidos e, por muitas e muitas vezes, ainda são tratados como lixo. A paisagem do lixo urbano que cenograficamente abraça a performance de Matheus também se conecta conosco e nos faz refletir sobre nossas relações irresponsáveis com o meio ambiente, os abusos do capitalismo, as injustiças sociais existentes. Há tempo para atendermos socorros gritados? O grande riso fixo da máscara da bufona-ciborgue escancara, por meio de seu alargador bucal, o tom apocalíptico de sua aparição. Inevitavelmente, ela nos dirige a pensar na paisagem tóxica do extermínio ecológico-humano.

[34] Matheus Silva, artista da cena com doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), com a nossa orientação de tese na linha de pesquisa Artes da Cena. A performance *AdvinhaaDiva* integra a sua pesquisa.

[35] A menção ao rosto se relaciona ao que é apresentado sobre rostidade por Deleuze e Guatarri (1996).

ENTREATUAR COM OUTROS SERES

A criação de performatividades na interação crítica com o meio ambiente pode se pautar em caminhos estéticos diversos. Os modos de reflexão e produção de pensamentos ecológicos críticos para as artes da cena, em suas várias manifestações artísticas e atravessadas ou não pela performance, também podem ser criados de maneiras dialógicas e plurais. De todo modo, faz-se importante continuarmos a criar artes da cena experimentando diálogos com o complexo campo de estudos da ecologia, propiciando, assim, a existência de poéticas alternativas e interdisciplinares críticas.

Aqui propusemos destacar seis diferentes trabalhos de artistas do Brasil que, por meio dos seus distintos mascaramentos performativos na relação com o meio ambiente, em modos diferentes de entreatuarem com outros seres, tanto nos revelam modos críticos ecológicos particulares em seus próprios modos de produzir arte, quanto nos propiciam uma recepção artística que nos permite abrir reflexões críticas ecológicas de caráter especulativo. Ou seja, são artes performativas que nos capturam em nossas observações, nos fazendo sensíveis para percebermos nelas o que realmente importa.

Importa, assim, ver nestes trabalhos artísticos o quanto eles oferecem poeticamente, cada um à sua maneira, para que possamos compreender a existência de naturezas no plural. E que elas não são somente paisagens de fundo para a criação de cenários a fim de que um ser humano possa atuar neles, mas uma outra vida. As pessoas artistas aqui estudadas revelam uma abertura de comportamento estético crítico para a ecocentricidade. Ao se disporem a alterar a sua própria figura humana por meio de suas performatividades com mascaramentos, misturando-se a outros seres, objetos e ambientes, elas problematizam o protagonismo da imagem humana nas artes da cena. Com isso, elas também ampliam a ideia de humanidade presente em suas artes, nos fazendo lembrar, por meio de suas performances e aparições com mascaramentos, da existência de outra cosmologia.

Na cosmologia indígena brasileira, por exemplo, tudo pode ser humano, independentemente de sua classificação biológica. Tal compreensão auxilia e encoraja o ato de refazer as relações entre os seres diversos, não os dividindo entre superiores e inferiores, além de amparar uma prática artística performativa que considere a natureza-cultura. São os povos indígenas quem melhor nos tem ensinado que todos os animais e as coisas são pessoas. Uma onça, por exemplo, é mais que uma simples onça. E quando ela está sozinha na floresta, ela tira a sua roupa (Castro, 2002) animal (ou poderíamos falar também em máscara animal?) mostrando-se como humana. Dentro da roupa (máscara) existe a humanidade. Esta não é uma condição biológica ou característica de uma espécie.

Os trabalhos artísticos estudados revelam naturezas diversas, tanto em uniões ecoamorosas multiespécies, ou seja, experimentando um modo de união afetiva que não se forma somente com uma mesma espécie, mas pode unir ser humano e barro, ser humano e animal, quanto em situações esquecidas e machucadas pela ação do ser humano, como no descaso e destruição da natureza. Estas se evidenciaram por causa de políticas capitalistas que engendram paisagens ambientais apocalípticas, com um meio ambiente devastado e poluído de lixo tóxico, o que também impacta comportamentos humanos, predispondo-os à toxidade, à intolerância e à violência.

Ou seja, não trouxemos aqui para nossas reflexões artes criadas com um enfoque ecológico sem que elas já se manifestassem, na própria

performatividade que apresentam, as suas críticas ecológicas distintas, mediadas pelo próprio fazer artístico. Os corpos poéticos performativos que elas fazem aparecer por meio do jogo com seus mascaramentos, bem como as ações artísticas que realizam, carregam diversas imagens que nos emocionam e, especialmente, ativam nosso pensamento crítico ecológico, dirigindo-o para reflexões sobre os atos urgentes a fazer para a proteção do meio ambiente.

Os modos de arte da cena que chegaram ao Brasil junto com as invasões territoriais no século XV ignoraram Gaia. Houve atos de usurpação e violência para com os modos de vida e estéticas existentes dos povos originários e também de povos que no Brasil chegaram escravizados. Espíritos da floresta da cosmovisão e mitologia indígenas, principalmente da etnia Tupinambá, ativados por mascaramentos rituais de estética impressionante, foram convertidos em personagens teatrais demoníacas que serviam para contar histórias coloniais cristãs, o que está registrado em dramaturgias escritas. As transformações xamânicas na relação com animais sagrados, como uma onça, também foram consideradas demoníacas (Braga, 2023). Violências assim trazem, portanto, impactos comportamentais até hoje.

Entreatuar com outros seres é um caminho possível de recriação de mundos, de atualização crítica de convívios com o meio ambiente. Repensar a si com outros seres, diferindo-se de si mesmo, desejando uma pluralidade no existir, pode ser um caminho a trilhar na arte da cena de modo que possamos fortalecer criticamente nossas ecoações em performances.

A apresentação e percepção dos mascaramentos expandidos aqui mostrados foram, assim, um ato de afeto pela própria arte da cena com a utopia de sua revisão e atualização performativa crítica ecológica constantes. A máscara pode ser compreendida como um ser de amplo poder performativo, como o são as plantas cerimoniais de poder, reconhecidas como plantas professoras. As máscaras podem ser, então, nossas professoras na direção de um mundo mais ecopoético e crítico.

***

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Carmelo / Paola Piizi (ed.) (2013), *Museu internacional da máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori*, trad. Maria de Lourdes Rabetti, São Paulo, É Realizações.

BAIOCCHI, Maura (2015), *DAN (Devir ancestral)* [registro em vídeo], Vimeo. Disponível em: *https://vimeo.com/127608235*, consultado a: 16/08/2024.

BAIOCCHI, Maura (2023), *Ecoperformance: Interview with Maura Baiocchi* [registro em vídeo], YouTube. Disponível em *www.youtube.com/watch?v=pHyXIgqvngg*, consultado a: 08/06/2024.

BAIOCCHI, Maura / Wolfgang Pannek (2020), *Choreographic Theater of Tensions: Forces & Forms*, São Paulo, Transcultura.

BANIWA, Denilson (2018), *Performance Pajé-onça hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo* [registro em vídeo], Behance Galeria. Disponível em *https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo*, consultado a: 22/07/2023.

BLANC, Nathalie / Denis Chartier / Thomas Pughe (2008), "Littérature & écologie: vers une écopoétique", *Ecologie & politique*, n.º 36, pp. 15–28. Disponível em *https://shs.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15?lang=fr&tab=cites-par*, consultado a 25/09/2024.

BRAGA, Bya (2013), *Étienne Decroux e a artesania de ator. Caminhadas para a soberania*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

BRAGA, Bya (2021), "Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de *Ô, bença!*", Anais da XI Congresso da ABRACE, Campinas, São Paulo, pp. 01–17. Disponível em *https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/5369/5369-Texto%20do%20artigo-15764-1-10-20220218.pdf*, consultado a: 12/06/2024.

BRAGA, Bya (2023), "Máscaras e bem viver: compondo um mapeamento criativo a partir da tradição mascarada em Minas Gerais", *in* Alba Pedreira Vieira / Andrea Carvalho Stark / Vera Collaço (orgs.), *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Anais da XI Reunião Científica da ABRACE*, Rio Branco, Stricto Sensu, pp. 1375–1386.

CAMPOS LÓPEZ, Ronald (2018), "Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión", *Artifara*, n.º 18, pp. 169–204. Disponível em *https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2518/2596*, consultado a: 26/09/2024.

CASTRO, Eduardo Viveiros de (2002). "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena", *in A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 345–399.

DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1996), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, tradução de Aurélio Gerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.

DE MARINIS, Marco (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporânea*, Florença, La Casa Usher.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, trad. Caio Meira e Fernando Sheib, Rio de Janeiro, Contraponto.

DIÉGUEZ, Ileana (2023), "Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos", *Sala Preta*, 22.1, pp. 213–235. Disponível em *https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/207656*, consultado a: 27/09/2024.

GLOTFELTY, Cheryll / Harold Fromm (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.

HARAWAY, Donna (2016), "Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes", *ClimaCom Cultura Científica*, 3.5, pp. 139–146.

HARAWAY, D. (2011), "A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente", *Horizontes Antropológicos*, 17, 35, pp. 27–64.

HARAWAY, Donna (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

HEFFES, Gisela (ed.) (2014), "Ecocrítica en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79.

INGOLD, Tim (2000), *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge.

KASTRUP, Virgínia (2007), *A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*, Belo Horizonte, Autêntica.

KOPENAWA, Davi / Bruce Albert (2015), *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*, trad. Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, Companhia das Letras.

KRENAK, Ailton (2020), *A vida não é útil*, São Paulo, Companhia das Letras.

LEHMANN, Hans-Thies (2022), *Um teatro radicalmente verde*, trad. Wolfgang Pannek. Disponível em *https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2022/02/hans-thies-lehmann-um-teatro.html*, consultado a: 19/06/2024.

MARRAS, Stelio (2018), "Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, pp. 250–266. Disponível em *https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145647*, consultado a: 10/07/2024.

MATURANA, Humberto / Gerda VERDEN-ZÖLLER, (2004), *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*, São Paulo, Palas Athenas.

MENDES, Maria do Carmo (2020), "No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica", *Anthropocenica. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, 1. Disponível em *https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3100*, consultado a 27/09/2024.

NETO, Aristóteles Barcelo (2008), *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, EDUSP.

OLIVEIRA, Fernanda Areias de / José Flávio Fonseca / Marta Isaacson Sousa e Silva (2023), *Pesquisa-criação franco-brasileira: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação = recherche-création franco-brésilienne: contextes académiques et protocoles de diffusion*, São Luiz do Maranhão, Ed. EDUFMA.

PANNEK, Wolfgang (2022), *Ecoperformance*, tradução Wolfgang Pannek, São Paulo, Taanteatro Companhia.

PICON-VALLIN, Béatrice (2017), *O Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*, trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Ed. Perspectiva.

ROA BASTOS, Augusto (2014), *Ecología y cultura*, Asunción, Servilibro.

SANTIAGO, Silviano (2000), *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Rocco.

SCHECHNER, Richard (1994), *Environmental Theatre: an expanded new edition*, Nova Iorque, Applause.

SERMON, Julie (2013), *"La critique saisie par les crises écologiques et climatique: l'écocritique comme remède, comme modèle, comme arme"*, *Épistémocritque*, 21.

SERMON, Julie (2021), "Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma?", trad. José R. Faleiro e Paulo Balardim, *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2.25, Teatro de animação, ecologia e sustentabilidade, pp. 24–49.

SILVA, Matheus (2022), "Por um devir monstro: AdivinhaaDiva desfaz seu rosto", *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, 5.2, p. 17. Disponível em *https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/30735*, consultado a: 28/06/2024.

SILVA, Raquel / Marcus de Lontra Costa (2014), *Celeida Tostes*, Rio de Janeiro, Audiovisual.

SLOVIC, Scott (2016), *The Fourth Wave of Ecocriticism: Materiality, Sustainability, and Applicability*, (*SES-J and MESA joint conference*), comunicações apresentadas em Tóquio, Japão. Disponível em *https://sunrise-n.com/transatlantic_ecology/wp-content/uploads/2016/09/SlovicThe-Fourth-Wave-of-Ecocriticism.doc.pdf*, consultado a: 29/09/2024.

SODOMA, Uýra (2023), *Quintal*. [Registro em vídeo], Youtube. Disponível em *https://www.youtube.com/watch?v=bQHRr7kNuHg*, consultado a: 30/06/2024.

TUKANO, Daiara / Jaider Esbel (2020), *Ativação Morî 'erenkato eseru' – Cantos para a vida/Espelho da vida* [Registro em vídeo], Facebook. Disponível em *https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=387874055794405*, consultado a: 12/06/2024.

VICENTE, Gustavo (2021), "Corpos transitórios em topografias rígidas: um guia para a vida conjunta em Sans-titre, de Raimund Hoghe", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11.3, pp. 1–23. Disponível em *https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102073*, consultado a: 22/06/2024.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

UMA PERFORMANCE PARA OUTROS MUNDOS

KATIA BRITO

KATIA BRITO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Katia Brito é encenadora, dramaturga, atriz, professora e pesquisadora das artes da cena. Doutoranda em artes cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e bacharel em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou, entre outros, com os encenadores Antunes Filho, Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Luiz Roberto Galícia. Pesquisa as possíveis relações entre as artes da cena e o xamanismo, realizando trabalhos de campo no Brasil e no México, com financiamento da Capes.

RESUMO

No ritual xamânico amazônico Pena e Maracá, a expressão "atuado" é usada quando o corpo em *performance* da xamã encontra o corpo do Encantado e se altera. Encantado, nesse ritual, corresponde aos seres que não morrem, mas se tornam encantados. E, ao se encantarem, assumem outro modo de existir, que pode ser animal, vegetal ou mineral. O "estar junto" da xamã amazônica e do Encantado no contexto do ritual Pena e Maracá movimenta uma imaginação e uma existência que entende que os humanos não são hierarquicamente superiores às plantas ou a qualquer outra espécie, mobilizando uma sabedoria ecosófica que estende os predicados da humanidade além das fronteiras entre espécies.
Considerando que a catástrofe climática atual emerge do modo como uma parte dos humanos que formam o Ocidente moderno "vive com" o Outro, seja esse outro de sua própria espécie ou de espécies diferentes, este artigo investiga as possíveis imbricações entre a cosmopolítica indígena e as políticas cênicas, tendo em vista a prática do corpo "atuado". A hipótese é que essa articulação potencializa as artes teatrais e performativas a imaginar e a agenciar outros modos de "viver com" o Outro na Terra. O texto traz aspectos depreendidos de estudos e trabalho de campo na Amazônia que coteja com trabalho de campo no Sul do México, material biográfico, teórico e poético, advindo da imaginação, experiência e vocabulário da antropologia e das artes da cena.

PALAVRAS-CHAVE
Clima, Performance, Teatro, Xamanismo, Antropologia

ABSTRACT

In the Amazonian shamanic ritual of Pena and Maracá, the expression "acted" is used when the body in the shaman's act meets the body of the Enchanted and changes. Charmed, in this ritual corresponds to beings that do not die but become enchanted. And, when they delight themselves, they assume another mode of existence, which can be animal, vegetable or mineral. The "being together" of the Amazonian shaman and the Charmed in the context of the ritual Pena and Maracá moves an imagination and an existence that understands that humans are not hierarchically superior to plants or any other species, mobilizing an ecosophical wisdom that extends the predicates of humanity beyond the boundaries between species.
Considering that the current climate catastrophe arises from the way in which a part of the humans who make up the modern West "live with" the Other, be it this other of its own species or of different species, this article investigates the possible interconnections between indigenous cosmopolitics and scenic policies, as well as taking into account the practice of "acting" body. The hypothesis is that this articulation potentializes the theatrical and performative arts to be imagined and or Another on Earth. The text brings aspects extracted from studies and field work in the Amazon that compares with southern Mexico, biographical, theoretical and poetic material, derived from the imagination, experience and vocabulary of anthropology and the arts of the scene.

KEYWORDS
Climate, Performance, Theater, Shamanism, Anthropology

UMA PERFORMANCE PARA OUTROS MUNDOS

Sem o trabalho dos xamãs, voltaria o caos depressa.
A chuva e a escuridão, a raiva dos trovões e do vendaval
não cessariam nunca.
Xamã Yanomami Davi Kopenawa

A HIPÓTESE OU PARA MULTIPLICAR OS MUNDOS E OS MODOS DE ESTAR JUNTO

A catástrofe ambiental que ameaça a vida na Terra caminha entre nós; não é mais um personagem do futuro, e urge expandir e fortalecer a presença das práticas teatrais e performativas no debate sobre esta crise. Considerando que a crise climática emerge do modo como uma parte dos humanos que formam o Ocidente moderno "vive com" o Outro,[1] seja esse outro de sua própria ou de espécies diferentes, ou de outros mundos, este artigo propõe que as artes da cena se deixem fecundar por um modo de coexistir engendrado em imaginação, experiência e vocabulário diferentes dos encontrados no universo ocidental moderno. A hipótese é de que tomar como epistemologicamente válidos outros modos de existir e de descrever os mundos e o Outro potencializa a capacidade e habilidade das artes performativas e teatrais do Ocidente moderno para lidar com as questões de finais e inícios de mundo, imaginar outros mundos possíveis e agenciar novos modos de estar junto na Terra.

Nessa esteira, a proposição é estabelecer conexões das artes performativas e teatrais com a experiência e a imaginação indígena por meio da prática do corpo atuado, que acontece no ritual xamânico amazônico Pena e Maracá. Uma aproximação que leva em conta o fato de que o encontro entre diferenças acontece a partir de uma distância positiva, que não almeja ser alcançada.

Ressalto que a proposta deseja mais multiplicar do que reduzir, ou seja não se trata da exclusão deste ou daquele modo de existir, mas de construir alianças e pontes entre a cena ocidental moderna e o modo de existir ameríndio a favor da biodiversidade da Terra e contra poéticas e vocabulário hegemônicos em cena e fora de cena. Nesse sentido, a reflexão já desde seu início se inspira no modo de existir da xamã ameríndia, um corpo viajante que desde muito antes da colonização se desloca para outros mundos em busca de contatos e contaminações, e que opera predominantemente na chave do "e" em detrimento da chave do "ou", como veremos adiante.

A suposição de que articular as artes da cena especificamente com uma prática e um pensamento ameríndios é uma das estratégias possíveis para fortalecer o potencial das artes de responder à catástrofe

[1] Eduardo Viveiros de Castro, para pensar o conceito de um perspectivismo ameríndio, observa que a perspectividade é a capacidade de ocupar um ponto de vista, ressaltando que esse não é, senão, diferença, que, para o ameríndio, é dada pela especificidade dos corpos: "(...) ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. (...) o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou 'agenciado' pelo ponto de vista" (Castro, 2002: 319). Considerando as noções de perspectividade e ponto de vista, uma possível leitura para a noção de "Outro" presente neste artigo corresponde à ideia de que o "Outro" é o sujeito ativado por um ponto de vista distinto daquele ocupado por "Eu".

ambiental e parte da constatação de que esse modo de existir não só não contribui com a crise, como também vem desenvolvendo ao longo dos séculos estratégias para fortalecer e multiplicar a vida na Terra. Um dado que corrobora a ideia de que a interação entre indígenas e o ambiente potencializa e multiplica a biodiversidade planetária é a descoberta mencionada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002: 282) de que grande parte da cobertura vegetal da Amazônia é fruto de milênios de manipulação humana, ou seja, de que "a natureza" amazônica é parte e resultado de uma longa história cultural.

Em texto sobre a biodiversidade na Amazônia, escrito no final do século passado, o antropólogo William Balée observa:

> Um exame das alterações na Amazônia revela que os seres humanos têm perturbado as paisagens naturais de pelo menos duas maneiras radicalmente diferentes. Um tipo de perturbação teve sua origem nas sociedades indígenas que tiram sua subsistência da caça, coleta e horticultura. O outro tipo, bem diferente, vem das sociedades-Estado, que dependem dos combustíveis fósseis. (...) As sociedades-Estado, com suas altas densidades populacionais, elevados índices de consumo energético e tecnologias capazes de transformar o habitat em qualquer parte do planeta, são as únicas responsáveis pela emergente e justificadamente alarmante tendência a grandes depleções bióticas, e não a espécie humana *per se*. Há ainda esperança: mas talvez apenas enquanto sociedades não estatais, como aquelas dos índios amazônicos, continuarem a existir. (Balée, 1993: 385–387)

Ao confrontar dois grupos da espécie humana e seus modos diversos de atuar no que tange à biodiversidade do planeta, Balée, além de apontar que o modo como o indígena vive e convive na Terra poderia servir de lição ou inspiração para o mundo não indígena, fratura uma ideia abstrata da humanidade como bloco uno, ação que provoca o esgarçamento das tramas hegemônicas que invisibilizam a multiplicidade de agentes da qual a espécie humana é constituída. É possível pensar que imbricar as políticas das artes da cena com a cosmopolítica ameríndia passa pela ação de dinamitar conceitos/palavras que enclausuram a corporalidade do múltiplo na abstração do Um, como acontece com o uso da palavra humanidade, que muitas vezes é assumida na enunciação das encenações teatrais e performativas como unidade.

Ressalto que aqui se trata menos de substituir uma palavra por outra em um movimento de reparação, sem diminuir o mérito desse movimento, e mais de estilhaçar palavras/conceitos que aplainam o imaginário e a imaginação com imagens abstratas.

É possível sugerir que problematizar o vocabulário presente nos pensamentos e práticas artísticas que carregam imagens, imaginação e imaginários hegemônicos seja um contínuo estilhaçar e aerar. Nessa intenção, imbricamos a reflexão de Balée a respeito da sociedade-Estado e a sociedade indígena ao pensamento do antropólogo Renato Stutman, que traz do vocabulário dos filósofos Deleuze e Guattari uma alternativa para a ideia de sociedade:

> "*Grosso modo*, trata-se para eles de dessubstancializar a ideia da 'sociedade primitiva contra o Estado'. Em vez de 'sociedade', melhor seria pensar em funcionamentos, mecanismos, máquinas; em vez de um 'mau encontro' irreversível, que separa radicalmente sociedades contra o Estado daquelas com (ou a favor do) Estado, melhor seria pensar na coexistência de mecanismos de conjuração e de captura em determinados momentos e espaços." Em suma, em vez de pensar "tipos" de "sociedades", trata-se, com Deleuze

CORPO ATUADO, PALESTRA PERFORMANCE DE KATIA BRITO, 2001, KATIA BRITO, [F] BÁRBARA BERGAMASCHI.

> e Guattari, de desenhar mapas de forças – cartografias –, cada qual com seus agenciamentos predominantes. Deleuze e Guattari não pensam a "sociedade primitiva" em termos do Ser, mas como força, que pode ser reapropriada mesmo em situações em que há a presença do Estado. (...) a questão perseguida por Deleuze e Guattari é a de como subtrair do pensamento a forma-Estado, como traçar uma máquina de guerra do pensamento, recusando qualquer "imagem do pensamento" tributária da forma-Estado e do modelo hilemórfico. Um pensamento despido da forma-Estado seria um pensamento livre. (Sztutman, 2020: 189)

Considero que o movimento de descrever o mundo e seus habitantes a partir de mapas de forças, com seus respectivos agenciamentos predominantes, em que se pense a "sociedade primitiva" ou qualquer outro tipo de sociedade como força que pode ser reapropriada, mesmo onde predomine a presença de forças contrárias, multiplica e amplia as aberturas que tornam possíveis as conexões entre espécies e mundos e contribui para dissolver as divisões que engendram hierarquias irreversíveis que alimentam a crise na Terra – a começar pela divisão entre natureza e cultura, assumida em grande parte do Ocidente moderno e que nunca existiu para o ameríndio. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro enuncia:

> (...) para eles natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. Os ameríndios não somente passariam ao largo do grande divisor cartesiano que separou a humanidade da animalidade, como sua concepção social do cosmo (e cósmica da sociedade), como anteciparam as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condição de assimilar (Reichel-Dolmatoff 1976; Wagner, 1977). Antes ironizava-se a recusa, por parte dos índios, de conceder os predicados da humanidade a outros homens; agora se sublinha que eles estenderiam tais predicados muito além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria "ecosófica" (Arhem) que devemos emular tanto quanto permitam os limites do nosso objetivismo. (Castro, 2002: 322)

Passar ao largo da separação entre natureza e cultura implica desconsiderar a ideia de que a natureza, em contraposição à cultura, é dada e sempre esteve e estará disponível como recurso inesgotável para uma parte dos humanos, uma percepção que determinou e ainda determina a condição de saúde da Terra e dos existentes que a povoam.

O que pode emergir das práticas artísticas se problematizarmos a divisão entre natureza e cultura?

Quais seriam os desdobramentos para as artes performativas e teatrais se consideramos uma poética que coloca em jogo uma descrição de mundo que estende os predicados da humanidade a outras espécies?

A SABEDORIA ECOSÓFICA E A PERFORMANCE DO SER

A palavra xamã tem sua origem na língua siberiana tungue, e uma possível tradução corresponde à ideia do mediador entre o humano e o mundo dos espíritos. Em muitas regiões do Brasil, o xamanismo é nomeado pajelança e o xamã é conhecido como pajé, palavra que tem origem na língua tupi e está relacionada ao conceito "possuidor de poder" (Langdon, 1996: 27).

Após trabalhos de campo na Amazônia e no Sul do México, passei a entender que o poder no xamanismo ameríndio está de vários modos relacionado a essa sabedoria ecosófica mencionada por Viveiros de Castro, tendo em vista que sua prática pressupõe desenvolver por toda a vida a capacidade e a habilidade de "relacionar-se exitosamente com todos os seres que existem no mundo"[2] e trabalhar para que os seres que existem nos mundos se relacionem de forma exitosa. A exemplo do culto dos cogumelos praticado pelos xamãs mazatecos da serra de Oaxaca, no México, em que a interação do xamã com o fungo pode ser percebida predominantemente como uma relação interespecífica exitosa entre a espécie humana e o fungo, na qual o primeiro, ao devorar o segundo, tem acesso a uma linguagem que contém extraordinária sabedoria predominantemente direcionada para a manutenção da vida. Uma relação que pode ser encontrada em outras partes do planeta construída ao longo dos séculos.[3]

[2] O etnólogo Johanes Nehurath (2015: 23) relata que os xamãs huicholes da região mexicana de Jalisco, chamados de mara'akate, no plural, cuja tradução é "os que sabem sonhar", têm uma prática que implica relacionar-se exitosamente com todos os seres que existem no mundo.

Apolonio Terán, um xamã mazateca que praticava o ritual com os cogumelos, relata (Estrada, 2023: 134): "Minha linguagem quem me ensinou foram os cogumelos. (...) A linguagem vem somente se o cogumelo está dentro do corpo. Um sábio não aprende de memória o que deve dizer em suas cerimônias. O sagrado cogumelo é quem fala, o sábio somente dá a voz."

É possível pensar que a cosmopolítica ameríndia passa pela sabedoria de coexistir com outras espécies sem considerar as fronteiras ontológicas e fora do signo das hierarquias irreversíveis, como aquela a que o Ocidente moderno está circunscrito, em cuja pirâmide no topo está Deus, abaixo dele o homem, e abaixo do homem os animais. A antropóloga Tânia Stolze Lima observa:

> Diferentemente da tríade hierárquica cristã, totalizadora, garantia da identidade humana e de sua precedência opositiva sobre os outros animais, na tríade ameríndia a posição do meio pertence a todo aquele que a ocupa, enquanto a ocupa; ela é por isso aberta. O ponto de vista não é propriedade de x. Não creio, porém, que pudéssemos caracterizar os regimes indígenas como igualitários.

← [3] Observa Alvaro Estrada (2023: 30): "Devemos recordar o quão antigo deve ser o culto dos cogumelos adivinhatórios na Mezoamérica. A habilidade dos índios como conhecedores de ervas não era novidade quando Cortez apareceu. Conheciam empiricamente a propriedade de todas as plantas que havia a seu alcance, com uma precisão que nos dá vergonha. O homem antigo dependia de tal conhecimento para sobreviver. Pelo que toca a Sibéria, onde as veladas com cogumelos sobreviveram até nossos dias, há duas semelhanças notáveis em pontos específicos do culto dos cogumelos: 1) em ambos os casos, o cogumelo "fala" pela boca do sábio, que só serve de veículo para a voz do cogumelo. 2) Os cogumelos são visualizados como pequenos seres varões, fêmeas ou de uns e de outros, do tamanho de cogumelos, "duendes", "palhaços", dados a toda sorte de tretas, graças e travessuras – *trickister* no vocabulário dos antropólogos. De fixo, o culto mesoamericano se remonta em parentesco genético à Sibéria, com migração pelo estreito de Bhering ou pela ponte terrestre da última época glacial.

CORPO ATUADO, PALESTRA PERFORMANCE DE KATIA BRITO, 2001, KATIA BRITO, [F] YUSSEF KALUME.

> Restituamos, portanto, à frase de Rosa o seu x, que sempre esteve lá para assinalar, ao modo de um "índice", a assimetria irredutível à forma-Estado do Um (à Identidade, ao Todo). Ele serve para representar graficamente não só a especificidade do ponto de vista contra a hierarquia como a dimensionalidade fractal do perspectivismo indígena. (Lima, 2011: 623)[4]

A reversibilidade de posições e a dimensionalidade fractal do modo de existir do ameríndio estão relacionadas a um modo de existir em que predomina um ponto de vista que conjura o UM, ou seja, o ponto de vista da unificação, que prevalece na forma-Estado, como nos esclarece Renato Sztutman (2020: 5):

> A essa recusa ontológica de um ponto de vista privilegiado e totalizante, a essa distribuição e dissolução da subjetividade no cosmo, Viveiros de Castro associa a ideia da "sociedade contra o Estado", de Clastres, uma socialidade ancorada em mecanismos de repúdio à unificação. A ideia de um ponto de vista total, monárquico, torna-se assim tão improvável quanto a de um chefe dotado de poder coercitivo, que produz súditos, e a de um movimento de unificação e centralização sociopolítica.

O indígena considera o interagir com o Outro, enfrentamento indispensável para a multiplicação e manutenção da vida na Terra, e, ao passar ao largo das hierarquias irreversíveis e de um ponto de vista do Todo, investe em uma comunicação que lhe permite interagir com outras espécies, que reivindica uma ação que vai além de receber e emitir sinais, ou seja, um modo de interagir que não visa a uma perspectiva significante como perspectiva final.

A partir de minha convivência com mulheres pajés e com as xamãs mexicanas e as ecologias em que elas estão inseridas, passei a entender que a capacidade de interagir com outras "espécies" dessas mulheres ameríndias é em grande parte devedora da familiaridade dos indígenas com os saberes e agires de uma espécie em particular, os vegetais.

É possível sugerir que as plantas se comunicam entre si e com outras espécies por meio de formato, cheiro, cor, textura, movimento. E que, em sua performance do "ser", a planta mobiliza todo o corpo para se relacionar. Um comunicar-se que ecoa a reflexão do antropólogo Gregory Bateson (2018: 478) sobre a comunicação entre o homem e o golfinho: "(...) nesse negócio de comunicação corporal você não necessita transmitir sinais ativamente a fim de que sejam apanhados por outras pessoas. Você pode somente ser (...)". Sugiro que interação entre os indígenas e outras espécies tangencie essa performance do ser, corpos que anunciam, mais que denunciam, e que privilegiam o atrito ao conflito.

[4] Tania Stolzen Lima encontra na ideia de Guimarães Rosa, "O macaco está para o homem como o homem está para x", um caminho para compreender uma política da diferença praticada pelos ameríndios, construída a partir de um regime de reversibilidade. Ou seja, uma política que passa ao largo de um ponto de vista totalitário da forma-Estado edificado por hierarquias irreversíveis em que a ponta contém o ponto de vista do Todo, como aquelas que inscrevem a relação entre Deus, os humanos e os animais numa cadeia de dignidade ontológica. Rosa, ao trazer a imagem de uma tríade onde uma das posições é ocupada pelo x, problematiza as hierarquias irreversíveis ao colocar em jogo uma posição aberta que será sempre ocupada provisoriamente. A antropóloga, ao dialogar com a imagem de Rosa, no primeiro momento substitui o x por espírito, e reproduz o modelo judaico-cristão com posições fixas e com graduação de valor, estando o macaco abaixo e o espírito na ponta. Em seguida, percebe que a leitura cristã não era a única permitida, tendo em vista o modo de coexistir do indígena amazônico com outras espécies. Stolzen Lima observa: "Os Yaawalapíti, por exemplo, que dizem que gente é macaco de onça, poderiam ser tentados a trocar x por onça. Como deveríamos distinguir essas permutações senão por seu regime de diferenças, por sua política da diferença? A onça é indiferente à diferença entre o macaco e o homem: somos macacos como os demais macacos. O macaco, por sua vez, é indiferente à diferença entre a gente e a onça: somos onças como as demais onças" (Lima, 2011: 622).

No ritual xamânico amazônico Pena e Maracá diz-se que "está atuada" quando o/a pajé encontra o Encantado[5] – aquele que não morre, se encanta e vira Outro. Um encontro interespecífico, já que o Encantado pode pertencer aos domínios vegetal, animal ou mineral e pode habitar outros mundos. A presença do Encantado, em geral invisível aos olhos de quem não desenvolve o "dom", se torna tangível por meio do corpo em performance da pajé.

A pajé de Pena e Maracá, Roxita, que se "atua" nas noites da Amazônia marajoara, e cuja prática acompanho há uma década, enuncia:

> Meu dom é pajé. Olha, ser pajé é se atuar em índio, aves, peixe, todos seres encantados. Encantado é aqueles, é, vamo dizê, o peixe, [pausa] eu tenho um encantado que se chama, é, [tempo] o tralhoto. É um peixe. O tralhoto. Ele vem, ele canta, ele fala. Tenho o Jacundá, é um peixe. Tem o seu bem-te-vi, é um pássaro. E outros e outras assim. São encantados. Olha, tem... na encantaria tem de tudo. É um mundo como o nosso aqui. Nós vivemos neste mundo com várias pessoas, vários animais, é como no fundo. Tem tipo assim o mundo da encantaria, é tipo uma cidade. Lá tem todos aqueles seres que já viveram e que hoje são encantados. (...) Eles aparecem nesse mundo através da pajelança, do pajé. O pajé ele tem visão, tem ouvido, ele ouve o tempo, o vento, coisas da encantaria, enquanto uma pessoa que não tem o dom.... (Pajé Roxita, 2017)

A xamã de Pena e Maracá, quando está atuada, materializa em seu próprio corpo um modo de estar junto na Terra que entende que o referencial comum a todos os seres da natureza é a humanidade,[6] um "com viver" com outras espécies que contribui para que a/o xamã ameríndio possa enfrentar o desafio de deter o caos no cosmo. A pajé Roxita (2017) relata:

> (...) eu sinto que aquilo se aproxima de mim e me transforma. Eu sinto meu corpo grande, eu sinto meu assim... meu andar pesado, a minha voz muda. Quando seu Bem-Te-Vi se aproxima, eu digo assim que eu crio asas, parece assim que eu fico com o corpo cheio. Tem vezes que antes de eu me atuar nele, eu começo a me passar a mão, eu sinto uma coisa estranha. Parece que meu corpo cresce, tá cheio. A minha mãe dizia: vê se é as penas do Bem-Te-Vi.

[5] O Encantado a que este texto se refere é o que está presente no ritual de Pena e Maracá, que acontece na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará, Brasil. O nome do ritual denuncia sua natureza predominantemente indígena. A pena e o maracá são elementos usados há milênios em rituais nas noites da floresta amazônica. Uma prática viva, sendo um dos poucos rituais na Ilha de Marajó em que o tambor não está presente. As e os pajés desse ritual, do qual a minha avó paterna era uma praticante, tentam seguir os procedimentos tais quais os seus ancestrais indígenas ensinaram. A pajé marajoara de Pena e Maracá Zeneida Lima (2002: 230, 231) enuncia: "É possível que muita coisa tenha mudado através dos anos. Quanto ao que recebi, tenho procurado ser fiel porque este culto me remete aos meus antepassados, aos indígenas do Marajó. (...) Cultuo a natureza na forma mais pura de culto, o que recebi de meus mestres e vieram, *boca ouvido*, dos primitivos marajoaras." O historiador das religiões Heraldo Maués (1995: 188, 190) informa que os encantados que se manifestam no trabalho das pajés também são chamados de caruanas. Segundo a pajé Zeneida Lima (2002: 231): "Os caruanas são energias viventes sob as águas, conforme a concepção da Encantaria cultuada pelos índios marajoaras. Eles manifestam-se no pajé, que se torna um instrumento da natureza e pode servir às ações de quem o procura."

[6] O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002: 309) confronta espécie humana e condição humana: "Assim, se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido 'completamente' animais, permanecemos, 'no fundo' animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmo continuam a ser humanos, mesmo que de modo não evidente. Em suma, para os ameríndios 'o referencial' comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição (Descola, 1986: 120)".

Considerando a noção de Encantado descrita pelo antropólogo Heraldo Maués (1995: 276), "Não sendo espíritos,[7] são pensados como pessoas de carne e osso, compostas de espírito e matéria, que não desencarnaram (morreram) como o comum das pessoas, mas se encantaram", é possível depreender do relato de Roxita que a prática do "corpo atuado" cria uma superposição de estados heterogêneos, um compósito provisório de partes humanas e não humanas, em que o agente se define por sua posição de humanidade.

O antropólogo Renato Sztutman (2012: 82) nos fala da situação de pessoa híbrida no contexto do xamanismo ameríndio:

> Não obstante, se o agente define-se pela sua posição de humanidade, isso significa que ele não quer e nem pode perdê-la, apesar de saber-se ameaçado pela possibilidade de comutação de pontos de vista. Em outras palavras, é preciso manter-se como humano em um mundo híbrido, agir como indivíduo humano sabendo-se uma pessoa compósita, dotada de partes ou propriedades humanas e não-humanas. É preciso, enfim, assegurar um grau de autonomia sem recair na estabilidade da unidade, sem sacrificar o devir pelo ser.

[7] O termo "espírito", usado por Maués, merece atenção, pois tem várias acepções e muitas vezes é empregado por faltar um vocabulário que corresponda à ideia que se quer colocar em jogo. Em entrevista a Terence Turner, Kopenawa esclarece: "Espírito não é uma palavra de minha língua. É uma palavra que aprendi e que utilizo na língua misturada que inventei (para falar das coisas de brancos)" (Kopenawa, 2005: 620). Zeneida Lima (2002: 273), pajé cabocla de Pena e Maracá, enuncia: "Vale repetir que a ideia de espírito não é a mesma da civilização ocidental-judaico-cristã, refere-se a um princípio de energia, força, espírito encantado, algo que evolui até incorporar-se no Todo, retornar à água, a origem e fim de tudo".

O processo de se "atuar" no ritual de Pena e Maracá passa por construir um corpo disponível para a alteridade. Nesse sentido, o primeiro movimento empreendido pela pajé é bater as costas contra uma superfície. Esse gesto impulsiona a pajé para fora do centro de gravidade de seu corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão e a desestabiliza; nesse movimento ela constrói um centro fora do corpo, o centro no encontro com o Outro.

O CAMPO RITUAL E A BATE-COSTAS

Presenciei Roxita bater as costas nas sessões de pajelança de Pena e Maracá que acontecem sempre à noite nas matas marajoaras de Soure. Os rituais que presenciei começavam quando nós, a audiência, chegávamos na mata e nos sentávamos nas raízes dos cajueiros que cercam o barracão de suporte às práticas da pajé. Nesse terreno, à espera de ser chamados para dentro do barracão, nossa percepção era de que o tempo não existia ou, melhor, de que o tempo existia ali em toda a sua plenitude, liberto da linearidade em que constantemente o aprisionamos, estando passado, presente e futuro embrenhados como cipós na mata. Quando entrávamos no barracão de teto de palha, a primeira presença era o cheiro das folhas de canela que recobriam o chão de terra do salão. Depois o encontro com as velas, de diferentes formas, cores e tamanhos espalhadas pelo espaço, que assentadas em pequenas escavações no chão causavam a impressão de que eram os olhos da terra; havia velas também assentadas com rigor em pedras que circundavam o poço com água no centro do salão. No caminho entre a porta da saída e o poço foram estendidas no solo, de forma longitudinal à sala, três cintas brancas que agem simultaneamente como caminho para alguns encantados e barreira para as cobras e outros bichos peçonhentos. É possível ver também

a presença de defumadores que abrasam ervas, raízes, resinas e sementes amazônicas e pequenos alguidares de barro, uns contendo aguardente, outros água.

Depois nos sentamos em bancos compridos dispostos ao longo da sala. A luz fraca da única lâmpada da sala, vez ou outra pisca, como a conversar com as velas, nesses momentos um silêncio de início do mundo invade o ambiente, como se os presentes estivessem à escuta de algo mais nesse vagalumear de luzes, à espera de um sinal da ausência.

Elvira, assistente da pajé, surge da saleta e, com movimentos curtos e vagarosos, pega o defumador e a balança, como se ele contivesse o peso do mundo e, assim, vai chamando a presença contagiante das ervas amazônicas. A quentura aumenta e zumbe junto com os mosquitos que, em grupos, formam manchas pelo espaço e marcam sua presença apesar de tudo e de todos. A assistente joga aguardente na soleira da porta e ateia fogo; a chama hipnotizante ilumina e, paradoxalmente, traz para dento a escuridão reinante fora do barracão.

Após algum tempo em que as labaredas encantam a todos, Elvira fecha a porta e a impressão é de que nesse gesto todos os sentidos se manifestam simultaneamente e exaltam todos os elementos significantes daquele sistema.

Após algum tempo, a pajé Roxita adentra o espaço. A única lâmpada se apaga e ficamos na penumbra, enevoados à luz de velas. Com os pés nus na terra, impregnada pelos aromas das ervas amazônicas, entre santos, velas, cruzes e maracás, a pajé caminha por todo o espaço e depois se senta em uma banqueta próxima à parede localizada em oposição à porta. Elvira traz uma cinta e a amarra abaixo das axilas da pajé, acende um charuto de tauari e defuma o corpo da pajé que, ainda sentada, com os pés em paralelo fincados no chão, faz movimentos exclusivamente com a parte superior do corpo, primeiro para a frente e para trás e depois rotatórios, como a desenhar um círculo no teto com a parte superior da cabeça.

Agora a pajé se coloca de pé e toca as costas contra a parede de tábua, gradativamente aumenta a força, e o toque se transforma em um movimento de bater, como a querer impulsionar o corpo para fora do corpo, para o infinito de fora; simultaneamente, emite um silvo que parece o chamado de um animal ancestral. Está atuada.

Ao bater as costas contra uma superfície noite após noite e se lançar ao infinito de fora para se “atuar” no Encantado, a pajé se impõe constantemente o desafio de suportar a alteridade com seu próprio corpo, ideia que encontramos no vocabulário da antropóloga Ester Langdon (1996: 65): “O xamã suporta alteridade em seu próprio corpo, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não humano.”

Ao se lançar para o infinito de fora em busca do centro fora do corpo, do centro no encontro com o Outro, para se “atuar” a pajé não exclui do jogo a existência e o valor de várias formas de interioridade, mas afirma que as interioridades dependem da exterioridade para existir, como ressalta o antropólogo Renato Sztutman (2012: 77):

> Não se trata de negar as várias formas da interioridade, mas apenas demonstrar que essas dependem da exterioridade e dela retiram sua condição de existência. Nesse sentido, os ameríndios parecem levar às últimas consequências e dar forma filosófica à máxima estruturalista de que a relação precede os termos e, assim, a identidade não pode ser senão um caso da alteridade.

O estar "atuado" coloca em jogo a identidade e a alteridade a partir de uma experiência e imaginação cujo contato foi obstruído pelo Ocidente moderno. A partir do seu encontro com os índios mexicanos Tarahumara, o artista Antonin Artaud (2020: 12) revela:

> E nosso eu quando interrogado reage sempre da mesma forma: como alguém que sabe que é ele que está respondendo e não outro. Para o índio não é assim. Nunca um europeu aceitaria pensar que aquilo que ele sentiu e percebeu em seu corpo, que a emoção que o afetou, que a ideia estranha que acabou de ter e o entusiasmou por sua beleza não são seus, e que um outro sentiu e viveu tudo aquilo em seu próprio corpo, ou então ele se acharia louco e dele pensaríamos que se tornara um alienado – O Tarahumara, pelo contrário, distingue sistematicamente o que é dele e o que é do Outro em tudo aquilo que ele sente, pensa e produz. Mas a diferença entre um alienado e ele é que sua consciência pessoal foi aumentada (...).

Como potencializar as práticas performativas e teatrais para agenciar uma rotação de perspectiva que contribua para ampliar a capacidade do Ocidente moderno de aceitar outros mundos possíveis e modos inaugurais de estar junto no planeta?

É plausível pensar que o pensamento e as práticas artísticas mobilizem imaginação e experiência que nenhuma outra área de conhecimento possua para criar em sinergia relacional com esse modo de estar junto?

Acredito que a capacidade de Artaud de encontrar, perceber e validar esse corpo outro tenha sido alimentada em grande parte por um pensamento e um imaginário desdomesticado cultivado no território das artes. A constatação do artista de que, para o europeu, seria inaceitável o modo de conviver dos Tarahumara reitera a não validação de imaginários, experiências e vocabulários outros, como os que operam a partir de sociocosmologias e filosofias ameríndias, e revela a incapacidade de imaginar outros mundos e agências possíveis. É possível relacionar essa incapacidade que predomina no Ocidente moderno à imaginação e à experiência adestradas pelo Um.

A pajé multiplica as possibilidades de presenças e conexões entre corpos e mundos ao se "atuar" a partir de uma superposição intensiva e extensiva de seu corpo a corpos de outras espécies – ela se capacita para agenciar conexões improváveis e surpreendentes.

É plausível sugerir que levar em consideração um modo de existir que "estende os predicados da humanidade muito além das fronteiras da espécie" potencializa as práticas artísticas em sua capacidade de dinamitar unidades abstratas e fronteiras irreversíveis que soam e ressoam no imaginário conceitual e na experiência do Ocidente moderno e que muitas vezes a cena ocidental encarna e espalha – a começar por problematizar o antropocentrismo. Segundo Maria Clara Ferrer (2017: 630),

> quando se fala de uma percepção antropocentrada da representação, se fala de um modo de composição da escrita cênica que pensa e posiciona o ator como principal veículo do sentido da obra. Apesar da construção linear e causal do modelo aristotélico ter sido posta em xeque, observa-se que a necessidade de contar com o ator como centro da composição cênica ainda é dificilmente questionável.

Sem dúvida, a presença do ator como centro da composição cênica ainda é dificilmente questionável, apesar da presença de indícios de enfrentamentos desse modo de composição, vale notar que o modo como a presença do ator ocupa a cena emerge das poéticas e políticas

cênicas – o modo como operamos e o que operamos em cena, o que vemos e o que damos a ver, com que vocabulário descrevemos os corpos e mundos e quais corpos e mundos descrevemos.

Problematizar o antropocentrismo em cena é problematizar um modo de existir que, ao não validar ou subtrair as agências dos múltiplos mundos e corpos, confere valores diferentes à vida dos corpos em diferença ou não reconhece essa vida.

A articulação entre as práticas artísticas e o pensamento ameríndio, segundo Lévi-Strauss",[8] parte de um território comum, já que para o antropólogo a arte é um refúgio ecológico dentro do mundo racionalizado e tecnicizado das sociedades modernas, um território que propicia a prática do pensamento em estado selvagem, ou seja, o pensamento humano em seu livre exercício, um pensamento não domesticado almejando um rendimento.

A proposição por conexões e inspirações com o imaginário conceitual e a experiência indígena parte da hipótese de que essa conexão contribui, entre outros aspectos, para criar condições ecológicas visando repensar vocabulários e gestos, materiais e poéticas que estão no seio das artes performativas e teatrais ditas modernas e que encarnam e ressoam práticas hegemônicas, que enfraquecem o potencial das artes teatrais e performativas para agenciar as rotações de perspectivas no modo de estar junto na Terra.

***

[8] Na arte, ainda é lícito sermos "selvagens", no bom sentido que o adjetivo sempre tem na pena de Lévi-Strauss. O pensamento selvagem não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O "pensamento selvagem" não é o pensamento dos "selvagens" ou dos "primitivos" (em oposição ao "pensamento ocidental"), mas o pensamento em estado selvagem (Cantarino/Cunha, 2015).

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin (2020), *Os Tarahumaras*, Belo Horizonte, Moinhos.

BALÉE, William (1993), "Biodiversidade e os índios amazônicos", *in* Manuela Carneiro da Cunha / Eduardo Viveiros de Castro, *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: NHII, USP.

BATESON, Gregory (2018), "Problemas de comunicação entre cetáceos e outros mamíferos", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 69, pp. 465–477.

CANTARINO, Carolina / Rodrigo Cunha (2015), "Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro sobre Lévi-Strauss", *Anarquia ou Barbárie*. Consultado a 15/10/2018, disponível em *https://anarquiabarbarie.wordpress.com/2015/05/14/entrevista-eduardo-viveiros-de-castro-sobre-levi-strauss/*.

CASTRO, Eduardo Viveiros de (2002), *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Ubu.

ESTRADA, Álvaro (2023), *Vida de Maria Sabina – La sabia de los hongos*, Cidade do México, Editora Siglo Ventiuno.

FERRER, Maria Clara (2017), "Presenças impessoais: tons de humano na cena-paisagem", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7.3, setembro/dezembro, pp. 626–648. Consultado a 08/02/2025, disponível em *https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69866*.

LANGDON, E. Jean Matteson (1996), *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, Florianópolis, Editora da UFSC.

LIMA, Stolze Tania (2011), "Por uma cartografia do poder e da diferença na cosmopolítica ameríndia", *Revista de Antropologia*, 54.2, pp. 602–646. Consultado a 07/02/2025, disponível em *http://www.iea.usp.br/eventos/cursos/lima-cartografia*.

LIMA, Zeneida (2002), *O mundo místico dos Caruanas da Ilha de Marajó*, 6.ª ed., Belém, CEJUP.

MAUÉS, Raymundo Heraldo (1995), *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*, Belém, CEJUP.

NEHURATH, Jonas (2015), *Artes do México*, n.º 118.

PAJÉ ROXITA (2017), Entrevista concedida à autora na residência da pajé, localizada na Sexta Rua, bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará, em agosto.

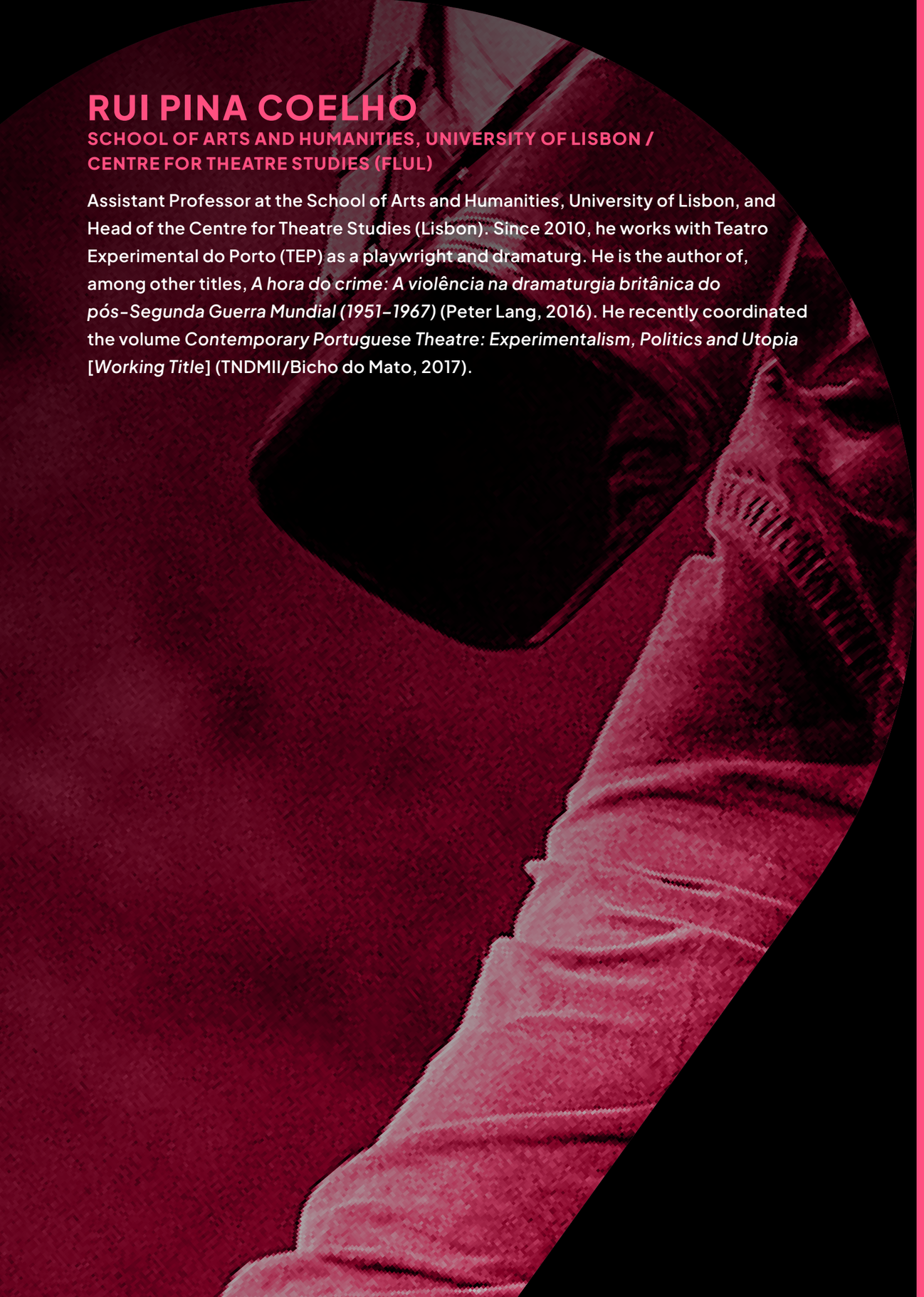
SZTUTMAN, Renato (2012), *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*, São Paulo, USP.

SZTUTMAN, Renato (2020), "Perspectivismo contra o Estado: uma política do conceito em busca de um novo conceito de política", *Revista de Antropologia*, 63.1, janeiro/abril, pp. 185–213.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

TOWARDS THE ROOTING OF UTOPIA IN THE IMAGINATION OF POLITICS

RUI PINA COELHO



RUI PINA COELHO

SCHOOL OF ARTS AND HUMANITIES, UNIVERSITY OF LISBON / CENTRE FOR THEATRE STUDIES (FLUL)

Assistant Professor at the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, and Head of the Centre for Theatre Studies (Lisbon). Since 2010, he works with Teatro Experimental do Porto (TEP) as a playwright and dramaturg. He is the author of, among other titles, *A hora do crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951–1967)* (Peter Lang, 2016). He recently coordinated the volume *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, Politics and Utopia* [*Working Title*] (TNDMII/Bicho do Mato, 2017).

ABSTRACT

One might claim that the times we live in today are defined by a growing notion of finitude. The COVID-19 pandemic and the outbreak of war in Ukraine heightened an already perennial sense of permanent crisis. The famous quote attributed to Fredric Jameson seems to have undergone a semantic twist: “it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism” is no longer a slogan of anti-capitalist rhetoric; it's just a blunt truism. Indeed, today it is very easy to imagine the end of the world. The severity and monumentality of the issues that afflict the world today are inciting a central question for artists: in the face of an imminent catastrophe, what is the use of performing arts at the end of times?

Utopian (or dystopian) fiction has always dealt with envisioning a future anchored in scenarios based on “What-if” or “If-Only” premises (Thaler, 2022). In this paper, I aim to combine a speculative reflection grounded in utopian studies and political theatre. I am considering performing arts as a valid tool to defy the end of times and to fight for the rooting of (artistic) utopia in the imagination of politics, trusting that art and theatre will be able to help us invent scenarios that today seem impossible or that we have not yet managed to conceive.

KEYWORDS

Visions of Utopia, Resistance, Political Theatre, Artistic Imagination, End of Times

RESUMO

Os tempos que vivemos hoje, poder-se-ia afirmar, são definidos por uma noção crescente de finitude. A pandemia de covid-19 e a eclosão da guerra na Ucrânia acentuaram um sentimento já perene de crise permanente. A célebre citação atribuída a Fredric Jameson parece ter sofrido uma reviravolta semântica: "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo" já não é um slogan da retórica anticapitalista; é apenas um truísmo contundente. De facto, hoje é muito fácil imaginar o fim do mundo. A gravidade e a monumentalidade dos problemas que afligem o mundo de hoje suscitam uma questão central para os artistas: face a uma catástrofe iminente, para que servem as artes performativas no fim dos tempos?

A ficção utópica (ou distópica) sempre lidou com a visão de um futuro ancorado em cenários baseados em premissas "What-if" ou "If-Only" (Thaler, 2022). Neste artigo, pretendo combinar uma reflexão especulativa baseada em estudos utópicos e no teatro político. Considerei, pois, as artes performativas como uma tentativa válida em desafiar o fim dos tempos e de lutar pelo enraizamento da utopia (artística) no imaginário da política, confiando que a arte e o teatro poderão ajudar-nos a inventar cenários que hoje parecem impossíveis ou que ainda não conseguimos conceber.

PALAVRAS-CHAVE

Visões da Utopia, Resistência, Teatro Político, Imaginação Artística, Fim dos Tempos

TOWARDS THE ROOTING OF UTOPIA IN THE IMAGINATION OF POLITICS[1]

But something's missing.
Bertolt Brecht[2]

[1] A first draft of this article was presented at the 6th EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance) Conference: "Dimensions of Dramaturgy", at Aarhus, Denmark, June 2023; and later published as "Notes towards the Rooting of Utopia in the Imagination of Politics through Performance", *Abralic. Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 25.50 (2023): pp. 1–7.

[2] Ernst Bloch, "Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing", *in The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge, MIT, 1988 has observed that the starting point of all utopian projects can be condensed into a succinct formula, taken from Bertolt Brecht's libretto for Kurt Weill's opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*: "But something's missing."

REMINISCENCE NUMBER ONE

At the stroke of midnight, a small group of spectators enter a public library. In various corners of the building, performers read and discuss many different literary authors. All the texts are about the end of the world: "A night to think about the past, the present and the future in the stories we create to brighten up the darkness while we wait for the dawn". That was the premise of *End of the world library*, a durational performance conceived by the Brazilian actor and director Alex Cassal (Má Criação, 2023).

REMINISCENCE NUMBER TWO

In a post-apocalyptic dystopic future, five scarecrows philosophize about the end of the world, about the future, about the past; they play amateur radio, they tell jokes. Five clownish scarecrows "search for a new beginning, in the utopia of a new and better world – a world without people". That is *Farm Fatale*, by Philippe Quesne / Vivarium Studio. 2020.

REMINISCENCE NUMBER THREE

Fraternité, conte fantastique, by Caroline Guiela Nguyen (Les Hommes Approximatifs). "On stage [after an undescribed event] an imagined place, a kind of court of memories (...), a centre of care and consolation. In this world, the loved ones are Absent – without any explanation – and the Remainders are left. These, hurt, seek the cure for this endless pain. Years go by and the question remains: where are the Absentees?" It is a performance about the next one hundred years, "an attempt to build an intellectual and affective affiliation between us and the future and looking at the way in which human beings stand beside each other" (2021).

REMINISCENCE NUMBER FOUR

In an art gallery, spectators discover several pieces (sculptures, video, sound installations) built and designed after the study of authors such as Dipesh Chakrabarty, Donna Haraway, and Eduardo Viveiros de Castro. The exhibition is an elaboration on the idea of extinction, conceived as a "laboratory of new possibilities of imagination and experience". *Mirage – a performative exhibition about the ultimate end – extinction*, by the Portuguese artist and performer Joana Magalhães (2022).

REMINISCENCE NUMBER FIVE

A group of people are invited to a party – an apocalypse party – to celebrate the end of the world, which according to an ancient prophecy will happen on that day. What would people do if they were told that they have one hour and eleven minutes to live? The world is going to end, is it true? That's the basic plot of *The Last Supper* [*A última ceia*], by the (young) Portuguese group Sui Generis Teatro, with text by Tiago Filipe, 2023.

REMINISCENCE NUMBER SIX

One man, alone on stage, sometimes with a VR headset on, remotely echoing a stand-up gig, plays the "Fool" from Shakespeare's *King Lear*, questioning the apparent death of theatre and representation. "What has theatre become since the pandemic, the lockdowns, and over-digitalisation? From Shakespeare to the metaverse and stand-up comedy, *Truth's a Dog Must to Kennel*, [by Tim Crouch] tackles the question of the death of live art" (2022).

All these are examples from recent performances (2020 to 2023) that, somehow, deal with a sense of the end of the world.[3] Those are just a few of a, I believe, general "trend". Whether it is through an intuitive approach, literary or artistic experimentation, a philosophical perspective, or a metaphorical discourse, they all pervade the sensation that the times we are living might be the end of all times.

I do not want to frighten anybody. I do not have access to any classified or secret information. I am not here to bring any more news than the ones that we all know. Climatic changes, drought and floods, world pandemics, ongoing wars, the return of fascist sensibilities, the Fukushima nuclear disaster, the successive waves of refugees in Europe, the terrorist attacks in Paris and Brussels, the mass disappearance of birds and insects, the Brexit vote, and the election of Trump – all of this has been heightening an already perennial sense of permanent crisis. P. Servigne, R. Stevens and G. Chapelle, *Une autre fin du monde est possible* (2018: 15) are more precise:

> Les chocs monumentaux qu'ont été Fukushima, les vagues successives de réfugiés en Europe, les attentats terroristes de Paris et Bruxelles, la disparition massive des oiseaux et des insectes, le vote

[3] On this subject, it would be relevant to mention the Dossier coordinated by Julie Sermon on "La condition écologique", *Théâtre Public* (2023): n.º 247 (particularly the text by Eliane Beaufils, "Penser la catastrophe et la dépasser? Des spectacles galvanisants pour le Chthulucène". On the topic "political theatre at the end of times", I have been trying to find my way through some essays: "Social Plays at the End of the World: Considering some of Simon Stone's, Frank Castorf's and Tiago Rodrigues's performances" (presented in EASTAP 2022, Milan); "Political Ethos in Contemporary Portuguese Theatre: on Tiago Rodrigues's Performances" (presented at IFTR 2022, Reykjavik). Another good example, discussed by Peter Eckersall in "Radically Dead Art in The Beautiful End Times", is Kris Verdonk's, "Conversations (at the End of the World", *in* Peter Eckersall / Helena Grehan, *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, Londres, Routledge, 2019.

> du Brexit et l'élection de Trump ont sérieusement fissure le paisible imaginaire de continuité qui rassurait tant de personnes.

I'm sure we are all aware and preoccupied. My point here is that there is a fringe of contemporary performance that is highly focused on dealing with the idea of the end of the world and interested in researching this growing notion of finitude. "Representations of the end of the world gain currency in moments of social crisis", argues the scholar Felipe Cervera, discussing "Theatre and Eschatological Politics" (2019: 297), adding: "But such representations are more often the product of political strategies than of uncontrolled social anxieties" (*ibidem*: 297). The famous quote attributed to Fredric Jameson seems to have undergone a semantic twist: "it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism" is no longer a slogan of anti-capitalist rhetoric; it's just a blunt truism. Indeed, today it is very easy to imagine the end of the world.

This is precisely the "plot" of Brian Kulick's recent work *Staging the End of the World: Theatre in a Time of Climate Crisis* (2023). Kulick departs from the notion that "[a]n alternate future is inching, every day, closer and closer, moving us, from the realm of science fiction to science fact" (*ibidem*: 10). Consequently, facing a plausible 'end of the world', "[h]ow do we, in the theatre, talk about tackling such an enormous challenge which faces humankind? How can our art form, perhaps the most ephemeral of its aesthetics siblings, impress upon audiences the necessity for action?" (*ibidem*: 11).

In order to attempt a response to this question, Brian Kulick analyses particular examples from drama and theatre history, reading them with a critical apparatus taken from "activists, ecologists, environmentalists, ethicists, philosophers, nihilists, and scientists; all discussing how we got to this terrible place and how we might possibly reverse our perilous course" (*ibidem*: 25). Thus, "[e]ach chapter of this book takes a particular play and matches it with a particular thinker, putting the two in conversation with one another" (*ibidem*). So, we can find chapters on Basha, the Sanskrit dramatist, in dialogue with Joseph Tainter (*The Collapse of Complex Societies*, 1988) and Jonathan Schell (*The Fate of the Earth*, 1982), Euripides with Hannah Arend and Zygmunt Bauman, the "Doomsday Plays" of the Middle Ages with Jonathan Franzen (novelist) and Catriona McKinnon (philosopher); Chekov with George Marshall (*Don't Even Think about It: Why Our Brains Are Wired to Ignore Climate Change*, 2015); Brecht with Levinas, to name just a few.

The "narrative" Kulick offers is a very compelling one. We can trace evidence, in Western and Westernized societies, of retrieval from the public sphere and migration into individualism and to the "private comfort of our living rooms" (*ibidem*: 17), where "we can forget the world at large (...) and focus on our own private interpersonal issues" (*ibidem*: 17). This retreat from the world has led us into an "age of denial" (*ibidem*).

We all seem to agree that immediate and severe actions must be taken to prevent, reverse, or mitigate climatic catastrophes with extreme urgency, but we simply do not address them. The Indian novelist Amitav Ghosh (quoted by Kulick), claims that future generations (if there will be such a thing) will call our times "The Great Derangement".

> In a substantially altered world, when sea-level rise has swallowed the Sundarbans and made cities like Kolkata, New York and Bangkok uninhabitable, when readers and museumgoers turn to the art and literature of our time, will they not look, first, and most urgently,

> for traces and portents of the altered world of their inheritance? And when they fail to find them, what should they — what can they — do other than to conclude that ours was a time when most forms of art and literature were drawn into the modes of concealment that prevented people from recognizing the realities of their plight? Quite possibly then, this era, which so congratulates itself on its self-awareness, will come to be known as the time of the Great Derangement. (Ghosh, 2017, kindle edition)

Thus, for Kulick, our present climate crisis reveals a crisis of culture and, most acutely, "a crisis of imagination" (*ibidem*: 10). In order to surpass this crisis of imagination, artists should act upon the "Social Imaginary", or as the French philosopher economist and psychanalyst Cornelius Castoriadis calls it, the "Imagination Institution of Society" (1998). Kulick's narrative anchors on Castoriadis notion, considering that:

> the social imaginary is what gives a specific orientation to each historical period; it is the singular agreed-upon manner of living, of seeing, and of conducting ourselves as we move through the world around us; and maintain our relations within it. (…) If any new social imaginary is to come into being, there must also be new signified that do not yet exist that must be thought, imagined, and given purpose. (*Ibidem*: 21)

The period from a pre-existing social imaginary and a new social imaginary is something of an *in-between* (or an *interregnum*, as though by Antonio Gramsci): "a period of time where the old ways of doing something no longer work, but the new ways have not yet been invented" (*ibidem*). Still recurring to Kulick's argument, what can happen in this period of *interregnum* is a process that he describes as *metanoia*, something that can be understood as a change of heart, the pursuit of a new path, a repentance. Or, more precisely: "the transformation from one social imaginary to another that speaks to the needs of a new historical moment" (*ibidem*).

> Such a formidable kind of cultural metanoia occurs, according to [the philosophers Armen Avanessian and Anke Hennig], perhaps once in a lifetime, and is able to bring with it certain far-reaching relocations in the thinking of human relations, radical/epochal changes in culture, and the potential collapse of previously prevailing points of view. Of is a thinking that *changes our very way of thinking*. *Metanoia* for these philosophers, doesn't just bring about change, it institutes a whole new reality. (*Ibidem*: 14)

This is precisely where my argument coincides with Brian Kulick: "Art is one of the forces that steps in during such historical *interregnums* and helps with the transformation" (*ibidem*: 21).

Thus, the task of helping to create a new social imaginary is, most certainly, the most fundamental task of theatre artists today. And, I believe, performing arts are particularly equipped to do so. Jill Dolan makes a very strong case for the idea that theatre and performance are particularly well positioned to intervene in "social imaginary" – or as I prefer to call it, the 'political imagination' – with what she calls "utopian performatives":

> Utopian performatives [according to Jill Dolan] describe small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense. (Dolan, 2005: 5)

This exciting concept takes on the writings of Marxist theorists such as Ernst Bloch or Herbert Marcuse – who both "see art as an arena in which an alternative world can be expressed – not in a didactic, descriptive way as in traditional 'utopian' literature, but through the communication of an alternative experience" (Ruth Levitas *apud* Dolan, 2005: 7), and the Brechtian notion of *gestus* and Augusto Boal's radical political theatre.

For Jill Dolan, "Utopian performatives persuade us that beyond this 'now' of material oppression and unequal power relations lives a future that might be different, one whose potential we can feel as we are seared by the promise of a present that gestures toward a better later" (2005: 7):

> The affective and ideological "doings" we see and feel demonstrated in utopian performatives also critically rehearse civic engagement that could be effective in the wider public and political realm. (*Ibidem*)

Summing up, we have undertaken four steps so far: 1) the idea that we are living in the end times is very tangible today; 2) somehow, as a collective, we seem to be in denial, and we are not managing to take immediate actions; 3) the moment we are living can be understood as a moment of transformation from one worldview to another; 4) the performing arts are particularly well equipped to help reshaping our political imagination. Then, the question that subsides is: How to do it? Reshape in which direction?

The answer to these questions may define the role and scope of political theatre in contemporaneity. It seems that disciplines such as political theory, environmental humanities, and utopian studies are trying to tackle this question. I will try to sketch an approach anchored in utopian and performance studies. Mathias Thaler, political theoretician, in *No Other Planet: Utopian Visions for a Climate-Changed World* (2022: 2) states that:

> Today, utopias are everywhere: from popular TV series telling post-apocalyptic stories, to revolutionary plans for the built environment; from philosophical treatises on the technological enhancement of *Homo sapiens*, to intimate settings created by counter-hegemonic communities. Our collective appetite to conjure and inhabit other worlds appears to be insatiable. How can we explain this, given that only a few decades ago utopias were either derided as lofty castles in the sky or denounced as dangerous schemes for social engineering?

In his outstanding book, Thaler argues that "In the aftermath of the fall of communism, utopianism seemed to have been deposited on the ash heap of history" (*ibidem*: 8). However, "over the past two decades (...), utopian thinking and acting has been resurrected from its temporary deathbed. This resurfacing can be observed in various social and cultural arenas. From global insurgencies against autocratic regimes to science fiction narratives, from radical pleas to transform the built environment to exhilarating experiments in communal living – today's public debate seems saturated with utopian ideas and practices" (*ibidem*: 9). Thus, "this resurgence of utopianism represents more than just a short-lived trend" (*ibidem*: 10).

> (...) there are specific reasons why social dreaming has become so prevalent at this precise moment in time, to do with the circumstances of our precarious existence on planet Earth, at the beginning of the twenty-first century. It is, I argue, because we feel deeply

> disoriented, perhaps even paralyzed and terrified, when we contemplate an intrinsically uncertain and risky future, that we are drawn to utopian visions of what is to come. (*Ibidem*: 10)

In effect, Thaler's argument drives us through the idea that utopian visions can provide "orientation" around "a landscape that is both unknown and unsettling" (*ibidem*: 13), escaping "both fatalism and wishful thinking" (*ibidem*: 6). On what concerns specifically with the "sites of utopianism", Thaler defends that "utopianism manifests in three domains, which shape one another – political and social theory; fictional narratives in various genres and media (novels, films, paintings and even music); and social movements and experiments in communal living" (*ibidem*: 7). And, on what regards "fictional narratives", Thaler – who is specially interested in addressing the "interfaces between theory and storytelling" (*ibidem*: 37), deals most specifically with speculative fiction, including, here, "fantasy, science fiction, and horror, but also their derivatives, hybrids, and cognate genres like the gothic, dystopia, weird fiction, post-apocalyptic fiction, ghost stories, superhero tales, alternate history, steampunk, slipstream, magic realism, fractured fairy tales, and more" (*ibidem*).

He makes a distinction between three types of speculative fiction: the *What-If*, the *If-Only*, and the *If-This-Goes-On*.[4] Although this tripartite schema seems to be quite self-explanatory, it is a little bit more complex than it meets the eye. But, for the sake of my argument, I will not go into detail. Still:

> Accordingly, the proposal to envisage planet Earth as a living being (my first utopian constellation) raises a *What-If question*: what would happen if we managed to reconceive our existence as deeply entangled with all kinds of planetary life forms? The ecomodernist wager in favour of a "good Anthropocene" (my second utopian constellation) urges us to declaim "*If only!*": what would happen if we were capable of taking on the current challenge, by harnessing science and technology to guide us through a climate-changed world? Finally, foregrounding collapse and apocalypse as likely consequences of our actions (my third utopian constellation) pushes the reader into the direction of an *If-This-Goes-On inquiry*: what would happen to our efforts in these greatly deranged times if our species' irresponsible behaviour did not change at all, or if mitigation and adaptation measures simply gained momentum too late? (*Ibidem*: 39)

Mathias Thaler will deal with a corpus of political and social thought and with a literary *corpus* (N. K. Jemisin, Kim Stanley Robinson, Margaret Atwood, among others). This brief presentation of Thaler's book leads us to the point I am trying to make: I believe that contemporary performing arts can offer a fourth point to Thaler's tripartite schema: to the *If-Only*, the *What-If*, and the *If-This-Goes-On*, I would like to add something like "*And now, for something completely different*" (or, more seriously, the *Now-What?*). This will constitute the endeavours to reshape, from a clean start, the rules of engagement between humans and nature and redevising social dreaming.

Let us take for granted the notion that in performing arts, through the co-presence of actors and spectators, something that never existed becomes into existence. Let us take for granted that we are always dealing, simultaneously, with a life experience, a bodily understanding, limited only by the frontiers of what is possible *to do* and to *imagine* on stage. Let us take for granted that a performance offers a liminal space, where everything is, simultaneously, real and

[4] Following the distinction presented by the science fiction author Octavia Butler.

artificial, possible and impossible. We are always dealing with the real thing (what is on stage) and the image of the thing (our perception of what it is).

So, our current "crisis of imagination" can be challenged by onstage utopias, considered as attempts to defy the end of times and fighting for the rooting of (artistic) utopia in the imagination of politics, trusting that art and theatre will be able to help us to invent scenarios that today seem impossible or that we have not yet managed to conceive. Not by correcting the real, not by improving what is possible, not by menacing with scary outcomes – but simply to start over. Thus, contemporary performance can induce an "education for desire", in the way Miguel Abensour, understands utopianism: "as the education of a desire for being and living otherwise" (*apud* Thaler, 2022: 3).

The first sentence in Fredric Jameson's *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005: xi) is: "Utopia has always been a political issue, an unusual destiny for a literary form." I think we can stretch this quote from 'literary form' into 'artistic form' or, more specifically, 'dramaturgical form'.

Thus, having arrived here, one last question endures: how can performance orient our contemporary utopianism? One possible answer can be sketched in the expanded concept of dramaturgy, broadly understood as "the inner flow of a dynamic system" (Trencsényi/Cochrane, 2014: xi), or, more accurately, in the notion of "dramaturgy of cultural activism", as presented by Peter Eckersall and Helena Grehan (2019), considering that in contemporary performance we can trace evidence of the "solidarity" that exists between "cultural politics" and "cultural activism", between politics and performance.

If we consider that, on *stage*,[5] each performance is creating a singular and unique cosmos, and if we expand the use of dramaturgy from 'the stage' to 'the world', dramaturgy will rise as a powerful tool to surpass our "crisis of imagination",[6] and as a weapon that can help us free from the constraints of the real world and open to social dreaming.

[5] I use "stage" here as the locus for performance, whether it is on an actual stage or on any other space or venue where a performative event takes place.

[6] An interesting follow-up to the discussion on "Imagination" would be Ulla Kallenbach's *Theatre of Imaging: A Cultural History of Imagination in the Mind and on the Stage* (2018).

FINAL REMINISCENCE

In Tim Crouch's performance the "Fool" reclaims, the truth must not be a dog whipped and kept in a kennel. To survive our menacing present, we must embrace the truth and start to imagine a new world.

> This is Act Four. In a five-act structure, Act Four is the Falling Action. It explores the aftermath of the climax and what other conflicts arise as a result. It's a foreshadowing of the final catastrophe. It prepares the audience for it. That's you. Be prepared. It's going to end soon. A catastrophe! But before then, some people will die. Here and here. This is a content warning of death which is hard to avoid. I hope you have nice plans for after this. I love you.
> (Crouch, 2022: 23–24)

***

CC BY NC ND

REFERENCES

CERVERA, Filipe (2019), "Theatre and Eschatological Politics", *in* Peter Eckersall / Helena Grehan, ed., *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, London and New York, pp. 295–298.

CROUCH, Tim (2022), *Truth's a Dog Must to Kennel*, London, Methuen Drama.

DOLAN, Jill (2005), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Michigan, University of Michigan.

ECKERSALL, Peter / Helena Grehan (ed.) (2019), *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, London and New York.

GHOSH, Amitav (2017), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, London, Penguin Books (Kindle edition).

JAMESON, Fredric (2005), *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London and New York, Verso.

KULICK, Brian (2023), *Staging the End of the World: Theatre in a Time of Climate Crisis*, London, Methuen Drama.

THALER, Mathias (2022), *No Other Planet: Utopian Visions for a Climate-Changed World*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZIZEK, Slavoj (2010), *Living in the End Times*, London and New York, Verso.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

WHAT THEATRE CAN DO ECOLOGICALLY

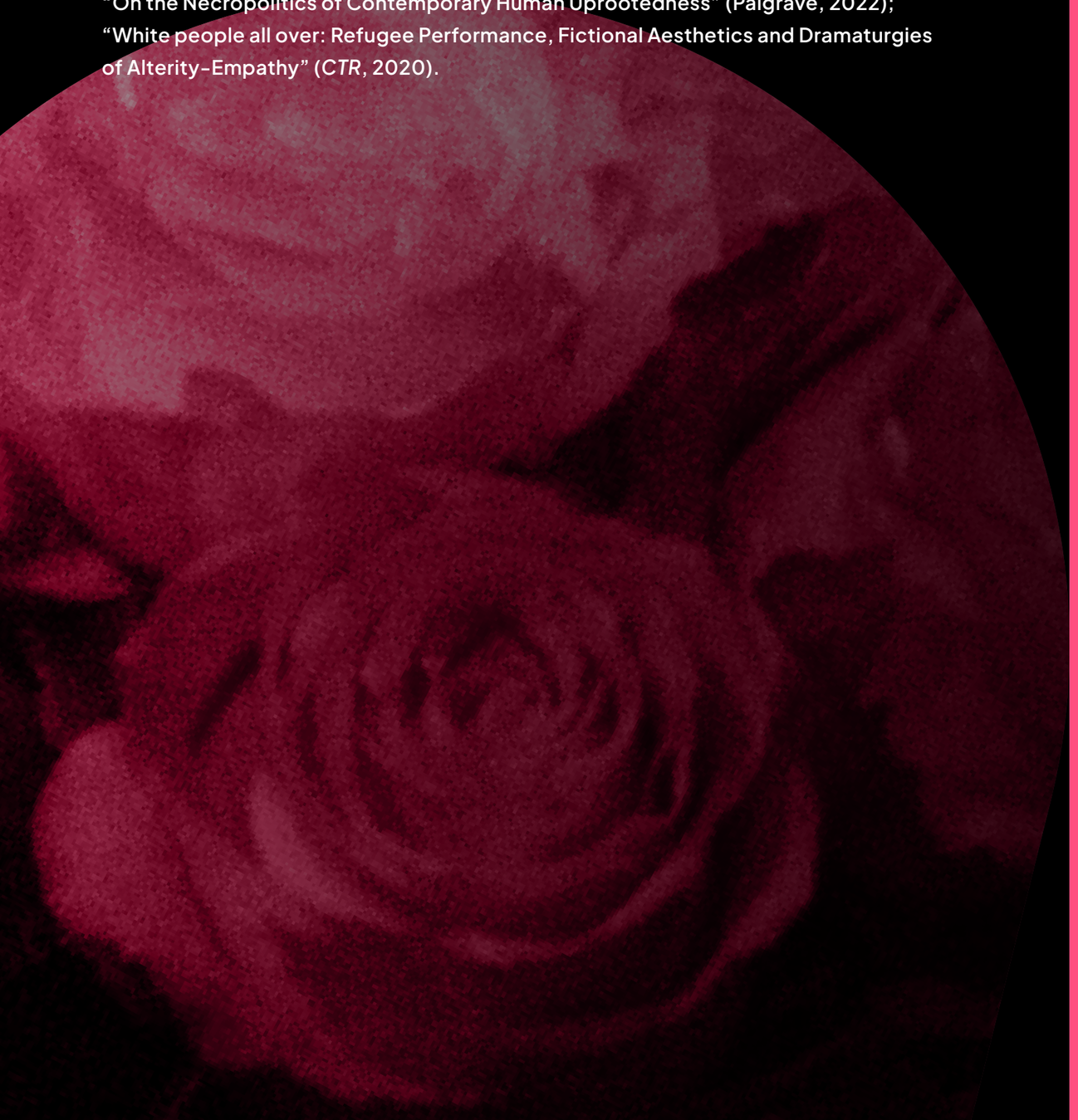
THOUGHTS ON THE EMPATHIC ECOCRITICAL DIMENSION OF PLAYTEXTS

GRAÇA P. CORRÊA

GRAÇA P. CORRÊA

CFCUL – FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
CET– FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Theatre director/dramaturg, researcher at FCUL & CET, where she investigates Empathy in art-science-philosophy. PhD in Theatre-Graduate Center CUNY, MA in Directing-Emerson College as Fulbright Scholar, degrees in Architecture-UL and Theatre-ESTC. Select publications: book *Gothic Theory and Aesthetics* (2021); "Empathy in Art and Science", *Global Philosophy Journal*, 2025; "On the Necropolitics of Contemporary Human Uprootedness" (Palgrave, 2022); "White people all over: Refugee Performance, Fictional Aesthetics and Dramaturgies of Alterity-Empathy" (*CTR*, 2020).



ABSTRACT

This article provides a critical awareness of a major controversy at the intersection of ecology and theatre, namely the notion that the theatre medium is inherently anthropocentric, due to its primary focus on human subjects and culture, and its use of the environment as a secondary player or mere background. By probing into a work of the dramatic canon not associated to ecology in normative terms (*The Homecoming* by Harold Pinter, 1964), and a contemporary work that directly addresses climate change (*Lungs* by Duncan Macmillan, 2011), the article reveals how they both contribute towards the ethical--political-aesthetic dimension of ecology suggested by ecophilosopher Félix Guattari.

KEYWORDS
Ecocriticism, Ecophilosophy, Ecodramaturgy, Canonical Theatre, Landscape Theory

RESUMO

Este artigo oferece uma reflexão crítica sobre uma importante controvérsia na confluência entre a ecologia e o teatro, nomeadamente a noção de que o meio teatral é inerentemente antropocêntrico, devido ao seu enfoque na cultura e sujeitos humanos, e na sua utilização do ambiente como ator secundário ou mero pano de fundo. Ao investigar uma obra do cânone dramático não associada à ecologia em termos normativos (*The Homecoming* de Harold Pinter, 1964) e uma obra contemporânea que aborda diretamente as alterações climáticas (*Lungs* de Duncan Macmillan, 2011), o artigo revela como ambas contribuem para a dimensão ético--político-estética da ecologia sugerida pelo ecofilósofo Félix Guattari.

PALAVRAS-CHAVE
Ecocrítica, Ecofilosofia, Ecodramaturgia, Teatro Canónico, Teoria da Paisagem

WHAT THEATRE CAN DO ECOLOGICALLY

THOUGHTS ON THE EMPATHIC ECOCRITICAL DIMENSION OF PLAYTEXTS

In the past thirty years, we have witnessed a significant advance of ecotheatre through many plays written and produced on environmental topics, as well as the rise of ecoactivist performances in a number of forms. This was likely prompted by Erika Munk's plea in a special issue of *Theater* (1994), when she challenged playwrights and theatre critics to approach ecological concerns, decrying their "silence on the environment as a political issue" and their "neglect of the ecological implications of theatrical form" (5). With the launching of a "green theatre" movement, a heated debate on terminology ensued, over concepts ranging from "ecotheatre", "ecoperformance" and "ecodramaturgy" to "interspecies performance" and "climate theatre" (May, 2022: 131). In spite of these developments, the theatre medium is still considered inherently anthropocentric, due to its primary focus on human subjects and culture, and its use of the environment as a secondary player or mere background, both in playtexts and performances. Compared to other art mediums, as Carl Lavery (2016: 231) remarks, "theatre's long obsession with the *anthropos*, with expressing the human psyche in dialogue form" has led environmental thinkers to dispute its ecological value.

Considering our current awareness of the deep interconnectedness between environmental and social configurations, I want to challenge this notion by revealing how we can discover an ecophilosophical dimension in virtually any theatre text/performance. As David Harvey (1993: 25) argues, "All critical examinations of the relation to nature are simultaneously critical examinations of society," and therefore all "socio-political projects are ecological projects," because "some conception of 'nature' and 'environment' are omnipresent in everything we do". Hence, in terms of the theatre medium, I argue that works that are not directly concerned with current ecological issues in the strict sense, because they apparently deal merely with social and interpersonal relations, are always and nevertheless ecocritically positioned. In the same manner, ecotheatre works that explicitly address ecological issues, perform/enact and evoke particular social, macro- and micropolitical perspectives. In Harvey's (1993: 25) words, "ecological arguments are never socially neutral any more than socio-political arguments are ecologically neutral".

A main question in this debate is whether ecology denotes a branch of knowledge that strictly deals with organisms relating to one another and to the biophysical environment in which they live, or else can be understood in a transversal interdisciplinary sense that situates our social-political-economic lived experiences and actions in ecological terms. In this sense, I want to invoke Félix Guattari's (1995: 119-20) suggestion that we need to link *environmental* ecology to social ecology and to *mental* ecology, so as to articulate an "ecophilosophy" or ecocentric ethics:

> The ecological crisis can be traced to a more general crisis of the social, political and existential. The problem involves a type of revolution of mentalities whereby they would cease to invest in a certain

> kind of development, based on a productivism that has lost all human finality. Thus the issue returns with insistence: how do we change mentalities, how do we reinvent social practices that would give back to humanity – if it ever had it – a sense of responsibility, not only for its own survival, but equally for the future of all life on the planet, for animal and vegetable species, likewise for incorporeal species such as music, the arts, cinema, the relation with time, love and compassion for others, the feeling of fusion at the heart of cosmos?

Guattari (1995) proposes the development of three intertwined ecologies: 1) an ecology of the mind-body, of individual subjectivity, of the micropolitical/ethical choices made at the smallest scale; 2) a social ecology, demanding collective change at a macropolitical scale; 3) an environmental ecology, respectful of the agency and inherent value of more-than-human species. Such a comprehensive ecology stems from an anti-dualistic view of culture/nature, from a notion that the materiality of "nature" is not the opposite of "culture," but rather its larger context.[1]

An ecocentric ecological ethics does not relate to the environment alone, but rather extends to social and mental-bodily relations among humans, involving an embodied empathetic resonance at the macrocosmic and microcosmic scales with an earthly sanctuary that protects and connects us, and which is invested with our care and imagination. Likewise, it entails a connection to those trends of ecofeminist thought that reveal a much-needed interconnectedness between environmental and social injustices, that link ecological diversity with the recognition of women's embodied differences within their urgent fight for empowerment and autonomy. Philosopher Luce Irigaray (1996: 37) argues that both the current ecological crisis and the global spread of abstract capital are a macrological consequence of the suppression of nature by a monological patriarchal culture. In a monosexual culture, the masculine is the norm; within it, women only exist as mothers, not as women. Woman is a "natural" other, and even when she is culturally assimilated as (hu)man, attaining equal rights in parity with men within a patriarchal system, she is assimilated as the same through castration, becoming "a man minus the possibility of (re)presenting oneself as a man" (Irigaray, 1985a: 27). Following Irigaray's arguments, ecofeminist Val Plumwood notes how the instrumentalization of nature and that of women run closely parallel, making the exploitation of women a continuing stage of the suppression of nature. Much of the degradation of the earth's environment can be traced to life-denying elements throughout human history. "Humans, especially male humans", have "erected towering illusions of human superiority, and disembodiment" thus "denying their embeddedness in and dependency on nature"; within this continuing "scientific fantasy of mastery, the new human task becomes that of remolding nature to conform to the dictates of reason" (Plumwood, 2003: 99).

Once we associate all three ecologies, "it follows that all performances, one way or another, are articulated with ecological concerns, whether we acknowledge that or not" (Kershaw, 2002: 119). Although this does not imply that all theatre is ecotheatre, it certainly suggests that all theatre can be experienced ecocritically. In effect, according to Theresa J. May's (2021: 4) definition, ecodramaturgy, "is a theater praxis that centers ecological relations by foregrounding as permeable and fluid the socially-constructed boundaries between nature and culture, human and nonhuman, individual and community."

[1] As ecofeminist Carol Bigwood (2007: 94) notes, the ancient pre-Socratic Greek word for "nature", *Phusis*, was "understood as the coming to be and passing away of all that is. It emphasizes nature as movement, growth, and decay".

Significantly, May (2007: 96) also observes how there is "a growing rift between a vital literary ecocriticism on the one hand, and a discursive thread of 'ecological' performance studies on the other," and how theatre studies should provide "a bridge" between these two segregated and exclusive discourses. I suggest that such a bridge should foster an embodied-empathic-dramaturgical approach to playtexts, in order to enable an experience of their space-time dynamics and sensory landscapes. In effect, according to neuroscientific findings on embodied cognition, reading is a highly embodied activity not only because "we need our senses in order to be able to perceive things," but also because "our bodies act as sounding boards for our mental simulations of story-worlds and of characters' perceptions, emotions, and actions within those virtual worlds" (Mossner 2017: 3). That is why any playtext may open dialogical interactions with both individual and collective theatre creators, whenever performed as a spatially and bodily lived experience through their imagination.

With the aim of providing a critical awareness of a major controversy at the intersection of ecology and theatre, this article performs an embodied-empathic-dramaturgical approach to two playtexts: 1) an ecocritical reading of a work of the dramatic canon that is far from being associated with ecology in normative terms (*The Homecoming* by Harold Pinter, 1964), but which nonetheless evokes an ethical-political and aesthetic experience of ecology through its exploration of human relationships; 2) an ecocritical reading of a contemporary work that directly addresses climate change and thus belongs to the ecodramaturgical canon (*Lungs* by Duncan Macmillan, 2011), but which similarly focuses on the mental ecology and micropolitics of individual human beings. By articulating a continuity between mind-body and space-time, and reflecting upon the affective and embodied reciprocity between characters and environment, I argue for an ecophilosophical and ecofeminist dramaturgical analysis of theatre works, performed not through their representation of green spaces or "natural" landscapes, but in terms of their nature/ /culture interactions.

Concerning ecodramaturgy, some theatre critics and practitioners hold that past forms of drama and theatre (e.g. German-Romantic, Symbolist and Absurd) already express an emergent sense of ecological and environmental anxiety that today has become so perceivable (C. Lavery and C. Finburgh, eds., 2015; Corrêa, 2011 and 2021). Others argue that ecotheatre should essentially place non-human beings and entities at the center of the action: alluding to "mid--century modernist dramas of alienation, stories of the 'little man' lost in the vast machinery of the corrupt state," Chaudhuri (2007: 517) claims that "the politics of that drama, because of their exclusive focus on the individual, are largely irrelevant to ecoperformance".

Within an ecophilosophical ecofeminist perspective, I propose that theatre works "focused on the individual" are immanently environmental and therefore susceptible to ecocritical readings. An ecocentric dramaturgical reading focused on the mental ecology and micropolitics of individual human beings may help bring back to our current critical discourse the notion of subjectivity and of its impact upon both social and environmental circumstances.

THE HOMECOMING
AN ECOCRITICAL READING

Pinter's *The Homecoming* (1964) is evidently not about climate change. However, much before what is now conveniently designated as "climate change," we were already witnessing an ecologically deadly pursuit of imperial expansion, territorial destruction, unrestrained exploitation of resources, mass slavery, consistent oppression of women, mistreatment and abuse of animals. Etymologically, "ecology" stems from the Greek word *oikos*, which stands for household or dwelling. Such a linkage, between a living being's intimate domestic space and a branch of study generally associated with the earthly environment on a vast scale, may provide important insights towards an ecocentric ethics. It suggests that diverse, and homeostatic systems of interactions between living beings and their environments must be sought not only macrocosmically but also at the microcosmic level among related individuals within their dwelling space or *home*.

Homecoming is a recurrent trope in Pinter's theatre, but home is neither a haven nor a felicitous space in his plays. According to Chaudhuri's (1995: 94) account of modern theatre's "geopathology",[2] if Anton Chekhov is writing at the brink of a shift in man's attitude towards nature, in Pinter this shift seems finally complete, given that his homes are "hermetically sealed off from nature". I suggest that Pinter's homescapes are suffocating environments above all because there is no ecological diversity. Invariably, in the play actually entitled *The Homecoming*, home is revealed as a strained hostile space smacking of aggression, secrecy, and control. Because it is built upon a denial of sexual difference and devoid of alterity to the masculine norm, this dwelling is inevitably monological and authoritarian, inhibiting sustainability in its male-female interactions, and thereby in the relations between parents and children.

[2] Chaudhuri coins the term *geopathology* to refer to the "sense of ill-placement" that defines every character and relationship in modern drama.

The Homecoming exposes the interior of an all-male family household as an extremely troubled place. In both his stage directions and dialogue, Pinter lets us know that the "rear wall" of the living room was knocked down years ago, after the mother (or sole woman in the family) died. The resulting large open area of the living room resembles a boxing ring where five men – three brothers, a father, and an uncle – dispute their virility. More to the point, this homescape is a sinister butchery space where five male domestic animals lust after a female, or where five butchers routinely slash one another using "the chopper and the slab" (Pinter, 1991: 47). Director Peter Hall (1974: 8) recalls how for the first production of the play, Pinter's description of the set was spatially "enormous," with a staircase "twice as tall as an actual staircase would have been":

> The area they were fighting over, which was the father's chair and the sofa where the seduction takes place, and the rug in front, was an island in the middle of antiseptic cleanliness – that scrubbed lino, acres of it. And the journey from that island where the family fought each other, across to the sideboard to get the apple, was very perilous, and this was all quite deliberate – a few objects in space, and a feeling of absolute chilliness and hostility.

Pinter's idea of a large barren space conveying an atmosphere of collapse and claustrophobic abandonment was overlooked in the production of the play by Artistas Unidos at Lisbon's National Theatre in 2014, as well as in a production at the Cort Theatre of New York

City, which I saw in 2007. In both cases, the living room was over-decorated with naturalistic detail (pitchers, glasses, mirror, carpet, record-player, etc.), indicating how directors tend to focus on characterization and dialogue, overlooking the uncanny scenic features, spatial articulations, and non-naturalistic corporeal interactions of Pinter's works. As Elin Diamond (1985: 140) argues, Pinter's family dramas are non-naturalistic *surreal* representations of family pathology: "*The Homecoming* reflects life in a cracked mirror; in one fragment we recognize the familiar actions of family drama, in another fragment the same image is grotesquely distorted, parodied."

The Homecoming is infused with images of butchery. Max, the patriarch, is a former butcher, and heir to a family of "number one butchers," with "continental connections" to other "top-class groups of butchers" (Pinter, 1991: 39). He was trained by his father in the trade while still a child: "I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three young men! All on my own bat" (Pinter, 1991: 40). Although his three sons have not followed the family business, their occupations are linked to carnage: Joey is a part-time demolition man training to be a boxer, who carries the lust for blood into the square ring; Teddy, the scholar, dissects human existence in his critical works; and Lenny runs a network of prostitution, setting up his stalls of women in "a number of flats" in Soho, and in the seediest streets of London (Pinter, 1991: 72-78).

Within the butcherly landscape of *The Homecoming*, there is a persistent evocation of blood. Further, all the humans in the play are likened to domesticized animals. Max is a predator, who made his "way into the world" by "going all over the country to find meat" (Pinter, 1991: 48). He "gave birth" to three bastard sons, and is presently the family cook: "a dog cook... cooking for a lot of dogs" (Pinter, 1991: 11). His sons and brother are "bloody animals" who walk in the house every time of the day and night, expecting to be fed and watered (Pinter, 1991: 16): Lenny and Joey are "bitches;" Teddy is a "lousy stinkpig;" the older and decaying Sam is a "grub," a "maggot" (Pinter, 1991: 18-19). Early in the play, Max boasts of having "an instinctive understanding of animals," particularly of racing horses and fillies; by the end of the play, he determines that his daughter-in-law Ruth is a "stayer" filly. Humans in *The Homecoming* are likened to exploited and brutalized animals, to tamed and imprisoned living beings. Through such "domestic animal" imagery, the play brings to light its anthropocentric context, of a culture that envisions the nonhuman free world as brutish, so as to justify its own dehumanizing treatment of it. In effect, however, it is its ethos of enslavement, confinement, and deprivation that brings about bestial belligerence. As playwright Edward Bond (2013: v, xi) reasons, there is a great contrast between the aggressiveness of the free animal and the unnatural violence of the caged one, and the latter's vicious and panicky brutality resembles that of the socialized human race.

The central image of family in *The Homecoming* is that of a butcher's. Images of flesh are foregrounded, as if all human bodies were like carcasses, usable and disposable. On two occasions, the patriarch Max threatens to "chop" one of his progeny's "spine off," making him "drown in [his] own blood" (Pinter 1991: 8, 36). Home is exposed as a site of violence, abuse, and bestiality, where the interactions between progenitors and their offspring is essentially destructive. The insinuation that fathers and uncles sodomize children is strikingly indicative of the patriarchal system of values that pervades the play.

For the men of this family, the two sole women of their world — their deceased mother/spouse (Bessie), and Teddy's wife (Ruth) — are

routinely described either as respected mothers or dangerous whores. Like meat, women are a common good, to be shared among the family males. As both father and sons express, a nice "feminine girl" should be "wide open" and "go the whole hog" to deliver the "gravy" (Pinter 1991: 66-69). Men's mindscapes in *The Homecoming* are unequivocally misogynous, expressing a fixated desire to viciously destroy women's bodies, and envisaging female natural functions as filthy and repulsive. Affection is something brotherly, patrilineal, homosocial; women are a natural enemy, a hated (even if useful) other.

Such an association of woman with nature, although revealing of how patriarchal culture has oppressed both femaleness and non-humans, can also become strategically empowering. By impersonating an oversexed woman of the misogynist imaginary, Ruth intimidates and threatens her male in-laws: claiming to have been "a model for the body" (Pinter 1991: 57), she draws attention to her disturbing sexual attributes. By the end of the play, the family's proposal is to keep her at home for sexual and motherly services, while placing her on a prostitution "game" so that "she can earn the money herself – on her back" (Pinter 1991: 73). Ruth consents, as long as she is given a flat with three rooms and a bathroom, a personal maid, a supply of wardrobe, among other conditions of "everything" she may "need" in a contract signed "in the presence of witnesses" (Pinter 1991: 77).

"She'll make us all animals," cries Max halfway through the play (Pinter 1991: 68). At the end, after her husband Teddy leaves for the airport, Ruth has all the men in the house dependent on her. Such empowerment is highlighted in the play's final image, showing Ruth enthroned in the patriarch Max's chair, with all the men grouped around her: Sam lying comatose on the floor, Joey kneeling with his head on her lap, Max crawling towards her, stammering and groaning, whilst Lenny stands watching at a distance. Not surprisingly, Max expresses anxiety over Ruth's sinister female power in the play's final lines: "she'll do the dirty on us... She'll use us, she'll make use of us, I can tell you! I can smell it!" (Pinter 1991: 81). Paradoxically, even though Ruth has made a deal to sell her body, once she terminates her marital contract with Teddy, she gains not only unprecedented power within the patriarchal family unit, but also autonomy of the self. In effect, Pinter considers that Ruth "is the nearest to a free woman that [he has] ever written – a free and independent mind" (Gussow 1994: 71).

Pinter's portrayal of Ruth's empowerment through an affirmation of her feminine sexual attributes – after all, she cunningly takes on the role of the whore, the patriarchal impersonation of desire – strikingly relates to the strategy of "mimicry" advocated by both Irigaray and feminist critic Elin Diamond in *Unmaking Mimesis* (1985). In order to destroy the patriarchal mechanism that constitutes women as objects and commodities, they propose that women, in an initial phase, assume the feminine roles of the masculine logic deliberately and *visibly*, so as to convert a form of subordination into an affirmation, and thereby transform such roles (Irigaray, 1985b: 76).

What stands out in *The Homecoming* is a sharp critique of patriarchal family structures. As Ronald Knowles (1985: 118) observes, "in speech and action every family relationship is mocked or scorned". I would add that Pinter also demystifies the patriarchal family institution through sensory landscapes that can be read ecocritically. As Lavery and Finburgh (2015: 23) argue, "one way of understanding what an ecological theatre might be, is to approach it as a signifying system that places anthropocentrism in crisis by defamiliarizing our habitual ways of seeing and behaving".

LUNGS
AN ECOCRITICAL READING

Duncan Macmillan's *Lungs* (2011) is explicitly about climate and environmental change but it approaches such topical ecological themes through landscapes of intimacy and the micropolitics of human relationships. Home in the play consists of a confined space solely inhabited by a woman (W) and a man (M), who argue about whether or not to have a child, mainly because of the environmental impact such a decision entails. In Katie Mitchell's production of the play at the Berlin Schaubühne in 2013, she had the two actors pedaling on stationary bicycles, so as to power the lights for the production and make the performance as carbon-neutral as possible. Mitchell apparently sought not only to translate the couple's environmental anxiety into frantic action, but also expose a concern for the expense of energy typically created by theatrical productions. According to a reviewer, however, "Watching the actors become increasingly beat and out of breath had a certain sweaty beauty, but if the concept sounds weak in theory, it was even more so in performance, exhausted well before the actors were" (Cornish, 2015: 68). Although I never saw a performance of the work,[3] I want to suggest an alternative ecocritical reading of Macmillan's work.

In *Lungs*, two actors tell a story unmediated by scene and costume changes, lighting and sound queues: there are just two bodies onstage, letting the audience fill in the gaps. In terms of sensory landscapes, the play takes us across various spaces suggested by uninterrupted dialogue: it starts in an "empty space" that we soon realize to be the IKEA shopping mall, a placeless place and bastion of neoliberal capitalism. The action proceeds to the inside of a car (parked in IKEA's garage), which is then driven through urban streets, and once again parked near the couple's home. We are subsequently inside their living room and bedroom, then in a dance club, back to their bed, as they endeavor to make a baby. We return to the car being driven through streets, a picnic in the park at lunchtime on a business day, where they enter a public toilet and unknowingly succeed in getting pregnant. Back to their house, we are now in their bathroom, where the pregnancy test turns out positive. We return for a while to their living room and bedroom, to be led suddenly to a hospital emergency room, due to a miscarriage. Insomniac nights in the bed, followed by a separation due to the man's confessed extramarital sexual cravings. Months after, perhaps years, we witness their meeting in Starbucks (another placeless place) after her mother's funeral, and soon after a return to her bedroom (formally theirs), where they become lovers. At the doorway of a house where he has been residing with his fiancée, the woman announces a new pregnancy. We go back to the initial house where both decide to go through with the pregnancy, but abruptly the action rushes through a succession of spaces, until it arrives at the cemetery. The final image is that of an elderly Woman changing the flowers at the Man's graveside, and proffering a last goodbye.

Quite strikingly, the play's environments are all human-made, synthetic and confining. The couple spends most of their time inside their private urban home, which feels narrow and suffocating; as well as a considerate amount of time inside their car, either motionless or moving. With the exception of the public garden, collective

[3] *Lungs* was first staged in Portugal as *Pulmões*, presented at Teatro Municipal S. Luiz in September 2018, produced by *Ao Cabo Teatro*, directed by Luís Araújo, translated by Fernando Villas-Boas, with actors Maria Leite and Luís Araújo. It was consequently staged as *Pulmão*, produced by *Arte 33, Causas Comuns* and *Teatro Municipal de Vila Real*, presented in Dec. 2022, Jan. 2023 and Jan. 2024. Directed by Ana Nave, with actors Benedita Pereira and Tomás Alves.

environments are consume-and-discard placeless models. Although public, no other beings seem to occupy these spaces, apart from some "boy with a Panda" and a crowd of people forming a queue at the cash register in IKEA. Aside from their parents and future progeny there is no mention of other humans and sentient beings in their world. These two humans are alone in their decisions, and seem removed from a community of friends or larger social context. The baby is their own sole project: a plan of begetting a person who will be brought up and molded by their beliefs and genes, the outcome of a claustrophobic, monological and nondiverse nuclear unit.

Ecophilosophical resonances of *Lungs* are even stronger in temporal terms. The two characters are being robbed of time, and this is apparent not only in their exchanges but moreover through the pace and rhythm of the action, which noticeably accelerates towards the end. In the closing two pages, the dialogue conveys a child being born, attending school, leaving home, and checking his mother (W) into a retirement home, following the illness and death of his father (M). As in typical billboards by financial banks (our governing institutions, after all), human lifetime in *Lungs* is measured in discrete stages: adulthood, engagement, mortgage, baby, education, retirement, senior home, death. Because of so much action experienced in such a short duration, the reading of the play moved me with a feeling of the fleetingness and nonsensical absurdity of a human life, as it is so blatantly apparent in our current global culture.

In *Lungs* we feel that we are eavesdropping on a very private conversation between two educated middle-class people who are struggling to accomplish their goal, but seek to be environmentally ethical. Their discussion is frank, at times painful. The subjects discussed and events depicted are upsettingly common, especially among

RESPIRA/LUNGS, DE DUNCAN MACMILLAN, ENC. GRAÇA P. CORRÊA, 2024, INIMPETUS-ESCOLA ACTORES, [F] JOSÉ TERESA MARQUES.

women and men involved in heterosexual relationships. Whereas the woman wants both the sexual act and reproductive venture to be the "extension of an expression of love," the man is "honestly" "just thinking about the moment," or rather not thinking at all: "I'm just my cock and my mouth and my hands" (Macmillan, 2011: 26-28). Whenever the woman is highly emotional and at times "mental", the man strives to be sensible and logical, displaying a "weird male fucking autism" (Macmillan, 2011: 62). Once the man reveals his innermost vulnerabilities, the woman is morally harsh and unforgiving (Macmillan, 2011: 65-67). When the woman confesses being "terrified" at the prospect of pregnancy because of the enormous changes endured by her body and psyche, the man wishes he could be the one to gestate the fetus to full term: "M: You're going to be a home, an ecosystem... I feel already that we're not equal somehow, that I can never quite know what it feels like and you'll know that I can't" (Macmillan, 2011: 34-35). Conflicts over both actual biological differences and socially constructed gender traits that have been "naturalized" are expressed in the play with ironic detachment through constant vocalized stutters and pauses of stupefaction providing a "preverbal rhetoric that contributes to *Lungs*' eco-dramatic absurd" (Nisbet, 2023: 150).

Although apparently centered around climate change, *Lungs* interlaces personal, social and environmental ecologies. Both woman and man are environmentally conscious: they recycle, buy fair trade, give to charity and use low energy light bulbs; they vote, march, and want to opt for bicycles instead of cars. As a result, they qualify themselves as "good people":

> **W:** We don't believe, do we, in good and bad. Right and wrong. (...) Don't believe in evil.
>
> **M:** Not evil no, we don't condemn people, we try to empathize, to understand, we try (...)
>
> **W:** We are not spoilt, we don't live beyond not too far beyond our means it's not swimming pools and sports cars (...) We live pretty simply actually, we spend money on food and books and music and films and holidays sometimes and our mortgage and we don't just throw it away and yes it would be lovely to give more I do feel like we should, I wish we could give more but it's just not, we don't have any more. (Macmillan, 2011: 41, 43)

However, as they well know, such behavior is not enough to prevent social inequalities and ecological degradation.

In effect, throughout the play, we are provided with a sense of increasing and irreparable damage of living conditions due to environmental change. If at first woman and man are but conscious of the need to plant "oxygenating" forests in order to curtail their carbon footprint, because of "the expanding nappies in the landfill and the Baby Gap hoodies flown in from the Congo or wherever" (Macmillan, 2011: 19), further on they are actually experiencing extreme heat without the possibility of turning on the AC, for "everything's shut down. City can't cope with it" (Macmillan, 2011: 71). Later, there is talk about "Floods. Droughts. Waves tall as skyscrapers. Uprisings. Riots. Everything at extremes" (Macmillan, 2011: 73). Close to the end we learn that "They've suspended all flights. It's so hot. The planet's fucked" (Macmillan, 2011: 89). Finally, at the man's graveside in the cemetery, the woman mourns the disappearance of trees that he planted to mitigate a warming climate:

> **W:** I think a lot of people are angry at me. At us. Those of us still around. I forget more and more. I don't know what they're so upset about.

RESPIRA/LUNGS, DE DUNCAN MACMILLAN, ENC. GRAÇA P. CORRÊA, 2024, INIMPETUS-ESCOLA ACTORES, [F] JOSÉ TERESA MARQUES.

> I miss talking to you. Here I am talking to myself. Your forests have gone. I don't watch the news any more, it all just gets worse and worse. Everything's covered in ash. (Macmillan, 2011: 90)

In ecocritical terms, I suggest that *Lungs* is an extremely courageous, direct and interventionist work explicitly dealing with human overpopulation, or with "the last real taboo" (Macmillan, 2011: 37) in ecological thought and change. As the woman states,

> I could fly to New York and back every day for seven years and still not leave a carbon footprint as big as if I have a child. Ten thousand tonnes of CO2. That's the weight of the Eiffel Tower. I'd be giving birth to the Eiffel Tower. (Macmillan, 2011: 36)

Although it does not prescribe behavior, *Lungs* launches a very controversial environmental topic. For it is a pressing matter of ecological balance for women all over the world to have children by choice rather than by chance. In the United States alone, 45 percent of pregnancies are unintended; throughout the whole world, nearly half of all pregnancies, totaling more than one hundred twenty million each year, are unintended (UNPFR, 2022). Securing women's fundamental rights to autonomy and self-esteem, as well as their access to high-quality contraception, abortion and family planning services, would have an extremely positive impact on climate change. It is about time we question the overwhelming demographic explosion of our species, and cease to consider it "natural". In the words of the play, "We must be very certain, arrogant even, to want to create another person out of our genes and to teach it and to bring it up" (Macmillan, 2011: 41) amid our current environmental emergencies and appalling social-political-economic contexts.

RESPIRA/LUNGS, DE DUNCAN MACMILLAN, ENC. GRAÇA P. CORRÊA, 2024, INIMPETUS-ESCOLA ACTORES, [F] JOSÉ TERESA MARQUES.

Despite widespread agreement that it is the main factor in climate change, human overpopulation remains an extremely controversial topic in the ecological debate, diverting the focus to the shift away from fossil fuels and the development of new technologies. Not only does the idea of limiting human procreation go against cultural and religious mores in most societies, thus making governments refrain from supporting unpopular policies, it is moreover against the grain of neoliberal capitalist "economic development". Development-as-growth implies a never-ending increase in the production of goods and services: it needs an increasing supply of consumers, or an everlasting demographic progression. Although it is now obvious that development-as-growth leads to irreparable environmental damage and will ultimately make earthly conditions unlivable for humans, this economic ideology reigns supreme. As ecofeminist Val Plumwood (2003: 101) eloquently remarks,

> In the ecological parallel to the Titanic story, we have reached the stage in the narrative where we have received the iceberg warning, and have made the remarkable decision to double the engine speed to full speed ahead and go below to get a good night's rest. A change of course might be bad for business; we might have to slow down, lose time. Nothing, not even the ultimate risk of the death of nature, can be allowed to hold back the triumphant progress of the ship of rational fools.

CONCLUSION

According to Macmillan (2017), *Far Away* by Caryl Churchill (2000) was the play that made him want to try writing for the theatre: "I hadn't seen it produced but it was so complete on the page, I wanted to try to do that". Likewise, Macmillan's *Lungs* is "so complete on the page" that it has led me to stage it,[4] confirming how performing a playtext in one's mind-body generates affective resonances and empathic flows. Seeking a bridge between literary ecocriticism and ecological performance studies, as May recommends, I suggest that we should encourage ecophilosophical aesthetic-ethical experiences of playtexts that stimulate imagination as an ecological force and give rise to new ways of spectating.

In the same way that socio-political arguments are not ecologically neutral, ecological arguments are not socially neutral. In terms of the theatre medium, works that apparently deal merely with social and interpersonal relations (such as Pinter's *The Homecoming*) are nevertheless ecocritically positioned; and works that explicitly address ecological issues (such as Macmillan's Lungs), evoke particular social, macro- and micropolitical perspectives. These ecocritical readings point towards what theatre might be able to do ecologically: to generate awareness of ecological issues whilst portraying humans and their everyday ethical choices, within an ecocentric and comprehensive view of ecology that situates our social-political-economic lived experiences and actions in ecological terms.

***

[4] I recently directed a production entitled *Respira*, consisting in my own adaptation of *Lungs* for 13 performers. It was presented in December 13–16, 2024, at Espaço Hangar Lisboa (Inimpetus Acting School).

REFERENCES

BOND, Edward (2013), "Preface to *Lear*", New York, Hill and Wang, 1972, i-xi.

CHAUDHURI, Una (1994), "There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater", *Theater*, 25.1, pp. 23–31.

CHAUDHURI, Una (1995), *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

CHAUDHURI, Una (2007), "Animal Rites: Performing beyond the Human", *in* J. Reinelt / J. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

CORNISH, Matt (2015), "Between the Wall and the Future: Report from Berlin", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 37.2, pp. 64–75.

CORRÊA, Graça P. (2011), *Sensory Landscapes in Harold Pinter: A Study on Ecocriticism and Symbolist Aesthetics*, Saarbrücken, LAP Academic Publishing.

CORRÊA, Graça P. (2021), *Gothic Theory and Aesthetics: Transdisciplinary Landscapes in Film*, Theatre, Architecture and Literature, Lisboa, Caleidoscópio.

DIAMOND, Elin (1985), *Pinter's Comic Play*, London, Associated University Presses.

GUATTARI, Félix (1995), *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. P. Baims and J. Pefanis, Bloomington, Indiana University Press.

GUSSOW, Mel (1994), *Conversations with Pinter*, New York, Grove Press.

HALL, Peter (1974), "Directing Pinter: Interview", *Theatre Quarterly*, 4, pp. 4–17.

HARVEY, David (1993), *The Nature of Environment: The Dialectics of Social and Environmental Change*, Milton Keynes, Merlin Press.

IRIGARAY, Luce (1985a), *Speculum of the Other Woman*, trans. G. Gill, New York, Cornell U. Press.

IRIGARAY, Luce (1985b), *This Sex which is not One*, trans. C. Porter and C. Burke, New York, Cornell U. Press.

IRIGARAY, Luce (1996), *I Love to You: Sketch of a Possible Felicity in History*, trans. A. Martin, New York, Routledge.

KERSHAW, Baz (2002), "EcoActivist Performance: The Environment As Partner in Protest?", *TDR* 46.1, pp.118–130.

KNOWLES, Ronald (1985), "Names and Naming in the Plays of Harold Pinter", *in* Alan Bold (ed.), *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, New Jersey, Vision Press.

LAVERY, Carl (2016), "Introduction: Performance and Ecology – What can theatre Do?", *Green Letters*, 20.3, pp. 229–236.

LAVERY, Carl / Clare Finburgh (2015), "Introduction: Greening the Absurd", *in Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage*, New York, Bloomsbury Methuen, pp. 1–57.

MACMILLAN, Duncan (2011), *Lungs*, London, Methuen.

MACMILLAN, Duncan (2017), "Play Talk: Duncan Macmillan on writing impossible adaptations and theatre as a workout for the imagination", *https://www.standard.co.uk/culture/theatre/play-talk-duncan-macmillan-on-writing-impossible-adaptations-and-theatre-as-a-workout-for-the-imagination-a3518401.html*.

MAY, Theresa J. (2007), "Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies", *Theatre Topics*, 17.2, pp. 95–110.

MAY, Theresa J. (2021), *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater*, New York, Routledge.

MAY, Theresa J. (2022), "Climate Theatre: Enacting Possible Futures", *in* Johns-Putra and Sultzbach (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and Climate*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 131–144.

MOSSNER, Alexa W. von. (2017), *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Columbus, Ohio State University Press.

MUNK, Erika (1994), "A Beginning and an End", *Theater*, 25.1, pp. 5–6.

NISBET, Rachel (2023), "Lungs: Absurd Eco-Drama and a Sustainable Consumption Narrative", *Swiss Academies Communications*, 18.5, pp. 148–154.

PINTER, Harold (1991), *The Homecoming*, London, Faber & Faber.

PLUMWOOD, Val (2003), "Ecofeminist Analysis and the Culture of Ecological Denial", *in* L. Stevens, P. Tait, D. Varney (eds.), *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 97–112.

***UNITED NATIONS POPULATION FUND REPORT* (2022),** Accessed 17/01/2025, available at *https://www.unfpa.org/swp2022/impacts*.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

COMMONING AND SITE-SPECIFIC ENVIRONMENTAL PERFORMANCE IN MARSEILLE

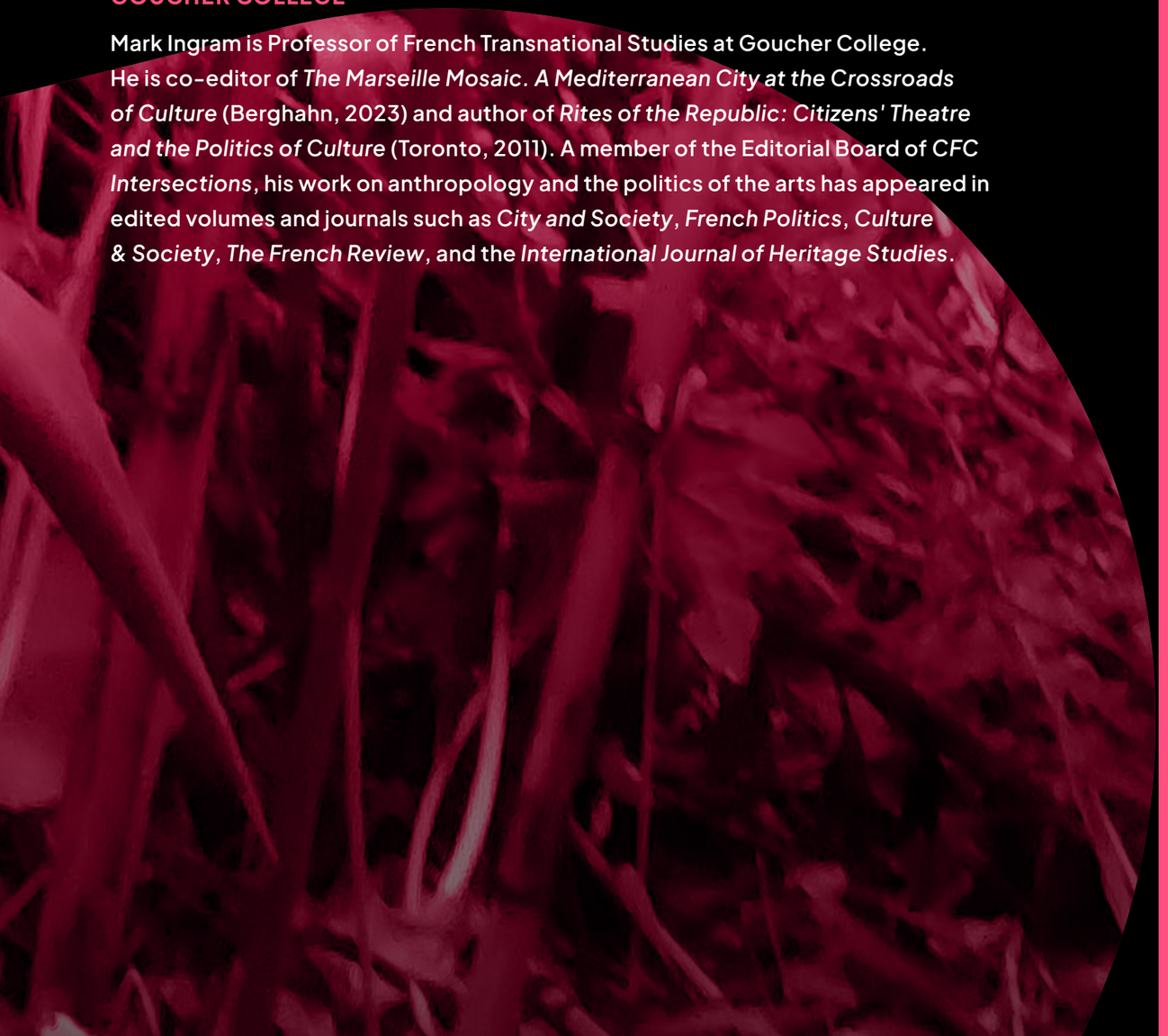
REBECCA FREE MARK INGRAM

REBECCA FREE
GOUCHER COLLEGE

Rebecca Free is Associate Professor of Theatre (Hans Froelicher Professorship in the Arts) at Goucher College in Baltimore, Maryland, USA. Her creative work in Baltimore has included choreographing theatre productions and composing site-specific installations. Her theatre history research has focused on actresses in the Belle Époque. Her research on contemporary site-specific performance has addressed how audience participation may reinforce or interrogate place meaning.
She has published in journals including *Nottingham French Studies and International Journal of Humanities and Arts Computing*.

MARK INGRAM
GOUCHER COLLEGE

Mark Ingram is Professor of French Transnational Studies at Goucher College. He is co-editor of *The Marseille Mosaic. A Mediterranean City at the Crossroads of Culture* (Berghahn, 2023) and author of *Rites of the Republic: Citizens' Theatre and the Politics of Culture* (Toronto, 2011). A member of the Editorial Board of *CFC Intersections*, his work on anthropology and the politics of the arts has appeared in edited volumes and journals such as *City and Society*, *French Politics*, *Culture & Society*, *The French Review*, and the *International Journal of Heritage Studies*.



ABSTRACT
Given that our current environmental crisis is, as Amitav Ghosh argues, “in every way a collective predicament”, a critical question for discussions of the ecological impact of the arts is their role in fostering the kinds of collaborative forms of action called for to address environmental challenges. Such discussions include Baz Kershaw’s criticism of the anti-ecological “production of spectators” by theatres, and Brian Kulick’s more recent argument that theatre generates moments of collective attentiveness that might contribute to collaboration beyond the performance event. Here, drawing on recent scholarship on the commons and commoning, we examine site-specific environmentally-focused performances in which the collaborative engagement of non-artist participants was a central part of the creative work. All set in social and environmental interstitial sites, these works constitute a mode of performance that integrates social collaboration and environmental aims and grounds these within an urban social framework extending beyond the time of the performance event. We examine the key aesthetic strategies employed in addressing the specific social and historical context of Marseille, and we look to identify the most important factors shaping their contributions to the city as a site of collaborative approaches to environmental issues.

KEYWORDS
Site-Specific,Commons, Marseille, Performance, Environment

RÉSUMÉ
Si notre crise environnementale actuelle est, comme Amitav Ghosh le constate, « dans tous les sens une problématique collective », une des questions essentielles de l’impact écologique de l’art porte sur son rôle dans la promotion des modes d’action collaboratifs nécessaires face aux défis environnementaux. De telles discussions comprennent la critique de Baz Kershaw sur la « production de spectateurs » anti-écologique des théâtres, et le constat récent de Brian Kulick que le théâtre génère des moments d’attention collective qui pourraient contribuer à des collaborations au-delà du spectacle lui-même.
En nous appuyant sur des recherches récentes sur les biens communs et la mise en commun, nous examinons des performances in situ axées sur l’environnement dans lesquelles l’engagement collaboratif des participants non-artistes a été une partie centrale de l’activité créatrice. Toutes réalisées dans des espaces socialement et environnementalement interstitiels, ces œuvres intègrent collaboration sociale et buts environnementaux ancrés dans un cadre social qui dépasse le moment même de la performance. Nous examinons les stratégies esthétiques clés employées en fonction du contexte social et historique de Marseille et nous cherchons à identifier les facteurs les plus importants susceptibles d’influer sur leurs contributions à la ville comme site d’approches collaboratives des questions environnementales.

MOTS-CLÉS
In Situ,Commun, Marseille, Performance, Environnement

COMMONING AND SITE-SPECIFIC ENVIRONMENTAL PERFORMANCE IN MARSEILLE

Brian Kulick's recent book about "theatre in a time of climate crisis" draws on a central argument of Amitav Ghosh in the latter's wide-ranging and trenchant critique of our current environmental complacency. At "exactly the time when it has become clear that global warming is in every sense a collective predicament, humanity finds itself in the thrall of a dominant culture in which the idea of the collective has been exiled from politics, economics, and literature alike" (Ghosh, 2016: 80). In *Staging the End of the World*, Kulick argues for the dramatic canon's value in exploring conflicts between the individual and society, as well as theatre's ability to generate – through the shared performance experience itself – moments of "collective attentiveness" (Kulick, 2024: 10) that might contribute to more collaborative modes of engagement with the environment. At the same time, scholars in the growing field of ecodramaturgy and theatre ecology have noted the profligate use of resources that the making of theatrical artifice has historically commanded, and the complicity of theatre (especially, modern-Western theatre) in furthering an anthropocentric, individualistic, passive-consumeristic, and ecologically insensitive worldview.[1] While artists work to address such concerns, critical voices have raised important issues, as with Baz Kershaw's assertion that theatres' primary business – "the production of spectators" – is profoundly anti-ecological: "spectatorship as such, even though there may be many versions of it, historically is probably a major part of the theatre's contribution to the environmental crisis" (Kershaw, 2007a: 117).[2]

Here, we consider site-specific environmentally-focused performances in which the collaborative engagement of spectators who were also participants, along with more specialized artists, was a central part of the creative work. We draw on recent scholarship on the commons ("a resource … that is not privately owned and is available for use by a community or the wider public", OED) that focuses on the active process of "commoning".[3] The verb has the advantage

← [1] See, e.g, Woynarksi (2020), Sermon (2017), Arons / May (2012), and Kershaw (2007b).

[2] Kershaw (2003: 603) joins a longstanding concern with problematic aspects of spectatorship in "today's docile audiences" to the environmental humanities critique of a "landscape" perspective on the natural world. In Kershaw's view, this perspective creates spectators that, as Lisa Woynarski (2015: 70) has stated, "look upon the landscape as a separate object, instead of viewing themselves as acting within it.". Woynarski (2015: 86) notes Kershaw's interest in the type of space "created by new paradigms of performance ecology that may break down binaries between performer/spectator 'to produce participants in ecologically responsive action which recognises and embraces complexity in the agency of environments'" (Kershaw 2007b: 317).

[3] This scholarship builds on Garrett Hardin's "The Tragedy of the Commons" (1968) and Elinor Ostrom's critiques that won her the 2009 Nobel Prize in Economics. A focus on "commoning" (Linebaugh, 2008) has served analyses of modes of social mobilization "beyond market and state" (Bollier and Helfrich, 2013) and highlighted the "collective and non-commodified" (Harvey, 2012) nature of commons work, including within urban occupation movements (Susser, 2017). "Commoning" scholarship has proposed a broader conceptual framework integrating social and environmental justice concerns (Kashwan 2021), with two themes especially pertinent here: 1) a focus on sites of "latent" (Tsing, 2015) or "incipient" (Morgen and Erickson, 2017) commoning, and 2) attention to urban settings, with "cities being key sites both of neoliberal enclosure and of contemporary social movements that practice commoning" (Bodirsky, 2023: 1).

of directing attention away from resource-management and toward the social relations engendered through commons work. In this perspective, commons are "important social resources that bind people together in a place for a common purpose" (Sandström *et al.*, 2017: 509-510). Katharina Bodirsky notes that recent "new commons" initiatives are "defined less by the particular resource they use than by specific social relations of 'commoning': relatively open, egalitarian, and democratic relations of co-production and co-use by a community of "commoners" (Bodirsky, 2023: 1). What unites the works considered here is not their challenge to transform spectatorship into activist participation (although this is important to one case) but rather a mode of site-specific performance that integrates social collaboration and environmental aims and grounds these within a social framework extending beyond the time of the performance event.

The endeavors we examine have commonalities with community-based initiatives and urban walks studied elsewhere (see, for example, Haedicke, 2012: 149-175, and 2021: 102-106). We are especially concerned here with how each work cultivated a collective and environmentally-sensitive perspective on natural settings in ways that anchored macro-level environmental concerns in a specific local site. Here, we examine these works with two principal concerns in mind. First, in light of cities' role as a critical site for addressing climate change and other environmental challenges, we examine the specific social and historical context of Marseille: to what extent do these works rely on and contribute to traditions of environmental arts initiatives in the city? Second, what are the key aesthetic strategies employed by these artists? By what means do they propose collaborative perspectives on the environment in the specific social conditions of Marseille? What factors have been most important in shaping their contributions to the city as a site of collaborative approaches to environmental issues?

MARSEILLE
A PATCHWORK OF BORDER ZONES BETWEEN CITY AND NATURE

In many ways, Marseille and the larger PACA (Provence-Alpes-Côte d'Azur) region constitute one of the more polluted and polluting parts of France. But Marseille's history and social composition have also made it a place where certain connections between social and environmental urban challenges are especially visible, and where innovative responses are taking shape. Discussing the city's distinctive post-industrial trajectory, Baptiste Lanaspeze (director of the Marseille-based environmentally-themed publishing house Wildproject) has asked "Is Marseille falling behind the overdeveloped world – or in the lead toward the ecological society of the future?" (Lanaspeze, 2021). One important feature of the city is its patchwork quality – both in socio-economic terms – poverty widely diffused with pockets of poverty juxtaposed with wealthier ones – and with regard to the built and natural environments. This has created an urban setting comprised of many interstitial border zones. Environmental scientists Guiot, Mazurek, and Curt refer to Marseille as a kind of "urban laboratory of the relations between city and nature".[4] There, "hidden within the very center of its urban fabric lies a multitude of friches[5] and interstitial areas including public parks and private or public gardens" (Mazurek, 2021: paragraph 42).

[4] They cite the use of this phrase in the *Petit Atlas d'une Ville-Nature* (Barthélémy et *al.*, 2017).

[5] "Friche" in agriculture refers to a fallow field. An urban friche is "an industrial wasteland" (Collins). Because of their importance in Marseille, the *Petit Atlas d'une Ville Nature* provides a typology of "vegetal" friches with three categories: agricultural, former industrial sites, and infrastructural "microfriches" that are part of residential or transportation centers (Barthélémy et *al.*, 2017: 85).

Marseille is also a place where the public nature of urban space has been contested. Sociologist Michel Peraldi argues that privatization was the central theme of former mayor Jean-Claude Gaudin's 25-year tenure (1995-2020), while geographer Élisabeth Dorier draws attention to the steep rise in gated communities – a kind of Marseille "privatopia" (Peraldi and Samson, 2020; Dorier, 2023). Dorier shows how gated communities not only remove certain areas from public use; they make schools less accessible and public transportation routes longer, thereby exacerbating inequalities. In this context, Marseille's border areas are also sites of creative tension and ambiguity where issues of how space is to be used, and by whom, are in play.

These developments provide a broader socio-political context for artists who choose to work in interstitial spaces precisely because of their dynamic potential. The Collectif SAFI ("Senses, Audacity, Fantasy, and Imagination") speaking of its ambulatory work, states that

> these interstitial spaces, on the edges, on the margins, on the sides… constitute in fact, through their intrinsic qualities, territories especially propitious for "redeploying the conditions of reconstructing a true sensitivity to the Other". (Mathieu et al., 2019: 38; citing Amphoux, 2003)

Such groups are part of a broader current of work at the intersection of art and ecology in France and beyond (see Sermon, 2021) that views our environmental crisis as a crisis of sensibility – one that calls for creative work that heightens sensitivity and awareness of the place of humans in the natural world (Latour, 2022; Zhong, 2015). Theatre scholar Julie Sermon has argued that the arts can operate as "cognitive prostheses", "augmenting our perceptions, making us sensitive to things that we would not otherwise notice…" (Sermon, 2023). The works considered here propose new perspectives and modes of interaction with the physical environment and look to recast residents' experiences in parts of the city that are interstitial both in terms of human/nature relations and in terms of public/private use of urban space.

ART IN PUBLIC SPACE IN MARSEILLE

Marseille has a history of artistic interest in, and public support for, public space performance as a genre (often designated *théâtre de rue or arts de la rue*). More broadly speaking, as Susan Haedicke has pointed out in her study of contemporary street arts, developments in France from the mid-twentieth century onward have provided a supportive framework for artists working in outdoor public settings. French cultural policy initiatives of arts decentralization and democratization, oriented toward increasing access and engagement, evolved from making high art broadly available, to more directly seeking out and eliciting creative input from what was sometimes called the "non-public"– potential audience members not availing themselves of what flagship institutions were offering. Influenced in part by a generation of artists who from the late 1960s onwards had regularly and literally been taking to the streets for both political activism and arts iconoclasm, street arts initiatives have become prominent, still often associated with transgression or irreverence but also becoming increasingly professionalized and gaining legitimacy as public, and publicly supported, art (Haedicke, 2012: 22-43; see also Calder, 2019: 24-33). Starting in 2010 the French state established the institutions officially designated as "National Centers for street arts and public space" (there are now thirteen); prominent examples include the International Festival of street theatre in Aurillac (founded in 1986), as well as Lieux publics, a presenting organization (founded in 1983) which became based in Marseille from 1990 onwards.

The founder of Lieux publics, Michel Crespin, sometimes called the "Pope of arts de la rue," also started the Aurillac festival; and Lieux publics contributed to a distinctive footprint for street arts in Marseille. That company, along with the street theatre troupe Générik Vapeur, initiated the creation of the Cité des Arts de la Rue, a venue that began development in the 1990s and opened in 2013. The Cité houses 11 organizations, including FAI-AR (Formation supérieure d'art en espace public), the first center of higher education in Europe devoted to arts creation in public space. The Cité draws on public funding at the national and regional levels but this has also been a priority of municipal cultural policy. Reflecting on her twenty-five years of experience in the city's Minister of Culture's office in a 2020 interview with the authors of this article, Cathy Berbon described what she saw as Marseille's distinctiveness: "We have been able to highlight a singularity – in terms of arts creation – by devoting a major part of our support to the arts of the street."

Described on its official website as "An ecosystem dedicated to street arts and to public space," the Cité has supported arts initiatives like the ones we will discuss here; for example, the Collectif SAFI has worked with the Bureau des Guides, who have an office at the Cité. And further, beyond the prominent, large institution and its founders is a long-established field of independent, local arts organizations including Théâtre de la Mer (founded 1981) and SAFI (2001), deeply connected to the part of Marseille that is often called the "northern neighborhoods" (see below) – the area where the Cité also stands – and to communities residing there. Indeed, with Théâtre de la Mer, it was engagement with neighborhood groups that led to projects with an artistic and political focus on performance in public spaces and then eventually on green space and humans within nature.

THE BALADE URBAINE OF THE THÉÂTRE DE LA MER

This article grows out of fieldwork on the public outreach work of theaters in Marseille (Ingram, 2021; Ingram, 2022; Free and Ingram, 2023). Summer ethnographic research between 2007 and 2022 included participation in collaborative, neighborhood-centered, site-specific works, and interviews with artists, administrators, and neighborhood residents. Early contact with one company (the Théâtre de la Mer) led to special attention to the 13th and 14th *arrondissements* (districts). These districts (along with the 15th and 16tth) are often referred to as the "northern neighborhoods" in contradistinction to the wealthier south. Home to many residents of immigrant descent, there is a strong tradition of neighborhood activism, especially in the Grand Saint Barthélémy (Baby-Collin and Mourlane, 2011) where the Théâtre de la Mer began. Our research has addressed the political dimensions of artistic appropriations of urban space, including the environmentally-focused activism considered here.

In 2014, we were in Frais-Vallon, a housing development and neighborhood in the 13th district to participate in an urban walk organized by the Théâtre de la Mer. Frais-Vallon is a neighborhood composed of 14 low-cost housing buildings (HLM), the first of which were built between1962 and 1964. Today, the neighborhood includes many residents of North African and Comorean heritage. Journalist Benoît Gilles has noted that, "Here, everything belongs to the landlord HMP, from the hill (la colline) to the avenue, including the 14 buildings and the public spaces" (Gilles, 2022). HMP is Habitat Marseille Provence, a social housing company directly affiliated with local government.[6]

The performance happened primarily on the Colline, a large wooded hill, on undeveloped land on the fringes of the residential block. A good example of Marseille's border zones, the Colline sits between roads that are the boundary between the low-income neighborhood of the housing development and a much more affluent area alongside it. In 2014, the movement across socio-economic zones was our main interest, but this work is also interesting for its integration of social and environmental aims. One goal, theatre director Frédérique Fuzibet told us, was for Frais-Vallon residents to feel more comfortable, both in the natural physical environment of the Colline and in the affluent neighborhood nearby. The Colline belongs legally to Habitat Marseille Provence but this organization has a public dimension and how the Colline is to be used has been left largely up to residents. Given its use for drug sales and use, one aim of the Balade was to redefine the site through encouraging new perspectives on, and heightened sensitivity, to the natural environment.

The event consisted of a six-hour long, wandering procession with many stops throughout for rest and for participants to witness brief, planned performance interventions that ranged from choreographed dances to improvised lectures. In the morning, about 75 participants gathered at the foot of the Colline. Five artists and administrators from Théâtre de la Mer were joined by members of the Compagnie Geneviève Sorin, a modern dance troupe. Besides the professional artists, event leaders included a group of women residents of Frais-Vallon with whom Fuzibet had worked to plan the day, and who presented their own creative work and interacted with audience members along the way. There were also two groups of local middle school children and their teachers; the students had learned about the ecology of the green space and studied nature-themed poetic texts. These groups were joined by staff from social services offices at Frais-Vallon; residents of Frais-Vallon beyond the central set of planners; and some people from outside these immediate circles (such as another company of local artists, the researchers from the USA, and occasional passers-by).

The performance started in the *cité* itself and then moved to the Colline. As the procession unfolded, it provided many different views of the surrounding greenspace of the neighborhood and the city beyond. One of the first stops was for refreshing drinks that the women from the neighborhood had made from plants gathered on the Colline. Other performances included actors from the professional theatre company and the audience being up close and personal with the natural landscape. In a spontaneous intervention, one of the actors audibly expressed her concern about whether there might be snakes in the thicket where she was going to sit and perform a poem.

In another scene, children from a local middle school sat in trees and performed poems. Another set of texts were poems written and performed by women of Frais-Vallon, following a workshop process led by the theatre company's director. While on the hill, we were surrounded by green space and in the trees but we were also offered views of the local neighborhood mediated by the natural environment of the Colline. One striking vista was presented when a member of the dance company danced capoeira on a retaining wall between a road and a cliff. This part of the Balade highlighted the theme of interstitiality – of in-betweenness and navigating a path between two places. One of the final stops was an unplanned one, as a woman from the more affluent neighborhood stopped members

← [6] In 2008, HMP became a Public Housing Office (Office Public de l'Habitat, Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial) of the city of Marseille and is now overseen by the Aix-Marseille Provence Métropole ("Qui sommes nous", 2024).

BALADE URBAINE, FRAIS VALLON.

of the Balade to ask, somewhat critically, what was going on with the mildly disorderly procession of 70 people walking through the alleyway between gated homes. Without a hitch, the director of the Frais-Vallon Cultural Center split off to explain the event to the lady, as the group paused and then ambled forward again when the conversation politely concluded.

Such fortuitous interactions were part of the point of the event. In the Balade there was an emphasis on claiming as common space both the green environment and the surrounding urban and peri-urban neighborhood next to the *cité*. This act of appropriating urban space in the service of neighborhood associations and institutions draws on a long-term engagement with neighborhood residents by the Théâtre de la Mer. These artists manipulate time, aspects of the physical environment, and interactions with residents – these interactions (not just between the actors but with audience members as well throughout) constitute in fact the principal medium of the work. Seemingly ephemeral, works like this Balade Urbaine connect institutions, associations, artists, and residents over time so that part of what is performed is this broad network of mutual support – an important resource, especially for people newly arrived at the city. In this way, theatre artists support a kind of social infrastructure that provides not only arts opportunities to underserved communities but also linkages across a broad range of non-institutional groups and actors. Although they did not use the term, the Théâtre de la Mer's work could be considered "commoning", in the sense intended by recent scholarship emphasizing the broader social relations engendered through collaboration around a common resource.

YES, WE CANNE! AND THE WEEK OF NATURE AND COMMON RESOURCES

A second example of an arts initiative integrating commons-oriented and nature-centered work in an interstitial area is Yes, We Canne!, an all-day workshop by the SAFI Collective centered on the bamboo-like reed (canne de Provence) at the Foresta Park in northern Marseille. This workshop was part of a week-long series of events "Nature and Common Resources" created in 2021 by the Zef Theatre, which has two sites, both in the northern neighborhoods. The Zef website described their goals in 2022:

> Throughout the year, many in the northern neighborhoods of Marseille work actively to address diverse environmental issues. The "Nature and Common Resources" Week is a moment dedicated to collaboration and cooperation among organizers and activists in the arts, education and social services to propose to the public: performances, guided walks, and workshops on the themes of landscape, cooking, gardening, and flora and fauna. An entire territory goes green in order to imagine, transform, and reappropriate natural urban sites that are part of our daily lives so that we can make of them sites of communication and coming together, sites of festivities and conviviality, true communities of practice in order to make – of public space – a common resource [un bien commun]. ("Nature et biens communs", 2021–2022)

Activities included the performance by Sofia Teillet (*De La Sexualité des Orchidées*) and another by David Wahl (*Histoires de fouilles*). There was also a tour of urban gardens near the Kallisté neighborhood – and walks highlighting the natural landscape and residents in the neighborhoods that participants encountered along the way.

SAFI is part of the Bureau of Guides, a group that created the extensive set of trails (the GR 2013) that highlighted Marseille's natural environment during the 2013 European Capital of Culture year, and they were instrumental in ensuring that the northern neighborhoods be included in the GR 2013. SAFI's walks encourage people to see the urban landscape differently, as with the maps they created to help a neighborhood association ("Women in Action") create a community garden. The trails on the map highlighted flora and fauna but also sites important in local history such as the grocery store of Monsieur Tir, a neighborhood resident whose store became an important social center in an area that has a history of extensive and committed activism on behalf of the residents of the 14th district.

Yes, We canne! took place at Foresta Park, an undeveloped natural site of almost 50 acres located between the extensive Grand Littoral shopping mall and the port warehouses in the 15th district. In 2016, the site's owner, the Résiliance company, provided a temporary occupation agreement to the Yes We Camp association to create a third space for recreation and nature-centered activities. In 2022, the Foresta association of local residents assumed leadership. At the time of writing, Foresta remains in a kind of limbo. While the city expressed interest in buying the site in 2024, it has been used since then to dump gravel and other refuse. It is described as "a possible future metropolitan park" on the Bureau des Guides website ("Foresta", 2024).

The goal of Yes We Canne! was to encourage another perspective on this reed often considered an invasive species.[7] Much of the day was devoted to learning how to use this reed to create structures and to weave but collaboration and getting to know other participants

[7] SAFI's work with canne de Provence has continued but the name is now "Renouer avec la canne" ("reconnecting with canne").

YES, WE CANNE!, FORESTA.

were also priorities. There were around 15 participants (some joined and others dropped out throughout the day) in addition to the two SAFI leaders, Dalila Ladjal and Stéphane Brisset. The event began at a wooden table outside the Gare Franche site of the Zef Theatre. From there Dalila Ladjal led the group to a nearby field of canne plants. She described the life cycle of the plant and then led the group on a long walk to the Foresta site that led across hills with sweeping views of the city. At Foresta, the group had a picnic lunch around an outdoor table. After lunch, participants were led into a jungle-like overgrowth of canne and cut down around 20-30 stalks. These were carried back to the central Foresta site, where participants learned how to split the stalks and make twine and strips that could be used for weaving and crafting objects such as tables and mats.

The day's activities were part of a much longer project centered on canne and biodiversity that included workshops with schoolchildren and culminated in an interactive talk by a botanist at the Salim Hatubou library in the Plan d'Aou neighborhood. The botanist emphasized a theme important to the workshop: a criticism of how certain kinds of plants are defined as invasive and rejected as foreign. She made an explicit link between this view of the natural environment and the view of foreign people as invasive in anti-immigrant and xenophobic discourse.

SAFI contributes to a broad network of commoning initiatives in Marseille, site for the 2021 "Assemblée des communs" (an annual meeting of city-based organizations centered on creating new commons).[8] This includes its contributions to the COMAC, the Marseille Collective for food and commons.[9] A recent project is a Bureau des Guides series of events "En-Quête de Terres" that included participation with a host of Marseillais associations and institutional partners.[10] Describing "En-Quête de Terres" (suggesting both "In search of lands" and "research on lands"), organizers state "we will not find meaning in our daily life if we do not make ourselves sensitive to the relations and interdependencies in which we live" ("En-Quête", 2024).

SAFI's work exemplifies what Bodirsky sees as a key feature of new commoning initiatives: efforts to "enact postcapitalist relations to nature that are nonexploitative and recognizant of multispecies connections" (Bodirsky, 2023: 1). The latter is evident in their commitment to urban walks and plant gathering in "in-between spaces, spaces between city and nature", with plant-gathering presented as a way of "re-enchanting, reactivating, and returning to public attention the relations one can have with our landscapes... a possible way of knowing the world"[11] (Stasi, *et al.*, 2021). They also focus on commoning, as seen in a 2023 interview (Astier / el Bajnouni, 2023) in which Dalila Ladjal described a recent urban walk: "We try to walk across landscapes sufficiently varied to allow people to engage with complex questions, questions of rights... to whom does this land belong? How should we act to live on it in common?" As with Yes, We Canne!, the integration of social and environmental concerns is central to SAFI's work.

← **[8]** The local branch of this national organization is Foncièrement Commun (https://antennemarseillaise.assembleesdescommuns.cc/qui-sommes-nous).

← **[9]** The COMAC is comprised of around thirty institutional members, including – in addition to the Bureau des Guides, many other associations devoted to collaborative responses to food and environmental issues such as the Cité de l'Agriculture and the fast-food restaurant food bank L'Après-M.

← **[10]** These include the Cité de l'Agriculture, the third place site the Tour-Sainte, the Capri Farm, the association Terre de partage et d'entraide, the COMAC, the Sols vivants Terres fertiles Collective, l'Après M, the Atelier paysan, the Jardins de Julien, the paysan·ne·s de Sainte-Marthe, l'APHM and the MUCEM museum.

[11] As part of its exhibit on the Mediterranean diet, the Mucem museum displayed the map created by SAFI that highlights the flora of Marseille: https://collectifsafi.com/carte-des-lieux-de-recolte-a-marseille/.

"LET'S SAVE MIRAMAR" AND THE GREAT DISARRANGEMENT

The third work considered here is a protest parade called "the Great Dis-arrangement". The goal was to mobilize support for an association called "Let's Save Miramar" and its experience is a commoning success story of sorts. Miramar is a property near L'Estaque, a village geographically separate but part of the city of Marseille. Miramar was bequeathed to the city by Jules Cantini following his death in 1916 and intended for public use in perpetuity. But increasingly, after 2010, the area was used for truck traffic and industrial containers, whereas local residents used it as an informal park and a pathway allowing easier and safer circulation. In 2019, some residents discovered that Miramar had been sold in 2011 to a container company. They created an association ("Let's Save Miramar") and staged events such as a visitation by the ghost of Jules Cantini (reminding elected officials of the terms of his bequest). In 2021, when trees started being cut down, some residents resisted, and through the stewardship of the local arts center L'Harmonie de l'Estaque, they organized an event to enlist public support.

The name "the Great Disarrangement" echoes "The Great Derangement" – Indian novelist Amitav Ghosh's book about climate change as existential danger and crisis of imagination in the arts and politics. "Let's Save Miramar" brought together schools, artists, and neighborhood associations in order to – as did the SAFI Collective maps – redefine the urban landscape in ways that integrate awareness of its rich environmental and socio-cultural qualities.

In a 2021 report, association leader Julie DeMuer stated that

> with the preservation of the green space of Miramar and its surrounding area, what is truly at stake is the respectful development of the social and physical environment – a process in which every contribution no matter how small participates in engagements to fight global warming and the impoverishment of biodiversity, and to gain greater recognition of our cultural rights as citizens, parents or neighbors to define the spaces where we live. This involves first and foremost the quality of life in our neighborhoods and new ways to balance activities, natural species, and habitats. [12]

The Great Dis-Arrangement paraded through L'Estaque and stopped at locations where arts groups from L'Estaque performed, such as a theatre – the "Agency for Imaginary Travel", where the Le Kèr Matoya singers performed songs from La Réunion. The parade then made its way to the Miramar property where events took place under the watchful eye of a security guard. At Miramar, participants sang and played instruments. There was also a picnic nearby – off the Miramar property – with posters hung up that described the history of the site and the plants growing on it. There was also a hanging painting on which participants were encouraged to write a message to the owner of the property expressing what they appreciated about Miramar. Throughout, the social and environmental goals of the project were interrelated. As Sauvons Miramar organizer Julie Demuer stated in an email shortly after the event,

> Playing with agility on private and yet collective spaces, we continue in this way our search for the common, for the preservation of the living and for an ensemble of neighbors both active and in solidarity. [13]

[12] https://www.hoteldunord.coop/author/julie/page/2/.

[13] Personal email, 07/01/2022.

THE GREAT DIS-ARRANGEMENT, MIRAMAR.

One might consider the Miramar property prior to 2019 as a kind of "latent" commons, to use Anna Tsing's phrase. These are sites where one might find "not-yet-articulated common agendas" across the boundaries separating human and nonhuman parts of the environment (Tsing, 2015). As part of her proposal for "an alternative politics of more-than-human entanglements," Tsing describes latent commons as "entanglements that might be mobilized in common cause. Because collaboration is always with us, we can maneuver within its possibilities. We will need a politics with the strength of diverse and shifting coalitions – and not just for humans." (Tsing, 2015: 135). For Tsing, in the absence of progress-oriented myths of the past in our current climate emergency "at the end of the world", we need to find those sites, unnoticed and undeveloped, where collaborative strategies for addressing the challenges of the future might be found.

In the end, "Let's Save Miramar" succeeded in getting the Aix-Marseille-Provence Métropole to change the intercommunal local urbanism plan (PLUI) so that a Category 1 EVP (Protected Green Space) was created. In addition to other protections, this prevents it from being developed and from having new buildings constructed. There is a public garden and the association distributed a calendar to enlist volunteers for watering and other tasks. They continue to hold picnics and other gatherings there. In addition, the group's success has prompted invitations to events centered on similar initiatives to discuss strategies and goals. This has fostered broader city-wide collaboration and partnerships, as with the association GERM[14] (Gestion écologique et renaturation des milieux, or Ecological management and renaturation of environments) which has helped with advice about how to best take care of the soil and biodiversity at Miramar.[15]

CONCLUSION

In their aesthetic strategies, the artists considered here propose their own approaches to the challenge of developing new modes of collaboration on environmental issues. Each initiative took shape within the specific socio-historical context of Marseille but the attention to commoning has helped to highlight concerns in community-based and environmentally-focused art more generally.

The first is the long-term frame for these initiatives. Beyond the time and space of the performances proper, the works considered here sustain networks of collaboration that involve participants in enduring partnerships within and beyond the city. As Victoria Hunter (2019: 189-195) emphasizes in research on site-specific dance in public parks and squares, work on the commons often faces the ever-present threat of enclosure – these are sites of contention. Ensuring sustainable models for public resource management is an ongoing challenge, addressed in some cases by initiatives integrating tourism and commons work (Canévet, 2024). Whether through activism, interrogation, or exploration, the artists considered here, in their aesthetic strategies, focus on interstitial sites where communal benefits and responsibilities are valued and tested, and questions involving the public use of urban space are ambiguous and not clearly defined. These arts initiatives redefine ambiguous sites by proposing experiential models integrating social and environmental aims, goals that echo other recent "commoning" initiatives (Bodirsky, 2023: 13-18).

These models direct attention to the boundaries often drawn between nature and culture and in this way subvert conventional understandings of the "urban" as a realm opposed to and distinct from the natural world. As Woynarski (2015: 179) has noted,

> With the rapid growth of urban areas, it is important to start to rethink the framing of the city as solely the domain of the human-built momentum of culture (and therefore separate from nature). Considering the urban as an assemblage of human and more than-human vibrant and dynamic relationships may help to reposition concepts of growth and development towards sustainable or ecological urbanism.

The arts initiatives considered here contribute to efforts to transform our thinking about the place of human agency in the broader natural world – away from humans as "spectators" of the landscape – by providing models for creative engagement with interstitial nature/culture zones, thereby both establishing collaborative modes of action on environmental issues and highlighting possibilities for a more sustainable future.

***

THE AUTHORS THANK THE ANONYMOUS REVIEWERS FOR THEIR INSIGHTS AND SUGGESTIONS.

← **[14]** Online GERM is described as including ecologists, urbanists, engineers, and nature lovers working "with a powerful desire to cooperate with residents and act together for our common spaces and for living things (le vivant)". (https://www.helloasso.com/associations/germ-gestion-ecologique-et-renaturation-des-milieux)

← **[15]** Sauvons Miramar organizer Julie Demuer described these connections in May of 2023, noting that a network of local actors including schools and arts institutions would be involved in determining how the property will be used: "That seems to us a good strategy for continuing to foster collective practices in a way that is both concerted and collectively determined."

REFERENCES

AMPHOUX, Pascal (2003), "Ambiances urbaines et espaces publics", in G.Capron and N. Haschar-Noé (eds.) *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne*, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, pp. 50–56.

ARONS, Wendy/ Teresa J. May, (eds.) (2012), *Readings in Performance and Ecology*, New York, Palgrave Macmillan.

ASTIER, Claire/ Alima el Bajnouni (2023), Interview with Dalila Ladjal, *Droit dans vos bottes, Radio Grenouille*. Accessed on: 27 Sept. 2024, on the Radio Grenouille website: *https://www.radiogrenouille.com/tous-les-episodes/droit-dans-vos-bottes-2023-06-17/*. Audio broadcast, 54:05.

BABY-COLLIN, Virginie/ Stéphane Mourlane (2011), "Histoire et mémoire du Grand Saint Barthélémy à Marseille, entre immigration, politique de la ville et engagement associatif", *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, n.º 17, pp. 26–41.

BARTHÉLÉMY, Carole, et al (2017), *Petit Atlas d'une Ville-Nature*, Marseille, Wildproject.

BORDISKY, Katharina (2023), "The New Commons", *Oxford Research Encyclopedia of Anthropology*. Retrieved on 27 Sept. 2024, available at: *https://oxfordre.com/anthropology/view/10.1093/acrefore/9780190854584.001.0001/acrefore-9780190854584-e-351*.

BOLLIER, David/ Silke Helfrich, (eds.) (2013), *The Wealth of the Commons: A World Beyond Market and State*, Amherst, MA: Levliers Press.

CALDER, David (2019), *Street Theatre and the Production of Postindustrial Space: Working Memories*, Manchester, Manchester UP.

CANÉVET, Léa (2024), *Nouveaux communs et processus de commoning : défis et opportunités pour le développement territorial et touristique*, Thesis in Geography, l'Institut de géographie et durabilité (FGSE UNIL). Retrieved on : 28 Sept. 2024, on the website of FGSE UNIL: *https://wp.unil.ch/geoblog/2024/07/nouveaux-communs-et-processus-de-commoning-defis-et-opportunites-pour-le-developpement-territorial-et-touristique/*.

DORIER, Elisabeth (2023), "Marseille as Privatopia : The Collapsing City, the Gated City", in Mark Ingram/ Kathryn Kleppinger (eds.) *The Marseille Mosaic. A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures*, New York and Oxford, Berghahn, 255–279.

"FORESTA" (2024). Accessed on: 27 Sept. 2024, on the website of GR 2013 Bureau des Guides: *https://bureaudesguides-gr2013.fr/en/foresta-2/*.

FREE, Rebecca/ Mark Ingram (2023), "'Publicizing' Urban Space: The Outreach Work of Marseillais Theatres hors les murs", *in* Mark Ingram/ Kathryn Kleppinger (eds.) The Marseille Mosaic. *A Mediterranean City at the Crossroads of Cultures*, New York and Oxford, Berghahn, pp. 250–271.

GHOSH, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press.

GILLES, Benoît (2022), "Frais-Vallon, la grande cité oubliée de la rénovation urbaine". *Marsactu*, 7 April 2022, consulted on: 27 Sept. 2024, available at : *https://marsactu.fr/frais-vallon-la-grande-cite-oubliee-de-la-renovation-urbaine/*.

HAEDICKE, Susan (2012), *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*, London, Palgrave Macmillan UK.

HAEDICKE, Susan (2021), *Performing Farmscapes*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan.

HARDIN, Garrett (1968), "The Tragedy of the Commons". *Science*, n.º 162, pp. 1243–1248.

HARVEY, David (2012), *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso.

HUNTER, Victoria (2109), "Performing Parks and Squares" *in* Karen Barbour *et al.* (eds.) (2019), *(Re)positioning (Re)positioning Site Dance: Local Acts, Global Perspectives*, Bristol / Chicago, Intellect, pp. 188–215.

INGRAM, Mark (2021), "Bridges and Fault Lines in the Mediterranean City: Neighbourhood Memory in an Urban Walk in Marseille", *in* Claire Launchbury / Megan MacDonald (eds.) *Urban Bridges, Global Capital(s): Trans-Mediterranean Francosphères*, Liverpool, Liverpool UP, pp. 135–154.

INGRAM, Mark (2022), "Seeking an intersectional 'convergence des luttes' in the occupied theatres of Marseille", *CFC Intersections*, 1. 1., pp. 101–118.

KASHWAN, Prakash, *et al*. (2021), "Reimagining and governing the commons in an unequal world: A critical engagement", *Current Research in Environmental Sustainability*, n.º 3. *https://doi.org/10.1016/j.crsust.2021.100102*.

KERSHAW, Baz (2003), "Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism", *Theatre Journa*l, 55.4, pp. 591–611.

KERSHAW, Baz (2007a), "Pathologies of Hope", *Performance Paradigm* 3: pp. 113–124.

KERSHAW, Baz (2007b), *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*, Cambridge, Cambridge UP.

KULICK, Brian (2024), *Staging the End of the World: Theatre in a Time of Climate Crisis*, London, Methuen/Bloomsbury.

“LA CITÉ” (n.d.), accessed on: 28 Sept. 2024, on the website of the Cité des Arts de la Rue: *https://www.lacitedesartsdelarue.net/la-cite/*.

LANASPEZE, Baptiste (2021), “Prospective écologique et urbaine depuis Marseille”, *AOC (Analyse. Opinion. Critique)*, Sept. 16, retrieved on 11 April 2022, available at: *https://aoc.media/opinion/2021/09/15/prospective-ecologique-et-urbaine-depuis-marseille/*.

LATOUR, Bruno (2020), “Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ?”. *Observatoire des Politiques Culturelles*, 3 Nov. 2022 [lecture delivered in 2020], consulted on 29 Sept. 2024, available at: *https://www.observatoire-culture.net/arts-crise-politique-climatique/*.

LINEBAUGH, Peter (2008), *The Magna Carta manifesto: Liberties and Commons for All*, Berkeley, University of California Press.

MATHIEU, Geoffroy, *et al*. (2019), “Habiter un monde commun depuis les interstices”. *Le C.R.I.*, n°. 1, pp. 30–43.

MAZUREK, Hubert (2021), “Les enjeux de l’environnement urbain”, *in* Joël Guiot et al. (eds.), *Marseille et l’environnement. Bilan, qualité et enjeux*, Aix-en-Provence, PUP, pp. 43–64. *https://doi.org/10.4000/books.pup.41330*.

MORGEN, Sandra / Jennifer Erickson (2017), “Incipient “Commoning” in Defense of the Public? Competing Varieties of Fiscal Citizenship in Tax- and Spending-related Direct Democracy”. *Focaal -Journal of Global and Historical Anthropology*, n.° 79, pp. 54–66, *http://doi:10.3167/fcl.2017.790105*.

“NATURE ET BIENS COMMUNS” (2021–2022), accessed on : 27 Sept. 2024, on the website of *Le Zef*, scene nationale de Marseille: *https://www.lezef.org/fr/saison/21-22/festival/nature-et-biens-communs-53*.

OSTROM, Elinor (1990), *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*, New York, Cambridge University Press.

PERALDI, Michel/ Michel Samson (2020), *Marseille en résistances*, Paris, La Découverte.

“QUI SOMMES NOUS”, *Habitat Marseille Provence*, accessed on: 27 Sept. 2024, on the *HMP* website: *https://www.habitat-marseille-provence.fr/presentation/*.

SANDSTRÖM, Emil, *et al*. (2017), “Commoning in the Periphery – The Role of the Commons for Understanding Rural Continuities and Change”, *International Journal of the Commons*, 11.1, pp. 508–531.

SERMON, Julie (2017), “Théâtre et écologie: changement d’échelle ou de paradigme?”, lecture delivered at conference ”Les changements d’echelle: les arts et la theorie confrontes au reel”, Université du Québec à Montréal, available at: *https://hal.science/hal-01896743*.

SERMON, Julie (2021), *Morts ou vifs: contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*, Paris, B42.

SERMON, Julie (2023), “Le théâtre comme prothèse cognitive face à la crise écologique. Entretien avec Julie Sermon”, *Anthropocene 2050*, 23 Feb. 2023, consulted on : 27 Sept. 2024, available at: *https://medium.com/anthropocene2050/le-théâtre-comme-prothèse-cognitive-face-à-la-crise-écologique-entretien-avec-julie-sermon-f9ec8bfcab74*.

STASI, Stéphane, *et al*. (2021), *Le grand Mezzé* [video broadcast], accessed on: 27 Sept. 2024, on the website of the MUCEM: *https://www.mucem.org/programme/le-grand-mezze-lemission*. YouTube video, 21:39.

SUSSER, Ida (2017), “Commoning in New York City, Barcelona, and Paris. Notes and observations from the Field”, *Focaal– Journal of Global and Historical Anthropology*, 79, pp. 6–22, *https://doi.org/10.3167/fcl.2017.790102*.

TSING, Anna (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton UP.

WOYNARSKI, Lisa (2015), *Towards an Ecological Performance Aesthetic for the Bio-Urban: A Non-Anthropocentric Theory*, consulted on 7/02/2025, on Central Research and Creativity Online, on the website of the Central School of Speech and Drama: *https://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/551/1/Towards_an_Ecological_Performance_Aesthetic_FINAL_DIGITAL.pdf*.

WOYNARSKI, Lisa (2020), *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan.

ZHONG, Estelle (2015), “Enriching Our Sensitivity to Living Beings Through Art: The Ecological Crisis as a Crisis of Sensibility”, *Arts et Sociétés, Lettre du Séminaire*, n°. 84, retrieved on 27 Sept. 2024, available at: *www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/281*.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

CONDIÇÃO GLITCH

DA FALHA COMO COMPETÊNCIA

MAFALDA LENCASTRE

MAFALDA LENCASTRE

DOUTORANDA EM ESTUDOS ARTÍSTICOS – ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS TEATRAIS E PERFORMATIVOS, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mafalda Lencastre é atriz, criadora e formadora. Estudou Som e Imagem (mestrado na UCP, Porto e Pompeu Fabra, Barcelona), Teatro (frequentou a Act e ESTC, Lisboa), e fez formação paralela em Fotografia e Filosofia para crianças. Colabora regularmente com o Centro Educativo do TNSJ e com o Balleteatro (Porto). Em 2020 cofundou a PLATAFORMA UMA. Procura cruzar interpretação, criação e educação artísticas.

RESUMO

A crise epistemológica sugerida pela "incapacidade de as imagens representarem sujeitos e objetos" que Anthony Downey refere (2020), numa era aqui entendida como pós-representacional e pós-digital, parece perturbar três eixos subjacentes a uma metafísica de presença antropocêntrica e dualista, muito queridos no campo das artes: representação, subjetividade e visibilidade. Proponho caracterizar a condição ontológica de sistemas pós-representacionais tomando partido do termo *glitch* (cujo sentido tento expandir além do contexto em que este surge no manifesto *Glitchfeminism* de Legacy Russel), enquadrando essa condição no pensamento orientado para o objeto (num posicionamento mais compatível com a perda da centralidade da imagem) e na revisitação de pressupostos que informam as Artes Performativas, nomeadamente a *Ontologia da Performance* de Peggy Phelan. Para isso, percorro vários tipos de "desaparecimentos" e referências e acolho o conceito de ontologia *glitch* como condição inerente à tomada de consciência de um humano pós-humanista, ontologicamente mais preparado para lidar com o mundo-além-de-si, onde coexiste com outros objetos. As imagens não representarem nem sujeitos nem objetos não é sintoma de falha de competências, é sintoma da falha como competência.

PALAVRAS-CHAVE

Desaparecimento, *Glitch*, Ontologia, Performance, Pós-representação.

ABSTRACT

In a post-representational and post-digital era, the epistemological crisis suggested by Anthony Downey (2020), when considering the "inability of images to represent subjects and objects", seems to disturb three important axes for the arts underlying an anthropocentric and dualistic metaphysics of presence: representation, subjectivity and visibility. I propose to characterize the ontological condition of post-representational systems taking advantage of the term *glitch* (whose meaning I try to expand beyond the context in which it appears in Legacy Russel's Glitchfeminism manifesto), framing this condition within an object-oriented thinking (as more compatible with the loss of the centrality of the image) and by revisiting assumptions that inevitably seem to inform Performing Arts, namely Peggy Phelan's *Ontology of Performance*. I'll go through various types of "disappearances" and references and welcome the concept of *glitch ontology* as an inherent condition of a post-humanist-humane consciously and ontologically more prepared to deal with the world-beyond-itself, where it coexists with other objects. The fact that images can't represent subjects or objects anymore is not a symptom of skills' failure, it is symptom of failure *as* skill.

KEYWORDS

Disappearance, *Glitch*, Ontology, Performance, Post-representation.

CONDIÇÃO GLITCH
DA FALHA COMO COMPETÊNCIA

INTRODUÇÃO

No ensaio intitulado "Onde está o conhecimento que perdemos na informação? Pesquisa especulativa e metodologias digitais", do livro *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, o professor de cultura visual Anthony Downey revisita o conceito de *operational images*, usado em 2000 pelo cineasta Harun Farocki a propósito da sua série de vídeo e instalação, *Eye/Machine*, para dar conta de imagens configuradas por e para máquinas (Downey, 2020: 226-249).[1] As imagens operacionais, hoje presentes nos múltiplos dispositivos que moldam a realidade, não representam um processo, mas são parte dele, fruto da comparação entre uma ideia e a realidade: "Numa era pós-representacional e pós-digital, as imagens já não representam sujeitos nem objetos; têm, entre si, uma operação e gramática próprias e geram um novo regime visual que vai além da interpretação humana" (Downey, 2020: 27). O autor articula uma crise epistemológica de produção de sentido para pesquisar sobre o modo como a prática artística desconstrói a construção, disseminação e receção da imagem como veículo de conhecimento numa era de aparente distopia digital. Esta crise epistemológica, subjacente à incapacidade de as imagens representarem sujeitos e objetos (numa era entendida como pós-representacional e pós-digital) perturba eixos centrais da imagem com particulares repercussões na arte: representação, subjetividade e visibilidade. Apesar de a afirmação de Downey surgir no contexto ensaístico sobre produção de conhecimento numa era pós-digital, foi a frase-motor da presente pesquisa em torno da condição ontológica de produção de sentido quando confrontada com a irrepresentabilidade da imagem em tempos de soberania da visibilidade. O objetivo é encontrar uma rede conceptual que possa servir também a condição ontológica das artes performativas neste contexto geral.

O desaparecimento que percorro, ancorado em estudos pós-humanistas e no desejo de desmantelar o pensamento antropocêntrico, procura averiguar o processo construtivo de produção de conhecimento não refém da imagem. Se, por um lado, o prefixo pós-remete para um prévio desaparecimento de algo, a ideia de *glitch* (que aparecerá neste texto por empréstimo) parece caracterizar a condição atual desse processo, já que é o próprio erro ou disjunção entre real e imagem (no sentido da irrepresentabilidade da imagem), a falha em si, não encerrando um pré- e um pós-, parecendo, aliás, estar em movimento continuado. Assim, proponho relacionar desaparecimentos de naturezas distintas que enformam inevitavelmente as artes performativas (ao evocarem eixos centrais da imagem e da performance), e a própria estrutura formal deste ensaio será, também ela, uma aproximação a uma experiência *glitch*.

As hipóteses relacionais que escolho para caracterizar a condição ontológica de sistemas pós-representacionais, e em torno das quais se (des)organizam desaparecimentos, são: o pensamento orientado para o objeto (por se deslocar do Antropoceno e procurar um posicionamento metafísico não dualista, mais compatível com a perda da centralidade da imagem); a "Ontologia da Performance – representação sem reprodução", de Peggy Phelan, enquanto argumento percursor que foca o desaparecimento na (e da) performance; e o próprio termo *glitch*, como aspiração quase utópica de produção de sentido

[1] No contexto da instalação, com vídeos da Guerra do Golfo em que imagem fotografada e imagens simuladas por computador não se distinguem, "a perda da imagem genuína significa que o olhar perde o lugar de testemunho histórico" (Farocki, 2000: s.p.).

antidualista (expandindo a abrangência do *glitch* a que se refere Legacy Russel no manifesto *Glitchfeminism*).

Os conceitos de representação, subjetividade e visibilidade são também, além de questões formais, problemáticas recorrentes da investigação artística, facto que parece sintomático de uma contemporaneidade da arte que procura lidar com o pós-antropocentrismo e com a reformulação de sentidos inerente à fratura com a lógica anterior do mundo (antropocêntrico e pré-virtual). Sinais de crise numa lógica tipicamente dualista, de subjetividades alicerçadas no visível e representável.

A banalização de uma ideia de desaparecimento do mundo merece especial atenção na medida em que abala três coisas que são caras à humanidade: o mundo, o conhecimento e o desaparecimento. Aliviemos a pressão do fim, adotando a postura de Timothy Morton (2018: 213) no seu livro *Being Ecological* (filósofo associado à *object-oriented-ontology*):[2] "O mundo tal como o conhecíamos não acaba em breve, ele já acabou." Para o autor, esta crise de sentido é consequência da possibilidade real de extinção, que se, no século XIX, abalava a crença do homem em Deus, abala agora, antes de mais, a crença do homem no homem (Morton, 2018: 63).

Extinção, portanto, de uma ideia de mundo tal como o conhecíamos, antropocêntrico, à imagem do Homem. Um mundo que não se reconhece, não se representa. Acolhendo esta ideia, parece-me necessário questionar o modo como se renovam as ferramentas com que podemos representar este novo mundo, como que para "reaprender a ver" (ou talvez aprender a não ver), apesar da irrepresentabilidade sugerida. Alguns desafios e manifestações artísticas desta necessidade nas artes performativas, como a de criar narrativas menos dependentes da soberania da visibilidade numa era pós-representacional e pós-digital (como sugerido por Downey), são tema da edição "On desappearance", do *Journal of the Performing Arts* (2019).[3]

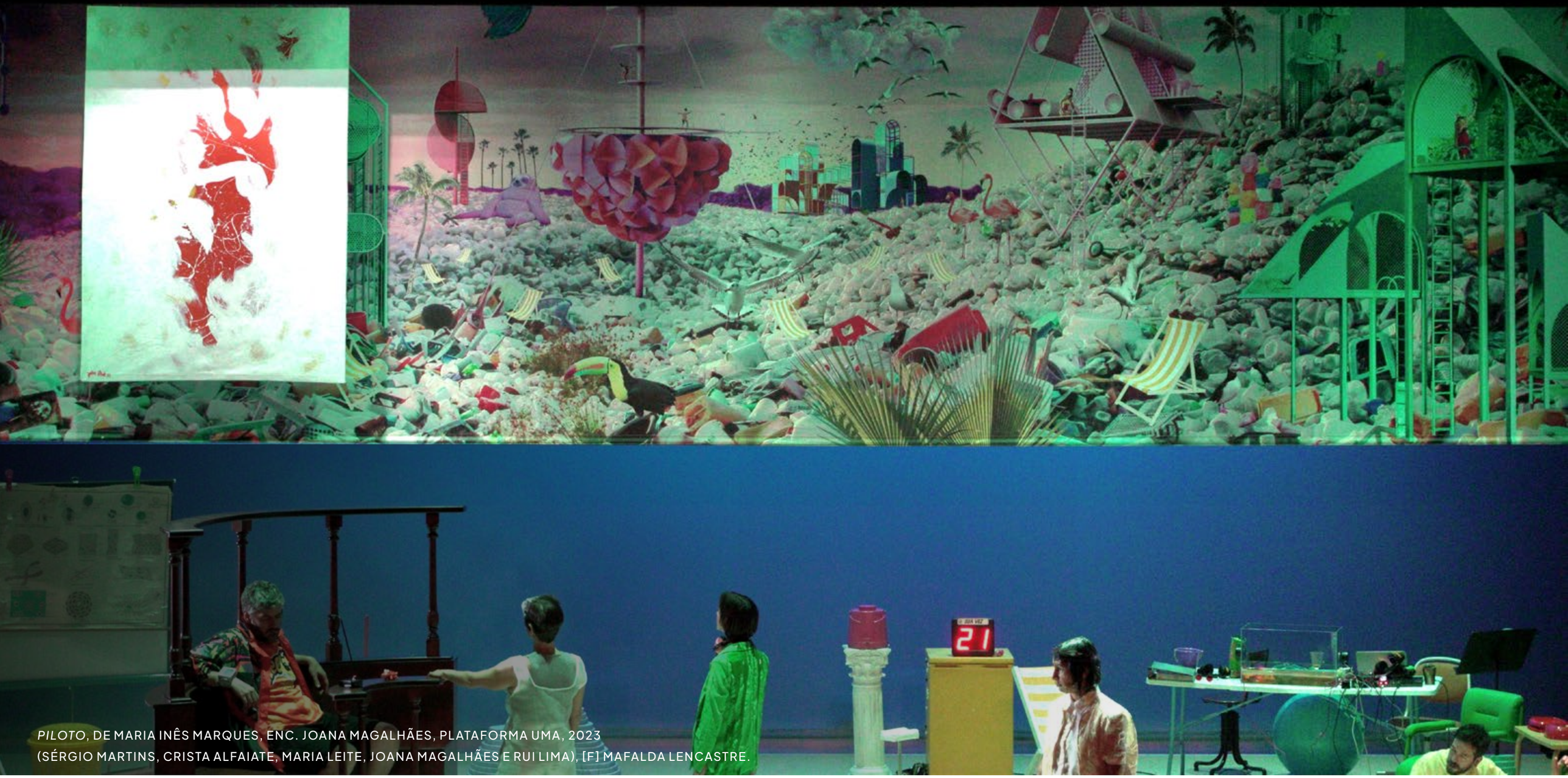
Apesar do investimento em metodologias positivas e ativas para lidar com questões dos sujeitos e objetos na atualidade, tais como a reestruturação transdisciplinar de uma área tão abrangente como a das Humanidades, no caso do pós-humanismo,[4] algumas investigações teóricas e práticas artísticas têm sido particularmente

[2] *Object-oriented-ontology*, ou *OOO*, é o termo cunhado em 1999 por Graham Harman na sua tese, e em 2002 no livro *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, para dar conta de uma filosofia do século XXI, influenciada pelo pensamento de Heidegger, que rejeita o privilégio humano em relação a objetos não humanos, por contraste com o antropocentrismo. Para a *OOO*, os objetos (incluindo o humano) existem todos da mesma maneira. Muitas vezes associado ao realismo especulativo, distancia-se deste em alguns pontos, apesar de também criticar o correlacionismo, que privilegia o sujeito humano nas relações que estabelece.

[3] Na introdução a este volume do *Journal of the Performing Arts* dedicado ao desaparecimento, Esther Belvis Pons sublinha o sentido de desaparecimento manifesto nos vários artigos enquanto dramaturgias em torno do isolado, escondido ou desconectado: "A soberania que concedemos ao visível é indicativa da nossa inaptidão para respeitar as nossas vidas, prestar contas da nossa história e desmantelar o antropocentrismo (...). Esta edição procura informar sobre tudo o que estamos a perder e tudo o que já perdemos por não termos tempo de contar as histórias que precisamos de contar para entender o mundo" (Pons, 2019: 1–5).

[4] O termo pós-humanismo abrange várias definições e teorias que partilham o objetivo de pensar a condição humana olhando para o antropocentrismo de forma crítica.
O pós-humanismo não é anti-humano, é pós-antropocêntrico. Uma filosofia que não separa a relação do homem com a tecnologia e a ecologia. A urgente mudança de paradigma a uma escala global implica um contributo filosófico, científico, artístico, social, político e em todas as subcategorias de pensamento e prática para construir uma resposta alternativa à crise humanista. Duas autoras incontornáveis nesta missão são Rosi Bradotti e Francesca Ferrando. Algumas publicações fornecem uma ampla e esclarecedora visão do alcance e dos obstáculos da convergência pós-humana e pós-antropocêntrica. Respetivamente: *Posthuman Knowledge* (Braidotti, 2019) e *Philosophical Posthumanism* (Ferrando, 2019).

O fim já não assusta ninguém.



PILOTO, DE MARIA INÊS MARQUES, ENC. JOANA MAGALHÃES, PLATAFORMA UMA, 2023
(SÉRGIO MARTINS, CRISTA ALFAIATE, MARIA LEITE, JOANA MAGALHÃES E RUI LIMA), [F] MAFALDA LENCASTRE.

férteis – não só para localizar presságios desta crise, por exemplo, como a *Eye/Machine*, de Farocki, o ensaio "Ontologia da performance",[5] de Peggy Phelan (1993), ou "Cyberfeminism with a Difference" (Braidotti, 2001), mas também para propor a sua hibridização, problematização ou atualização, em casos como o *Manifesto Hacker* (Wark, 2004), o *Object--Oriented-Feminism* (Behar, 2016) ou o *Glitchfeminism* (Russel, 2020).

O desaparecimento é uma estratégia comum a várias manifestações que respondem à questão da irrepresentabilidade, não por acaso associada a uma crescente consciencialização da extinção humana. Tratando-se de uma crise de representação, não é surpreendente a especial maturidade que alguns estudos e práticas de herança feminista têm vindo a demonstrar para entender ou subverter a condição pós-humanista. Outro campo familiarizado com a visibilidade da representação e a partilha de subjetividade são as teorias da performance que, por sua vez, evocam de modo mais óbvio uma ontologia ancorada na presença e no corpóreo. Na relação de ambos (feminismo e performance), o conceito de *Glitchfeminism*, manifesto que assume a herança do cyberfeminismo e dos estudos sobre performatividade (neste caso, de corpos reféns de uma ideia de género), Legacy Russel remete para obras de vários artistas que exploram léxicos para o desaparecimento enquanto infiltração no espaço digital, um espaço *entre*, usando a virtualidade (com todos os perigos de um sistema algorítmico e dualista por definição) como ferramenta de infiltração no sistema capitalista para desconstruir o corpo binário.[6] A materialização dessa infiltração, no entanto, é difícil de esclarecer no manifesto, ficando sobretudo sugerida em obras ensaísticas e poéticas dos artistas. *I'm not opaque. I'm so relevant I'm disappearing*. Anaïs Duplan, "On a Scale of 1–10, How 'Loving' Do You Feel?" (Russel, 2020: 22).

Seja como for, o desaparecimento de que se ocupa este texto, apesar de contextualizado enquanto reflexo de um desaparecimento existencial (de desmantelamento do Antropoceno), é um desaparecimento enquanto condição ontológica daquilo que escapa à representabilidade, seja em regime frequentemente visual ou em regime presencial, como ocorre sobretudo nas artes performativas.

Partindo do desaparecimento da imagem do mundo desenhado à imagem do humano e do confronto com as novas subjetividades que a virtualização do conhecimento e das práticas possibilitam, partilho de seguida uma série (não por ordem cronológica) de desaparecimentos: exemplos ensaísticos (e artísticos) que ora antecedem, ora atualizam a crise que escolhi observar.

[5] "Ontologia da performance" é o capítulo do livro *Unmarked* a que se referem todas as considerações neste ensaio (cf. Phelan, 1993).

→ [6] "White cyberfeminist landscape marginalized queer people (...) Despite this, those early days of cyberfeminism lay important ground-work in introducing the technological, the digital, even the cybernetic as a computacional imaginary to mainstream feminism. With cyberfeminism, feminists could newly network, theorize, and critique online, transcending (if only temporarily, if only symbolically) sex, gender, geography. With this also came a foundational awareness of how power operates as an agent of capitalism within the edifice of online space, spurred forth by technological builders who shape how we as users experience digital worlds and their politics" (Russel, 2020: 19).

DESAPARECER I

DA IMAGEM DO MUNDO-À-IMAGEM-DO-HOMEM

Nas possibilidades híbridas da teoria e prática artísticas podemos identificar surpreendentes pistas para abordar a visibilidade através do desaparecimento como forma de lidar com a representação do novo mundo. Se a identidade do que é o humano hoje, segundo Rosi Braidotti, só pode ser entendida à luz da incorporação das dimensões pós-humana e não humana para definir o contexto histórico em que vivemos, então a condição pós-antropocêntrica sugere novas e criativas subjetividades, não dualistas, não normativas, capazes de operar numa realidade ao mesmo tempo física e virtual (Braidotti, 2019). Neste sentido, trata-se de uma representação que assenta num léxico partilhado com o não humano, nomeadamente o virtual, por sua vez nem sempre visível ou mesmo inteligível. A ideia de que a coexistência entre humanos e não humanos (entenda-se: entre animais, humanos ou não, ideias, hiperobjetos,[7] realidade virtual, etc.) é a chave para a sobrevivência no mundo pós-antropocêntrico tem vindo a consolidar-se desde o final do século XX. Pensemos, por exemplo, no impacto transversal que o *Manifesto Cyborg*, de Donna Haraway, teve, e ainda tem, ou no inegável alcance da já mencionada *object-oriented-ontology*, assim designada em 1999. O recente contexto pandémico também acelerou de forma exponencial processos de consciencialização dessa extinção e coexistência, por vezes contraditória mas com certeza irreversível, pela crescente e imposta dependência do virtual.

[7] O filósofo Timothy Morton (2013) define como hiperobjetos entidades de tal forma distribuídas no espaço e no tempo que ultrapassam a experiência humana imediata, mas que, mesmo sem fronteiras tridimensionais, têm um impacto real no território humano, tais como buracos negros, alterações climáticas ou outras crises ecológicas. Curiosamente, Legacy Russel (2020: 38) recorre ao termo hiperobjeto de Morton para definir a ideia de género enquanto algo inconcebivelmente vasto.

DESAPARECER II

DO SUJEITO-OBJETO

No seu ensaio de 1993 "Ontologia da performance – representação sem reprodução" (do livro *Unmarked*), Peggy Phelan percorre as problemáticas da subjetividade, representação e visibilidade nas artes performativas com o objetivo de resistir particularmente à metáfora de género e à sua reprodução. Numa ontologia que parece adivinhar o agudizar desta resistência nas décadas que lhe sucedem, Phelan descreve uma subjetividade da performance que se dá no seu desaparecimento (a partir de obras como, por exemplo, as de Angelika Festa). No ensaio, reconhece na visibilidade de um corpo feminino um veículo problemático para a representação. Defende uma passagem do corpo metafórico para o corpo metonímico, para uma gramática horizontal e associativa, e não vertical e reprodutiva (a da metáfora). O corpo metonímico em cena transforma-se noutra coisa e é irreprodutível.

Esta coisa "outra" passa a ser o objeto do espectador, o signo deixa de representar o referente. "A performance usa o corpo do *performer* para questionar a incapacidade de assegurar a relação entre a subjetividade e o corpo em si; a performance usa o corpo para enquadrar a falta de existência prometida por e através do corpo" (Phelan, 1993: 150-151). O desaparecimento, aqui, é a tomada de consciência do espectador do que não se pode, à partida, reproduzir.[8]

[8] É interessante comparar esta qualidade da ausência em Phelan com a noção de permanência da performance de Rebecca Schneider, em *Performing Remains, Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011). Apesar de duas visões aparentemente opostas, o sentido ontológico para que Phelan remete nesta passagem não parece totalmente incompatível com uma certa reprodutibilidade, ainda que apenas de reprodução da certeza de uma ausência.

CACTUS – ANTOLOGIA NÃO POÉTICA DO PERFIL DE PERSONAGEM FEMININA,
ENC. MAFALDA LENCASTRE, PLATAFORMA UMA, 2022 (DIANA SÁ), [F] JOÃO DUARTE.

A alternativa de jogo com a (in)visibilidade, ou de promessa de ausência imanente à presença do corpo, sugere uma ontologia de manifestações de resistência, explícita em trabalhos como o de Lorna Simpson, desafiando o estímulo à desigualdade que, segundo Phelan, muito do teatro europeu potencia: o domínio silencioso do espectador, compatível com as noções de desejo masculino e modelos dependentes de posições de visibilidade. Na ausência desse ponto de vista, o espectador só consegue ver o seu próprio desejo de ser visto. Phelan (1993: 163-164) assume que resistir à representabilidade é, no entanto, uma tarefa muito difícil, já que a ausência da mulher pode perpetuar a presença do desejo masculino insatisfeito. Assim, em *Unmarked*, Peggy Phelan reconhece, em objetos artísticos de âmbito performativo, propostas de desaparecimento como resposta a premissas que viriam a afetar a arte e a filosofia para além do contexto cénico e da esfera do corpo feminino.

A problemática da subjetividade de Phelan, transversal às teorias da performance, é também objeto de estudo de linhas filosóficas que andam em torno do sujeito e do objeto como o object-oriented-feminism (*OOF*). Consideremos, por exemplo, a definição de Katherine Behar (2016). Esta filosofia tira partido das contribuições do realismo especulativo[9] (em especial da *OOO*, object-oriented-ontology) e dos chamados novos materialismos,[10] mas reconhece que a fuga às armadilhas humanistas da condição do sujeito (a fuga aos compromissos do correlacionismo[11] com a subjetividade), apesar de facilitar a coexistência com não humanos, permanece apenas aspiracional. Para o *OOF*, o desaparecimento do sujeito e a sua inclusão na objetividade "pode ser esclarecedora, mas raramente será libertadora, já que demasiados humanos são conscientes da sua objetificação, sem para isso encontrarem motivos de celebração" (Behar, 2016: 5). A intervenção feminista do *OOF* (sendo quase "parasitária", como Behar assume) nesta linha de pensamento parte de uma noção do humano como matéria objetual, não dualista, em direção a um terreno mais ativo, político e *embodied* (no sentido de corporizado e implicado), distanciando-se da *OOO*. Behar não menciona, no entanto, que a *OOO* não assume defender um sujeito objetificado e objetificável. Ainda assim, a distância do *OOF* entende-se mais facilmente se pensarmos no interesse que tem pela esfera política e pela abertura à ambiguidade. Particularmente atenta aos estudos do Antropoceno e dos *media* digitais nas práticas artísticas, o *OOF* procura relações de representação e não representação entre objetos, e assume uma preocupação com o efeito contraditório que a condição objetual pode provocar: a de poder, eventualmente, aumentar o controlo e a programação a que estamos sujeitos na conjuntura atual (Behar, 2016: 3-6).

Em 2018, numa conferência organizada pela CUNY (The City University of New York) para se refletir sobre questões de materialidade

[9] O realismo especulativo, termo de 2007, define-se como um realismo metafísico que critica as filosofias pós-kantianas, como o correlacionismo, que privilegia o sujeito na sua relação com os objetos e o mundo. Tal como o novo materialismo, concede aos objetos, às coisas e a toda a matéria o mesmo grau de existência.

← [10] Novos materialismos é o nome dado para abarcar as críticas que pensam os processos de materialização, e que consideram obsoletas as teorias que privilegiam a subjetividade dos humanos, nomeadamente as correlacionistas, na medida em que não dão conta das exigências da biopolítica e economia contemporâneas, nem da condição pós-humanista do homem imerso num mundo material. Tal como o realismo especulativo, concede aos objetos, às coisas e a toda a matéria o mesmo grau de existência.

← [11] O correlacionismo, muito famoso no pós-modernismo, pressupõe que nada existe no sentido em que a existência é uma construção humana, levando ao extremo de que as coisas não existem até existirem para o humano, ou seja, da ideia do mundo *ser* como os humanos o fazem. Os novos materialismos e o realismo especulativo pretendem contrariar esta tendência do pensamento do século XX (muito forte nas artes), que tem em parte impossibilitado desmantelar o antropocentrismo e as suas dramáticas consequências ecológicas.

e conhecimento que o pensamento orientado para o objeto levanta no contexto das artes performativas, foi reforçada a ideia de uma subjetividade partilhada com o público. A de que as artes performativas são, por excelência, o palco onde o humano (*performer* ou espectador), sendo também um objeto, é celebrado na mesma rede de produção complexa e ativa do não humano. Numa rede onde, aliás, o corpo não pode ser objetificado. Outra reflexão que emerge da conferência é relativa à própria necessidade que temos de definir o "objeto de estudo" da performance, numa aparente compulsão pela objetividade, que tende a impedir-nos de ampliar a sua relação com outros modelos de conhecimento (onde, por exemplo, a maior dramatização e implicação corporal na própria investigação seriam produtivos) (Farjoun/Lucie, 2018).

DESAPARECER III

O GLITCH DO REPRESENTÁVEL, DA PRESENÇA, DO VIRTUAL, DO SONORO

A transdisciplinaridade da investigação e das práticas artísticas é hoje amplamente reconhecida e legitimada. Muitos outros modelos de conhecimento, nomeadamente os saídos do *boom* dos vários *studies* (Braidotti, 2019: 167-203), enformam a crise atual e a missão que as Humanidades enfrentam, nomeadamente contra a negação da crise do humanismo:

> Transdisciplinary Exuberance: The Humanities have proved perfectly capable of re-inventing themselves. They are already embracing the multiple opportunities offered by the posthuman convergence, by setting new and distinctive objects of enquiry, free from the traditional or institutional assignment to the human and its humanistic derivatives. The field is richly endowed with the methodological and theoretical resources to set up original and necessary debates with the sciences and technologies and other grand challenges of today, in the posthuman era and after the decline of the primacy of 'Man' and of Anthropos. (Braidotti, 2019: 167)

Há, no entanto, do ponto de vista da evolução tecnológica, problemáticas que dificultam a deslocação do Antropoceno e a pluralidade da discussão pós-humanista, já que refletem lógicas internas de sistemas de aprendizagem binários e polarizantes que emergem do algoritmo. Para caracterizar a produção de novas subjetividades no aparato digital, dividindo sujeitos em verdadeiros (normativos) e não verdadeiros (não normativos), Anthony Downey (2020: 240) relembra duas exposições do artista Trevor Paglen: *From Apple to Anomaly*, inaugurada em 2019 no Barbican Centre, que traduz a estrutura

e funcionamento do algoritmo, especificamente dentro de uma base de dados de inteligência artificial chamada *ImageNet*; e *Training Humans*, inaugurada em 2020 em colaboração com Kate Crawford (investigadora de inteligência artificial). Estes projetos expõem a problemática da rotulação binária de imagens de humanos numa base de dados criada para a aprendizagem de máquinas e demonstram tomadas de decisão da inteligência artificial baseadas em premissas raciais, com o objetivo de alertar para o processo de subjetificação com o qual coexistimos (Balaskas/Rito, 2020: 27). Já em 2001, Rosi Braidotti apelava à necessidade de se falar de tecnologia como aparato material e simbólico. No artigo "Cyberfeminism with a Difference", aponta dois géneros como especialmente eficazes na abordagem não nostálgica às contradições do nosso tempo e na passagem do humanismo para o pós-humanismo: a ficção científica e o seu subgénero *cyberpunk*. A autora sugere que "os maiores leitores da crise contemporânea são as feministas, alguns artistas e ativistas multimédia" (Braidotti, 2001: 2) como as *Riot grrrl*, Laurie Anderson ou Cindy Sherman. Um detalhe que Braidotti destaca, e de que vários artistas desde então se servem no ativismo digital para abarcar a complexidade da crise epistemológica numa realidade híbrida e virtualizada, é o tom com que o fazem, muitas vezes devotos da política de paródia (a autora não menciona, por exemplo, as *Pussy Riot*, que só viriam a formar banda em 2011).

A apropriação criativa do espaço digital na arte é comparável à atitude de *hacking*, tal como defende McKenzie Wark no *Hacker Manifesto*. O *hacking* é uma construção de novas conceções e perceções que partem de dados e começam numa abstração. Os *hackers* são criadores e produzem informação livre. Para o *hacker*, tudo são códigos, seja a programação, a linguagem poética, a matemática, a música, etc. A "criação" do *hacker* nem sempre é positiva, mas é sempre nova, num modelo de produção de conhecimento que representa uma classe emergente na sociedade. O opositor do *hacker*, diz Wark, é o que ela denomina classe *vetorialista*, a que controla e medeia a produção e o acesso livre à informação (Wark, 2004).

Para o que poderia ser um exemplo de "atualização" da ontologia da performance de Peggy Phelan neste contexto pós-digital, e reconhecendo (como Rosi Braidotti) a eficácia singular demonstrada por artistas feministas e multimédia, proponho olhar para o *Glitch-feminism*, livro e manifesto da artista Legacy Russel, publicado *online* em 2013 e editado em 2020, justamente por ter por objetivo expandir a ideia de corpo binário explorando as potencialidades da internet através do *glitch*, aqui entendido positivamente como erro, falha. Enquanto manifesto feminista, o *glitch* aparece como condição e ponto de partida de construção de género e sexualidade, como correção e não como erro.

> In a society that conditions the public to find discomfort or outright fear in the errors and malfunctions of our socio-cultural mechanics — illicitly and implicitly encouraging an ethos of "Don't rock the boat!" — a "glitch" becomes an apt metonym. Glitch Feminism, however, embraces the causality of "error", and turns the gloomy implication of glitch on its ear by acknowledging that an error in a social system that has already been disturbed by economic, racial, social, sexual, and cultural stratification and the imperialist wrecking-ball of globalization — processes that continue to enact violence on all bodies — may not, in fact, be an error at all, but rather a much-needed erratum. This glitch is a correction to the "machine", and, in turn, a positive departure. (Russell, 2013)[12]

[12] Consultado em https://www.legacyrussell.com/GLITCHFEMINISM.

A irrepresentabilidade, neste caso do corpo, é extremada pelo desaparecimento entre algoritmos. Corpos que existem "entre", antibinários, sempre presentes online enquanto avatares, além do arquivo, da linearidade (Russel, 2020). O desaparecimento da representação imagética do corpo, neste contexto, conciliada com a desidentificação. A artista fala em infiltrações no sistema como forma de trabalhar o *glitch* como correção, mais do que o *glitch* como erro. O *glitch*, tal como o *hacking*, devolve um sentido de abstração ao sujeito, o corpo é uma abstração entendida como matéria. Russel identifica na falha "a metonímia adequada" (uma espécie de virtualização do corpo de performance de Phelan). O manifesto *glitch*, não estando, no entanto, só a referir-se ao corpo feminino, parece responder de forma original a uma questão de Phelan em "Ontologia da performance": a da possibilidade de representar o corpo feminino, "uma vez que o corpo da mulher e a personagem feminina não podem ser postos em cena ou vistos dentro de um *medium* representacional sem desafiar a hegemonia do desejo masculino" (Phelan, 1993: 164). Estas formas alternativas de construção de subjetividade que radicalizam a representação da imagem visível através da "infiltração" no sistema, como propõe Russel, permitem trabalhar um gesto artístico de desaparecimento enquanto dissimulação, adaptação, encriptação, usando modelos de conhecimento multimédia como subversão e alerta. Ou seja, parece haver um potencial criativo na consciência de que o algoritmo produz novas subjetividades (considerando a preocupação de Downey) e na procura do lugar ambíguo "entre" polaridades binárias, o espaço de reivindicação de um sistema não normativo.

Na edição mencionada do *Journal of the Performing Arts*, no artigo "Presence and Disappearance", José A. Sánchez escreve sobre o valor da presença na conceção da teatralidade do século XX (a propósito da representabilidade do corpo ausente no contexto performático, não obrigatoriamente virtualizado) enquanto

> garantia de autenticidade e implicação política e ética, em contraste com a sua ausência ou necessidade de desaparecimento no século XXI, às vezes como resistência à transparência das imagens, que falsamente representam a realidade e que perversamente constroem desejo; outras, como resposta a um desaparecimento forçado de corpos numa realidade cuja opacidade desafia qualquer intuito de transparência. (Sánchez, 2019: 6)

No artigo "Seeping Out" da mesma edição, Sebastian Althoff observa, por seu lado, a provocadora proposta da artista multimédia Hito Steyerl no filme *How Not to Be Seen. A Fucking Educational .MOV File*,[13] de 2013, sobre o empoderamento do sujeito, não na resistência à presença, mas na sua capacidade de se esconder ou desaguar digitalmente, numa espécie de tutorial da artista para combater qualquer tipo de vigilância (Althoff, 2019). A invisibilidade surge também como dissidência, explícita, neste caso, nas várias instruções/lições do vídeo.[14] Invisibilidade como objetivo e, nesse sentido, desaparecimento enquanto promessa, como uma receita para o *glitch* de Russel. Ainda no *Journal of the Performing Arts*, Esther Belvis Pons introduz a pesquisa de artistas que exploram apenas a sonoridade em performances e instalações, como veículo, por excelência, de desafio ao visual. Esta proliferação da exploração meramente

[13] O vídeo está disponível no site da ARTFORUM: *https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651*.

[14] Exemplos de lições e respetivas instruções de Hito Steyerl do vídeo: "How to be invisible by disappearing: living in a gated community; living in a military zone; being in an airport, factory or museum; owning an anti-paparazzi hand bag; being a super-hero; being female and over 50; surfing the dark web; being a dead pixel; being a wifi signal moving through human bodies; being a disappeared person as an enemy of the state, eliminated, liquidated, and then dissimulated. In the decades of the digital revolution one hundred and seventy thousand people disappeared."

sonora foi potenciada na conjuntura pandémica, inclusive nas artes visuais e performativas. Enquanto reduto último da mediatização do corpo e da saturação da imagem, a divulgação de *podcasts*, áudio-peças, percursos, conversas e *playlists* ganhou um expectável fôlego na fase de imposta pausa na relação presencial artista/espectador, apesar da acessibilidade do vídeo e das plataformas *streaming*. Uma tendência, talvez mais ou menos consciente de um contexto de descrença na imagem, e mais ou menos consequente da carência de meios, mas uma tendência eficaz enquanto resposta ao "desaparecimento da nossa capacidade para analisar criticamente o que vemos" (Pons, 2019: 4).

→ **[15]** Morton acrescenta que a exclusão do invisível, do paranormal e do fantasmagórico é também uma consequência da religião monoteísta e da modernidade.

CONCLUSÃO

As premissas a que o desaparecimento como estratégia artística dá resposta (na medida em que as contraria) são as subjacentes a uma metafísica da presença antropocêntrica e, portanto, dualista, assente no preconceito de que "as aparências são superficiais ou de que a essência é algo que está além da aparência" (Morton, 2018: 131). No desaparecimento há um sentido de fantasmagoria, seja este hibridização virtual ou eco de um corpo ausente, que perturba a necessidade humana de representação associada ao visível. Esta perturbação reflete a crise de negação do pós-humanismo, a inaptidão de desmantelar o Antropoceno e devolver ao humano o sentido de coexistência com o não humano e com a natureza. O vício do correlacionismo alimenta apenas o inteligível, o abarcável, o representável[15] (Morton, 2018).

Uma metafísica da presença compatível com a condição pós-humana é uma metafísica que não exige às coisas uma estabilidade presente e aparente. Não exige, sequer, como é sugerido pelos vários autores que evoco, inteligibilidade. Proponho ler a crise da subjetividade, representação e visibilidade como uma crise de amadurecimento da humanidade, uma crise resultante da "passagem para a vida adulta", sobre a qual algumas materializações referidas neste texto são sintomáticas, qual ritual de emancipação: a exploração do virtual como arma; a desidentificação como alternativa à desconstrução; a abstração como matéria corpórea; etc. Assim, escolho adotar o termo *glitch* e deslocá-lo para uma abrangência mais ampla, uma espécie de atualização da condição ontológica contemporânea do desaparecimento não exclusivo à representabilidade do(s) corpo(s), mas inerente ao movimento de passagem para o pós-humanismo e à materialização desse movimento artisticamente.

Se aceitarmos, numa atitude "orientada para uma ontologia do objeto" (em que "objeto" inclui ideias, algoritmos, abstrações, redes digitais, etc.), que todas as coisas existem da mesma maneira, entendemos que a convergência pós-antropocêntrica e pós-humanista implica considerar a estranheza, a irrealidade, a fantasmagoria e o paranormal, por exemplo, na medida em que implica a coexistência com o não inteligível.[16] A rejeição da imagem e a sua utilização ou desmaterialização virtual parecem corresponder mais ao amadurecimento do humano no seu caminho para o pós-humano (aberto à estranheza e à inapreensibilidade das coisas) do que apenas a uma saturação da imagem polida e positiva. Mas esta evolução não tem que ser sinónimo de negatividade e fatalismo. Aliás, como sugerem Braidotti, Morton e Russel, a construção de novas subjetividades, assentes em sujeitos libertos do "mundo à sua imagem", e em sintonia horizontal com todos os humanos e não humanos, é cada vez mais irónica, provocadora e humorística, encriptada, com buracos (falhas, *glitch*).

No entanto, as coisas serem como são e nunca como aparentam ser não implica que a sua aparência esteja separada de como elas são. A aparência é intrínseca ao ser, e é intrinsecamente estranha e misteriosa. O *glitch* é esta condição. Não é presente ou ausente. A coisa "outra" em que o corpo do *performer* se transforma, e de que Phelan fala na sua ontologia, tem a ver com este carácter não dualista de aparência/essência. Ou seja, a irrepresentabilidade do corpo feminino, por exemplo, não se avalia na sua ausência ou presença. Podemos pensar o desaparecimento (seja da problemática da representação feminina ou outra), apesar de aqui explorado nas suas formas mais evidentes de fantasmagoria da imagem (do visível), como espécie de puberdade desse corpo em fase de tomada de consciência da fratura pós-antropocêntrica e pós-humanista. Uma consciencialização que não tem de ser dolorosa ou traumatizante, mas pode mesmo incluir paródia, humor, celebração, e na qual a arte, na sua natureza transdisciplinar, tem uma função agregadora, tradutora e politicamente potente. Em todo o caso, um processo de amadurecimento de noções tão importantes como a de não podermos ver de fora (e muito menos controlar) aquilo a que chamamos Natureza.

Proponho pensar uma ontologia *glitch*, uma condição intrínseca às manifestações artísticas que trabalham o movimento de tomada de consciência de um humano ontologicamente mais preparado para lidar com o mundo-além-de-si, onde coexiste com outros objetos. Hoje estamos mais próximos da pós-humanidade. As imagens não representarem nem sujeitos nem objetos, tal não é sintoma de falha de competências, é sintoma da falha como competência. Uma competência essencial aos desafios da pós-humanidade e da crise apontada por Downey. O caso das artes performativas, particularmente afetas à representabilidade e à copresença, desafia de forma mais evidente a condição *glitch*, mas considero que esse confronto, justamente por isso, pode provocar novos gestos e ferramentas interessantes.

***

[16] O desaparecimento também de um sentido de beleza neoliberal, polida, sempre positiva e sem resistências, como a de beleza *slick* descrita por Byung-Chul Han no livro *A salvação do belo* (2016).

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHOFF, Sebastian (2019), "Seeping Out. The Diminishment of the Subject in Hito Steyerl's *How Not to Be Seen*", *Performance Research*, 24.7, 9298, *https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717871*.

BALASKAS, Bill / Carolina Rito (eds.), Institution as Praxis, New Curatorial Directions for Collaborative Research, *Berlim*, Sternberg Press.

BEHAR, Katherine (ed.) (2016), *Object-Oriented-Feminism*, Londres e Minneapolis, University of Minnesota Press.

BRAIDOTTI, Rosi (2001), *Cyberfeminism with a Difference*. Disponível em: *https://rosibraidotti.com/publications/cyberfeminism-with-a-difference/*.

BRAIDOTTI, Rosi (2019), *Posthuman Knowledge*, Cambridge e Medford, Polity Press.

DOWNEY, Anthony (2020), "Where Is the Knowledge We Have Lost in Information? Speculative Research and Digital Methodologies", *in* Bill Balaskas / Carolina Rito (eds.), *Institution as Praxis, New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlim, Sternberg Press, 226–249.

FARJOUN, Amir / Sarah Lucie (2018), "Objects of Study: Methods and Materiality", *in Theatre and Performance Studies*. [Conference]. Nova Iorque, The Center for the Humanities, CUNY, 10 de maio. Disponível em: *https://www.centerforthehumanities.org/distributaries/thoughts-on-objects-of-study-methods-and-materiality-in-theatre-and-performance-studies-part-2*.

FAROCKI, Haron (2000), *Eye/Machine*. Disponível em: *https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/eye-machine.html*.

FERRANDO, Francesca (2020), *Philosophical Posthumanism*, Londres, Bloombsbury Publishing.

HAN, Byung-Chul (2016), *A salvação do belo*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

HARAWAY, Donna (2002), "O manifesto ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX" [1985], trad. Ana Maria Chaves, *in* Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, identidade e desejo – Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Edições Cotovia, 221–250.

HARMAN, Graham (2002), *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago, Open Court.

MORTON, Timothy (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the world*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

MORTON, Timothy (2018), *Being Ecological*, Londres, Pelican Publishing Company.

PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked. The Politics of Performance*, 2ª ed., Londres e Nova Iorque, Routledge.

PHELAN, Peggy (1993), "The Ontology of Performance", *in Unmarked. The Politics of Performance*, 2a ed., Londres e Nova Iorque, Routledge, 146–166.

PONS, Esther Belvis (2019), "Introduction". *Performance Research*, 24.7, pp. 1–5, *DOI: 10.1080/13528165.2019.1717855*.

RUSSEL, Legacy (2020), *Glitch Feminism*, Brooklyn e Londres, Verso Books.

SÁNCHEZ, José A. (2019), "Presence and Disappearance", *Performance Research*, 24.7, pp. 6–15, *DOI: 10.1080/13528165.2019.1717858*.

WARK, McKenzie (2004), *A Hacker Manifesto*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

AN UTOPIAN INTERVENTION TO FACE THE APOCALYPSE

GORLEBEN'S "FREE REPUBLIC OF WENDLAND" AS PROTEST PERFORMANCE, ECO-VILLAGE AND FOUNDING MOMENT OF THE GERMAN ANTI-NUCLEAR MOVEMENT

SIMONE NIEHOFF

SIMONE NIEHOFF

UNIVERSITY OF HILDESHEIM, GERMANY

Simone Niehoff currently holds a postdoc position at the University of Hildesheim, where she conducts her research on polyphonic practices in the contemporary performing arts. Until 2021 she was a faculty member at the theatre studies department at Ludwig Maximilian University of Munich (LMU), where she completed her doctoral thesis on theatrical interventions. Her research interests include agitprop, artivism and political performance, devised theatre and collective authorship (ORCID: 0009-0006-6843-9804).

RÉSUMÉ

En 1980, des activistes antinucléaires ont occupé un site de forage exploratoire pour un dépôt nucléaire dans une région isolée près de la frontière intérieure de l'Allemagne. Ils y ont établi un village provisoire, le déclarant leur micronation, la "République libre de Wendland". Soutenue par de nombreux artistes, notamment le collectif théâtral Theaterwehr Brandheide, la manifestation est devenue une intervention complexe ainsi qu'une performance écologique. Grâce à sa théâtralité inhérente et à son engagement avec le public, l'invention a eu un impact profond. Il s'agit d'une articulation utopique sur fond d'apocalypse : face aux dangers nucléaires, le village et ses artistes créent une (p)reconstitution théâtrale d'un contre-récit utopique. Le village devient un modèle pour un mode de vie différent, plus solidaire et (éco-)durable, expérimentant avec la construction de bâtiments en matériaux de récupération, l'énergie solaire et la démocratie populaire. Parallèlement, le collectif théâtral tente de combiner le théâtre populaire itinérant et l'autosuffisance. Le village et le groupe ont cherché à atteindre la durabilité de différentes manières, dont beaucoup peuvent être reconnues dans les formes actuelles de protestation au sein des mouvements pour l'environnement et le climat. Au regard de son actualité, il est plus que temps d'examiner cette intervention complexe, qui a jusqu'à présent été négligée dans le domaine des études culturelles.

MOTS-CLÉS

Lutte Antinucléaire, Micronation, Pratique Théâtrale (eco-)durable, Intervention, Performance Utopique

ABSTRACT

In 1980, anti-nuclear activists occupied an exploratory drilling site for a nuclear repository in a secluded region near the inner-German border. Here, the activists set up a provisional village, declaring it their micronation, the "Free Republic of Wendland". Supported by a range of different artists, most notably the theater collective Theaterwehr Brandheide, a highly complex intervention and ecological performance was created. Through its inherent theatricality and its multi-layered engagement with the public, the invention achieved an immense impact and media reach.
It is a utopian articulation against an apocalyptic backdrop: in the face of nuclear dangers, the protest village and its artists create and (pre-)enact a utopian counter-narrative.
The village becomes a model for a different, more solidary and sustainable way of life, experimenting with building from discarded materials, solar energy and grassroots democracy. Alongside this, the theater group experiments in a mixture of popular traveling theater, collective work and self-sufficiency. Both the village and the group strove for sustainability in different ways, many of which can be recognized in today's forms of protest within the ecological and climate movements. In view of its topicality, it is overdue to examine this complex intervention which has thus far been overlooked in the field of cultural studies.

KEYWORDS

Anti-nuclear Protest, Micronation, Sustainable Theatre Practice, Intervention, Utopian Performance

AN UTOPIAN INTERVENTION TO FACE THE APOCALYPSE

GORLEBEN'S "FREE REPUBLIC OF WENDLAND" AS PROTEST PERFORMANCE, ECO-VILLAGE AND FOUNDING MOMENT OF THE GERMAN ANTI-NUCLEAR MOVEMENT

In May of 1980, on a clearing in the forests of Lower Saxony, a dusty wasteland created by a forest fire near the border of divided Germany, a new state was founded: the "Free Republic of Wendland". A micronation, proclaimed in protest. Farmers, local environmental activists and various leftist groups built a village of shacks from collected wood and demolition materials – they printed passports, hoisted their flags, erected barriers, a canteen kitchen, a community center, solar showers and flower beds. For four weeks, the protesters built and lived on site, experimented with alternative forms of democracy, organised an extensive cultural programme and ran their own radio station. A sophisticated alternative community emerged, a utopian dwarf state somewhere in the middle of nowhere. Musicians and theater makers were also committed to the occupation, most notably the local independent theater collective Theaterwehr Brandheide, whose performances in the village provided the founding myth and the protest anthem. The protesters knew about the ephemeral nature of their utopian community and constantly prepared for the inevitable end of their collective, immersive and durational performance – their eviction by the police, who would ultimately move in with massive force and between six and ten thousand officers.[1]

What was the reason for this act of resistance? A nuclear reprocessing plant was to be set up in this very clearing and a nuclear repository in the old salt dome below. The temporary village was erected at the site designated for exploratory drilling and verification of 'appropriate' geological conditions. Looking at the entire performance as direct action, it can be considered a classic occupation in the leftist tradition. Although the Chernobyl disaster was still almost six years to come at the time, an accident had occurred just the previous year at the Three Mile Island nuclear power plant in Pennsylvania, USA. Fears among the local population were correspondingly high, especially as scientists classified the salt dome as unsafe for the indefinite storage of nuclear waste. On top of this, already operating reprocessing plants, such as Sellafield in the United Kingdom or La Hague in France, had already experienced a number of incidents.

The protest event is regarded as a central, iconic and consolidating moment: a positive, community-building historical point of reference for the German anti-nuclear movement, the ecological movement and the German Green Party, which had been founded only a few months earlier (e.g. Rucht, 1980, 1994 and 2023). Accordingly, the

[1] Up to the present day, figures vary depending on the source, weekly magazine *Spiegel* reported six thousand officers in 2015 (Maeck, 2015), leftist daily newspaper *taz* ten thousand in 2020 (Paul, 2020), and so did conservative *Welt* in 2010 (DPA, 2010).

Free Republic of Wendland has received attention from historians, sociologists and political scientists, but it seems downright negligent that it has so far been ignored by cultural and theater studies as a performative and theatrical protest event. The same applies to the participating theater makers from the Theaterwehr Brandheide, whose experiments with a mixture of popular theater, collective work, extensive touring and self-sufficiency can be considered an early attempt at sustainable theater practice.

The village simultaneously served as an assembly, a performative pre-enactment of a different society and a deeply theatrical event, a staging of protest geared towards iconic images and public attention. This publicity was both conveyed by media coverage and in the live situation of spectatorship, resulting from the steady stream of daytime and weekend visitors. In fact, one could speak of a touristic setting with its inherent, specific theatricality. A further increase in the theatricality of the occupation came with the eviction: Singing, non-violent activists holding balloons were confronted by a massive deployment of police, including helicopters, squadrons of horses and bulldozers. Overall, the Free Republic of Wendland must be described as a highly complex intervention that developed an immense media reach and impact, utilizing its inherent theatricality and multi-layered play with the public.

In this essay, I will examine the village life and the eviction as a theatrical protest performance and then turn to the participation of the Theaterwehr Brandheide in the anti-nuclear movement. In doing so, I seek to explore the great topicality of this multi-layered intervention, put the anti-nuclear movement into perspective as an environmental movement and examine the relationship between theatricality, performativity and sustainability.

The occupation of the drilling site and thus the existence of the tiny Free Republic of Wendland lasted quite exactly one month, from the 3rd of May 1980 until its eviction on the 4th of June. Around five hundred people lived permanently on site. Participants, organizers and supporters were made up of the local population, especially the affected farmers, local environmental and civil rights activists, as well as people from the far-left and alternative milieu who had traveled from all over Germany to join the protest (*apud Atomexpress*, n.º 20: 22). A much larger group joined in for short or weekend stays, so that up to two thousand people had to be accommodated at weekends. In the short time of its existence, over fifty buildings were erected in the village (*apud* Ziegler, 1981: 12.04 mins), including the large, elaborately constructed community center and two towers, each eight to nine meters high, one of them serving as a broadcasting station for the village's own radio. The dusty wasteland with its ubiquitous remains of the forest fire created a seemingly apocalyptic atmosphere and held the impending ecological disaster constantly present at the level of bodily experience. One protester recalls the situation as follows: "It was a scorching summer with lots of dust. (...) everyone [was] dirty or dusty" (*apud* Ziegler, 2020: ca. 25.00 mins, my translation).

FREE REPUBLIC OF WENDLAND, 31 MAY 1980,
[F] PAUL GLASER/PICTURE ALLIANCE VIA GETTY IMAGES.

THE VILLAGE AS AN ECOLOGICAL UTOPIA

MAKESHIFT EXPERIMENTS IN SUSTAINABLE LIVING

The very construction of the village contributed significantly to its utopian appearance: It was not a mere collection of camping tents and marquees, planted in nature as industrially manufactured consumer goods, but rather a settlement made of collectively hand-built structures. It was a largely sustainable construction method that today would be called upcycling: there was enough timber, mostly burned wood, on the site to erect the small republic. Findings from demolition sites such as old doors and windows were built into the shacks and given a new function. Even though the activists had received some donations of new timber and the rainproofing with tarpaulins was not a particularly sustainable solution, the experimental-sustainable construction dominated overall: Some huts were even built from straw bales or old glass bottles and clay (*apud* Schaarschmidt, 2015: 139).

The main source for my performance analytical approach to the occupation is the film documentary *Der Traum von einer Sache* [*The Dream of a Cause*] (Ziegler, 1981). It was produced by a local activist film cooperative and serves as a medium of the activists' self-portrayal and self-reflection. It is a "performance documentation" in the sense of Philip Auslander and thus an example of the theatrical version of the chicken-and-egg problem: Is such a film made to document a performance, or is the performance carried out for its filmic documentation? (Auslander, 2006) For long sequences, the documentary portrays the collective construction work, showing groups of cheerful activists carpentering, carrying logs, or digging holes and all of this takes place collectively in a relaxed atmosphere, often accompanied by laughter, banter and music (Ziegler, 1981).

The village was continuously expanded and developed. After the construction of residential buildings and infrastructure facilities, the collective efforts were directed towards the two "Trotztürme" [defiance towers] (Ziegler, 1981: 1.15.30-1.19.30 hrs), which also were erected without any use of machinery. Such fragile wooden scaffoldings, topped with small shelters for activists at lofty heights, making them difficult to clear and evacuate, have become a tradition that has also been adopted by the climate protest movement as seen most recently and very prominently in Germany during the protests against lignite mining in Lützerath, North Rhine-Westphalia, in 2023.

Other everyday practices and the way of life in the village are also featured extensively in the film documentary, showing for instance the collective work in the kitchen, activists eating, dancing, singing, sleeping, discussing and watering plants. It is rare that individuals are shown acting alone – the documentary instead focuses on groups serving the larger collective, the entire village. All these scenes serve to illustrate the lived solidarity of the small community: Those who play music have an audience, those who cook do so for everyone, those who dance or discuss do so together. The various infrastructural accomplishments are also presented, for example the makeshift solar cell prototypes for the "sun showers", providing people not only with lukewarm water, but with an immediate bodily experience implying the possibility of an ecologically sustainable world. Finally, a "planting campaign" involving "several hundred bushes and pine seedlings" (*Atomexpress*, n.º 20: 26, my translation) was carried out in the spirit of the protest slogan reforestation not reprocessing (*apud* Ehmke, 2015). It was above all this experience of everyday life in the makeshift village that the participants remembered and that became part of the collective memory, namely that the occupation was about a different way of life, a new understanding of democracy, a different society.

THE VILLAGE AS A POLITICAL UTOPIA

GRASSROOTS DEMOCRACY AND MICRONATION

Like other purported micronations[2] set up as an act of protest, of "personal expression and desire for attention" or for artistic purposes, the Free Republic of Wendland, in which all these incentives for the creation of a micronation combine (Hobbs / Williams, 2021: 97), displayed the symbolic, performative and theatrical aspects of statehood. They established border crossings, performed a founding ceremony, created a flag, passports and an anthem. However, the ephemeral republics' performance of statehood appears to be more than a theatrical as-if – its citizens also engaged in experimenting with a kind of a representative grassroots democracy – albeit this may seem like an oxymoron at first glance. But let me elaborate: Community issues such as infrastructure, official declarations and strategies for facing the imminent eviction were discussed in a large number of small, informal affinity groups with opportunities for all citizens to participate. These affinity groups in turn sent delegates, often adopting a rotation system, to the "Sprecherrat" [Council of Spokespersons] which negotiated consensus-based decisions or proposals. In daily meetings following the consensus principle, the proposals were reported back to the affinity groups (*apud* Halbach / Panzer, 1980: 163-166). Thus, despite its short-lived existence, the Free Republic of Wendland had a well-developed political system, particularly in comparison with most other micronations (*apud* Hobbs / Williams, 2021). Additionally, the Speakers' Council assembled in the "Freundschaftshaus" [House of Friendship], which served the triple purpose of cultural centre, community hall and as the republic's representative building. The very centre of the octagonal wooden structure was the exact point where the exploratory drilling was to be carried out and its sturdy construction allowed gatherings of about four hundred people around an open fire at its centre. This House of Friendship was the representation of the project's core messages: protest, resistance, sustainability, community and democracy.

Theatricality is inherent to the Free Republic of Wendland simply due to the limitation of its existence. Facing the imminent eviction, it existed to an extent in a permanent mode of the theatrical as-if. Nothing here is lasting; every building, structure and arrangement is ephemeral like a theatre performance, a theatricality that is further reinforced by the staging of statehood. As art historian Doris Rebhan has pointed out, micronations or "fictional states" critically refer to the general nature of nations as imagined communities in the sense of Benedict Anderson, held together by invented traditions in the sense of Eric Hobsbawm (*apud* Rebhan, 2020: 181). The main symbol and invented tradition of the protest village was the "Wendenfahne" [Wendian flag], displaying an orange sun rising against a deep green background. The Wendian passports served to establish affiliation with the squatters' imagined community: Anyone who wanted to enter the protest village, even those who just wanted to visit for sightseeing, needed a passport and hence to become an 'official' citizen of the Free Republic of Wendland. The Theaterwehr Brandheide also made a significant contribution to the invention of traditions: The group wrote the (albeit unofficial) anthem of the Republic and performed it for the first time at the House of Friendship. A male

[2] Law scholars Harry Hobbs and George Williams define micronations as "self-declared nations that perform and mimic acts of sovereignty, and adopt many of the protocols of nations, but lack a foundation in domestic and international law for their existence and are not recognized as nations in domestic and international forums" (Hobbs / Williams, 2021: 97). Their survey of micronations states that in 2021 around a hundred of these entities existed worldwide. Drawing on a vocabulary with a strong theatrical affinity, Hobbs and Williams further describe them as "'wannabe states'", which "perform acts of sovereignty" (*ibid*.: 72).

member of the group appeared at the opening ceremony in character as a chairwoman of the local heritage society. Performing a mock ceremonial speech, he introduced a typical invented tradition, "rooted in the remotest antiquity" (Hobsbawm, 2012: 14), by referring to the locality as an "ancient Wendish cult and labour site" (Ziegler, 1981: ca. 14.20 mins, my translation), which had allegedly been discovered at the exact spot intended for the exploratory drilling. Celebrating the beginning of its reconstruction as an eco-topian vision, the performance oscillates between satire and genuine political statement, helping to establish the theatrical framing of the protest village as well as its humorous, playful and optimistic atmosphere (*apud* Ziegler, 1981: 14.20-16.20 mins).

While playful, humorous protest strategies and alternative ways of living – as represented by the iconic Kommune 1 – already played a major role in the German countercultural movement of 1968 and were then transmitted to the Free Republic of Wendland through the participation of people from the anti-authoritarian Sponti movement (*apud* Kasper, 2019), it should be noted that the founding of a micro-nation can also constitute a radical gesture of delegitimizing the existing political and economic system. Prominent examples range from the "Kalakuta Republic", proclaimed by activist and musician Fela Kuti in protest against the Nigerian military junta in 1970 to far-right and increasingly violent groups like the US-American Sovereign Citizens and their German equivalent, the so-called *Reichsbürger* [Citizens of the German *Reich*]. And although the Free Republic of Wendland's playful theatricality sets it apart from the bloody seriousness of movements such as the *Reichsbürger*, who are driven by contempt for the current social and political order in its entirety (*apud* Ginsburg, 2021: 34-35, 66-70), there is still a clear anti-statist rejection featured in the Republic's passport:

> The holder of this passport is a citizen of the Free Republic of Wendland and thus indicates that a state which does not guarantee the integrity of its people in body, mind and soul, which cannot maintain the natural balance between humans, plants, animals and minerals, (...) is no longer his or her own! (Freie Republik Wendland, 1980, my translation)

This statement also reveals the extent to which the early anti-nuclear movement has already developed an ecological awareness at this point. While this excerpt still lists human well-being – including "body, mind and soul" – in first place, it clearly embraces a holistic ecological approach, as the philosopher Arne Næss called it in 1970: "deep ecologism" (Næss, 1973: 95), understanding nature not as a human habitat, but as an ecosystem that must be protected in its balance, including the minerals in the Gorleben salt dome.

TOURISM, SPECTATORSHIP AND MEDIA RECEPTION

Another aspect that contributes to the theatrical character of the occupation are the many visitors the village attracted – arguably, the Free Republic of Wendland quickly became a tourist destination. In the film documentary we see day trippers strolling through the village (*apud* Ziegler, 1981: 25.55-26.55 mins); the curious local population and groups of senior citizens made the journey, so did the youth organization of Germany's Social Democratic Party (*ibid.*) and nuclear opponents from all over Germany (*apud* Reimar, 1980: 23-23). They came for a quick sightseeing tour or stayed for a few days to participate in discussions, visit concerts or take part in the construction work. The boundaries between tourism and activism were fluid: A young man in the documentary tells us that he has traveled

here over the weekend and would love to stay longer, but has to write exams the coming Monday (*apud* Ziegler, 1981: 1.17.45-1.18.00 mins). The village depended on tourism in two ways: on the publicity it generated, but also financially, since the pass fees provided the main source of income for the community.

From today's perspective, this form of tourism, involving thousands of people traveling to the remote village, is not exactly a sustainable practice, but it contributes significantly to the theatricality of the protest. The presence of the visitors creates an interplay of spectatorship and performance, a theatricality that is characteristic for touristic settings (*apud* Kennedy, 2009: 94-115). This theatricality is also perceived by the participants, as one villager feels uncomfortable and describes his experience as follows: "I stay seated at the table and act all confident. I try to suppress the feeling that we're being looked at like exotic animals in a zoo, but it doesn't work" (Reimar, 1980: 23, my translation). In this perception, the entire village becomes a *mise-en-scène* for tourists and the media: "The need for public relations (...) dwindled down to busily building and carpentering and creating a lovely, imaginative village atmosphere for the visiting crowds and press" (J.P., 1980: 13, my translation). As accurate as this observation may be, in retrospect it underestimates the subversive-critical potential of this theatrical *mise-en-scène*. It is exactly this level of carefully designed and well thought out details that makes the utopia enacted in the village so topical to this day. The documentary shows the village design efforts at their peak on the morning before the eviction: colorful flags flutter in the wind, banners hang from the wooden buildings, we see flower beds and fenced trees, a decorative fabric border with a floral pattern on the roof edge of the communal kitchen, traditional North German carved horse heads on the gable of the bathhouse, improvised wooden seating groups in front of the huts and flowered bed linen in the windows (*apud* Ziegler, 1981: 1.20.25-1.23.15 hrs). The village thus displays a theatricality similar to "'living history' museums", which theatre scholar Rebecca Schneider includes in her analysis of theatrical re-enactments (Schneider, 2011). Only, the protest village is rather a *pre-enactment* of a more democratic, more sustainable, more ecological world, in which the living conditions are rather 'historical' in their simplicity – and thus also a temporarily performed instance of a de-growth society.

THE SPECTACLE OF BEING EVICTED

During the eviction, the theatricality of the occupation intensified even further. Critical voices within the movement described it as the "Spektakel des Abgeräumtwerdens" [spectacle of being evicted] or the "Räumungsshow" [eviction show] (*Atomexpress*, n.º 20: 22 and B.W., 1980: 20). Through their consistent non-violence, the activists provoked a situation, in which the police inevitably became performers in a *mise-en-scène* the villagers arranged for them: Thus, they employed an activist tactic, which US media-activist duo The Yes Men succinctly described as "hiring unwilling actors who might be good at their jobs, like the police" (Bonanno / The Yes Men, 2015: 00.26-00.33 mins). Indeed, the police played their part very well: Their arrival resembled a military incursion into the idyllic village, with helicopters, armoured vehicles, bulldozers, squads of riders and dogs, water cannons and between six and ten thousand police officers in riot gear (figures vary, *supra*).

The behavior of the villagers contrasts with this martial display: Some try to hand out sheets with protest songs to police officers

(*apud* Ziegler, 1981: 1.30.00 hrs), others pat their horses and feed them sugar cubes (*apud* R.P., 1980: 13). A member of the radio crew, who stayed until the very end, recalls how they welcomed the police officers with wine and paper streamers (*apud Atomexpress*, n.º 21: 19). While bulldozers destroy the last huts, just before the police begin to carry the activists away, as a last utopian and festive moment, the villagers, having formed a sit-in blockade, begin to sing and release hundreds of colorful balloons (*apud* Ziegler, 1981: ca. 1.34.15 hrs). The film documentary shows the large-scale police operation in images reminiscent of war movies. The iconic image of helicopters against a sunset from *Apocalypse now!* is even quoted directly (*apud* Ziegler, 1981: 1.32.59-1.33.11 hrs). "It's important that you (...) shoot it very carefully. Videotape it well" (Bonanno / The Yes Men, 2015: 1.40-1.45 mins) – that is the Yes Men's other essential recommendation for this kind of theatrical interaction with the police, and it is also followed in exemplary fashion.

THE FREE REPUBLIC OF WENDLAND AS AN ARTISTIC INTERVENTION

Concluding this analysis of the Free Republic of Wendland, I will discuss it as an instance of theatrical intervention with recourse to activist and sociological theories. According to American sociologist Gene Sharp, the act of "non-violent occupation" in itself represents a method of "(physical) intervention" (Sharp, 1973: 280-281), while the potential impact and efficacy of artistic interventions can be described, following French sociologist Chantal Mouffe, as produced by the interplay of acts of disarticulation and rearticulation, i.e. in our case criticizing the nuclear industry and pre-enacting a utopian counter-vision (*apud* Mouffe, 2008). While the Free Republic appears to be a prime example of Mouffe's thesis, its complexity and multi-layeredness can be analyzed more accurately by drawing on Patrick Reinsborough's and Doyle Canning's activist theory of different categories of "points of intervention". In this context, "points" are conceptualized as spatial, but also as collective-imaginary and ideological targets of activist endeavors (Reinsborough / Canning, 2014). According to Reinsborough and Canning, the occupation and the protest village firstly target a "point of destruction" (*ibid.*), more precisely of past and impending *environmental* destruction: The village is located in an apocalyptic landscape, which is the result of a forest fire and, at the same time, protesting the nuclear repository with its danger of leakage. The visible environmental destruction on the surface is a prefiguration of what is potentially to come, and this is not by coincidence, but by an act of arson in 1975 (*apud* Ehmke, 2015). Anti-nuclear activists quickly and publicly suspected that the nuclear industry itself was behind this act of arson, as did the singer-songwriter Walter Mossmann in a popular protest ballad he wrote for the occasion (Mossmann, 1980). A second "point of intervention", the "point of assumption", which can be described as located in the collective imaginary (Reinsborough / Canning 2014), is addressed by elaborately pre-enacting a different, peace- and colorful way of life and thus overwriting the image of the early anti-nuclear movement as a bunch of violent troublemakers conjured up by the conservative media (*apud Atomexpress*, n.º 21: 19 and *Gorleben Aktuell*, n.º 11: 3, 10). The intervention thus consists of the activists' efforts to counter this public image with the protest's general playfulness, the activists' non-violent behavior and cheerful performance during the occupation as well as the friendly and hospitable overall appearance of the makeshift village. Thus, the intervention into the imaginary aims at establishing a collective eco-topia by pre-enacting it in the makeshift temporary village.

THEATERWEHR BRANDHEIDE

POLICE VISIT AT THE PROTEST VILLAGE

This complex interventionist entanglement is enriched even further by the theatrical interventions of the Theaterwehr Brandheide, whose performances in the village, in the manner of Augusto Boal's invisible theatre, intentionally lack any clear framing as such. While I have already discussed the first of these appearances, the speech given in the role of the chairwoman of the local history association at the opening ceremony, I will now turn to a second one. One day, the collective marched up to of a border crossing of the Free Republic of Wendland, dressed as police officers carrying a white flag and a banner bearing the message "We want to become free Wends". The small police unit declared that it wanted to "take the side to which the victory belongs" (Ziegler, 1981: 1.08.14-1.10.31 hrs, my translation). What follows are three satirical, comical numbers about the incompetence of the police, their fanaticism for order and their obsession with bureaucracy. The comedy is highly physical and mime-like in its portrayal of the militaristic, smug demeanor of the police officers (*apud ibid.*: 1.10.32-1.15.27 hrs). Since the performance is received by an enthusiastic audience at the House of Friendship, it must be considered purely affirmative, strengthening their morale and collective identity. But via its film documentation, the performance is addressed to a broader audience – thus its mediatization allows for it to unfold a potentially more subversive impact beyond 'preaching to the choir'.

Most importantly, the performance provided the Free Republic with its protest anthem, an adaptation of Pink Floyd's *Another brick in the wall* with rewritten lyrics: "We don't want no policemen, we don't want no state authority, cop brutality, bureaucrats, your hearts are cold. Hey cops, throw away your batons! The fight for our homeland, that is not just a phrase! The Wendenland, it has been freed. We are not leaving here" (Ziegler, 1981: 1.13.55-1.15.27 hrs, my translation). The instrumentation matches the rebellious attitude and is as improvised as the entire village: in addition to a single saxophone, the group uses drumsticks without drums, a bottle with a stick as a triangle substitute and two pot lids, banged against each other. The song is immediately taken up by the audience – later on, the village community adds a second verse conveying an ecological message: "We don't want no eviction, link your arms together now, planting trees and building houses, our hearts, they have warmth" (Bonson, 1980: 192-193, my translation). Inside the village, the song turned into a smash hit and was repeatedly sung during the eviction (*apud* Ziegler, 1981: 1.26.40-1.36.30 hrs), making it the most effective artistic intervention by Theaterwehr Brandheide.

THE THEATERWEHR AS AN ACTIVIST COLLECTIVE PIONIERING ECO-CONSCIOUS THEATRE-MAKING

Beyond their direct involvement with protest interventions, the Theaterwehr Brandheide shared the Free Republic of Wendland's efforts in pioneering sustainable, environmentally conscious working methods and ways of living. Thus, in the last section of my essay, I will leave the protest village and focus on the Theaterwehr as its most theatrical agent: Existing from 1977 to 1982, they were one of the first German-language theater collectives to operate in a rural area (*apud* Kranixfeld / Flegel, 2022: 103) and dedicated themselves to site-specific topics. At the time of their participation in the squatting project, the Theaterwehr was already known for their 1977 anti-nuclear production *Heiße Kartoffeln* [*Hot Potatoes*] (Theaterwehr Brandheide,

1979: 6-83), addressing the nuclear industry's land-grabbing tactics against local Wendland farmers during the early years of planning for the deep geological repository at the Gorleben salt dome. The play was the first and most successful of their three productions, with an extensive tour of about one hundred and twenty performances (*apud* Krause, 1980) and a broadcast on national TV. The play focuses on the perspective of the local farmers, a "folksy, whistle-blowing play against the nuclear industry (...), which wants to talk the potato farmer Mr. Pankow out of his land", as it is announced in the TV guide (Diese Woche im Fernsehen, 1979, my translation). However, this somewhat trivializing synopsis doesn't do the play justice. Its political indictment is clearly spelled out with the appearance of criminal henchmen of the nuclear industry who use deception, blackmail and forged evidence against the protagonist. *Hot Potatoes* combines its criticism of the nuclear industry, growth ideology and consumer society with satire, comic scenes and characters in the tradition of the Commedia dell'Arte. It is a piece of traditional *Volkstheater* [folk theatre],[3] popular theater, a very lowbrow comedy with an inevitable happy ending, which almost anticipates the Gorleben occupation as a large protest festival. In the final scene, a modern adaptation of the legend of St. George is staged, in which the villagers sing of the hero's fight against the dragon in his "modern knight's armor" – an activist's basic outfit. The dragon, in turn, stands as an easily decipherable metaphor for the nuclear industry, spreading destruction of apocalyptic proportions. This mixture of political agitprop and comedic popular theater is not atypical for the 1970s. At this time, the Italian playwright Dario Fo, with his Commedia dell'Arte-inspired political comedies and satires, enjoyed immense success in West Germany.[4]

[3] The group itself identifies with this genre in their founding manifesto (*apud* Klugmann, 1979: 137).

[4] The Theaterwehr also refers to Fo as one of their "major role models" (*ibid*.)

Of course, the attempt to spread inconvenient (eco-)political messages using a popular genre and broad comedy is still made today, for instance in Adam McKay's science fiction satire *Don't Look Up* from 2021 – the popular art form here being the star-studded Netflix production, the ultimate *Volkstheater* of the modern age.

Like many other groups within the then exponentially growing German independent theater scene (*apud* Büscher, 1987: 189-191), the Theaterwehr Brandheide was also an experiment with a self-determined and collective way of living and working. Uniquely, however, the group also emphasized a sustainable way of operating: they lived together in a remote forester's lodge near Gorleben and cultivated a self-sufficient garden, striving for sustainability in both a social and an ecological sense. However, as the group's success grew, the gap between vision and reality became increasingly clear. Their vision was essentially made up of two rather romantic ideas: On the one hand, the fantasy of roaming the countryside in a horse-drawn wagon like a medieval or renaissance traveling theater troupe (*apud* Klugmann, 1979: 117); on the other hand, the longing for an intact environment and a countryside refuge (*apud* Klugmann, 1979: 138). As a practical economic model, Theaterwehr combined self-sufficiency and touring theater, being mainly concerned with independence, societal dropping out (*apud* Klugmann, 1979: 119, 145) and self-realization (*apud* Klugmann, 1979: 138). As a social and artistic collective, they strove to free themselves from the constraints, production pressures and hierarchies of the theater system (*apud* Klugmann, 1979: 114-121, 125-126) as well as the achievement- and consumer-oriented society in general (*apud* Klugmann, 1979: 135-136). The group hoped to establish their own microcosm and develop a sustainable common practice through regular training (*apud* Klugmann, 1979: 142).

What is articulated as a period-typical opting-out fantasy can also be analyzed as a very contemporary endeavor to achieve a more sustainable way of life and theater production: the engagement with local issues, long production periods and continuous collective self-education together with striving for food self-sufficiency. All of this can be found today in current concepts of sustainable theater and *Green Theatre* – only the continuous touring activity from a geographically remote location does not really fit in the picture: "We (...) pack the costumes, stage, props, the few spotlights, boxes, crates and cables into our 'green car', and the seven of us climb in" (Moser, 1979: 159, my translation). Although this may not be climate-neutral, traveling together as a troupe and the reduction in equipment are in line with contemporary recommendations for sustainable mobility in the performing arts (*apud* Julie's Bicycle, 2011: 7-9). Plus, it is ecologically better for the theater to come to the people than the other way around (*apud* Haas / Umathum, 2022: 97). However, the mobility-intensive reality of independent theater could not be reconciled with their goal of self-sufficiency, as collective member Helen observes: "In the two days that we are at home now and then, nobody feels like (...) thinking about how the garden should be prepared for the next year" (Klugmann, 1979: 145, my translation). Though sustainability as a concept is not part of the Theaterwehr's self-reflexive discourse, its vital importance for their vision becomes evident when they reflect on the achievements of two years of collective work in 1979. Rather than celebrating their success, they criticize that they grew too quickly, going on a major tour and investing in new equipment before they succeeded in consolidating their alternative lifestyle (*apud* Klugmann, 1979: 142, 146). Soon after this review session, the first members of the group left and the theatre group finally disbanded in 1982.

CONCLUSION

The Free Republic of Wendland achieved a great radiance and immense reach, which, as we have discussed, the intervention generated from its (eco-)theatricality and (eco-)performativity. As a media- and publicity-effective protest, it raised a considerable amount of public attention; as a consolidating, performative community experience, it is still seen as a source of strength and a point of reference by the environmental movement today. In addition, the example of Theaterwehr Brandheide shows how the artistic and activist efforts of the collective, their striving for sustainability, also prefigure the precarious struggles of today's independent theatre scene(s).

In a concluding outlook, I will outline the traditions connecting the anti-nuclear and today's climate movement. A comparison from a theater studies perspective would be particularly worthwhile with regard to their forms of assembly and their strategies in confrontation with the police. By comparing their methods, it is possible to shed light on their numerous parallels in their forms of action, tactics and symbols: occupations and blockades, treetop occupations and defiance towers or the yellow X, standing for the looming "Day X" that needs to be prevented. The fact that certain traditionally leftist, anti-nuclear aesthetic displays of resistance have been appropriated by the far right also requires further investigation. The greatest and most obvious similarity between the historical and contemporary environmental movements is their apocalyptic mindset and narrative, be it the warnings of nuclear catastrophe or climate collapse. Both crises are invisible at first glance, hard to grasp and denied by parts of society, but they are immediate and existential threats. The vital urgency coupled with the widespread ignorance becomes the central source of strength for the movements. As Jill Dolan writes: "perhaps the seeds of utopia are only present at times of failure and apocalypse" (Dolan, 2005: 58). ***

REFERENCES

***ATOMEXPRESS* (1980),** *Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 20, June.

***ATOMEXPRESS* (1980),** *Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 21, July/August.

AUSLANDER, Philip (2006), "The Performativity of Performance Documentation", *A Journal of Performance and Art*, 28th series, n° 3, pp. 1–10.

B. W. (1980), "Duell mit 2 Siegern? Thesen zur Platzbesetzung und was danach kommt", *Atomexpress: Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 21, July/August, pp. 20–21.

BONANNO, Mike / The Yes Men (2015), "Hiring Unwilling Actors", *Everyday Rebellion*, retrieved on 07/03/2025, available at: *https://everydayrebellion.net/the-yes-men-hiring-unwilling-actors/*.

BONSON, Manfred (org.) (1980), *Grüne Lieder: Umwelt-Liederbuch*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

BÜSCHER, Barbara (1987), *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater: Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968–76*, Frankfurt a. M., Peter Lang.

COPPOLA, Francis Ford (dir.) (1979), *Apocalypse Now*, 153 min.

"Diese Woche im Fernsehen" (1979), *Der Spiegel* 25/1979, 17 June, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://www.spiegel.de/politik/diese-woche-im-fernsehen-a-25bca05e-0002-0001-0000-000040349708?context=issue*.

DOLAN, Jill (2015), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

DPA (2010), "Als 10 000 Polizisten die 'Republik Freies Wendland' räumten", *Welt*, 5 May, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://www.welt.de/welt_print/vermischtes/hamburg/article7916686/Als-10-000-Polizisten-die-Republik-Freies-Wendland-raeumten.html*.

EHMKE, Wolfgang (2015), "Waldbrand vor 40 Jahren – BI: Anfang von Gorleben", retrieved on 07/03/2025, on the website of *Bürgerinitiative Umweltschutz Lüchow-Dannenberg*, *https://www.bi-luechow-dannenberg.de/2015/08/09/waldbrand-vor-40-jahren/*.

FREIE REPUBLIK WENDLAND (1980), *Wendenpass*.

GINSBURG, Tobias (2021), *Die Reise ins Reich*, Hamburg, Rowohlt.

***GORLEBEN AKTUELL* (1980),** n.º 11, March/April.

HAAS, Maximilian / Sandra Umathum (2022), "Performing Climate Action(s): Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten", *in* Wolfgang Schneider (org.), *Transformationen der Theaterlandschaft*, Bielefeld, transcript, pp. 85–99, *https://doi.org/10.14361/9783839463215*.

HALBACH, Dieter / Gerd Panzer (1980), *Zwischen Gorleben und Stadtleben: Erfahrungen im dezentralen, gewaltfreien Widerstand*, Berlin, AHDE.

HOBBS, Harry / George Williams (2021), "Micronations: A Lacuna in the Law", *International Journal of Constitutional Law*, 19th series, n.º 1, pp. 71–97, *https://doi.org/10.1093/icon/moab020*.

HOBSBAWM, Eric (2012), "Introduction: Inventing Traditions", *in* Eric Hobsbawn / Terence Ranger (org.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 1–14.

J. P. (1980), "'...als wär nie Leben drauf gewesen'. Räumung von 1004: Ein Bericht", *Atomexpress: Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 21, July/August, pp. 11–13.

JULIE'S BICYCLE (2011), *Green Mobility: A Guide to Environmentally Sustainable Mobility for Performing Arts*, retrieved on 19/07/2024, on the website of *On the Move*, *https://on-the-move.org/resources/library/green-mobility-guide-performing-arts*.

KASPER, Sebastian (2019), *Spontis: Eine Geschichte antiautoritärer Linker im roten Jahrzehnt*, Münster, edition assemblage.

KENNEDY, Dennis (2009), *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, New York et. al., Cambridge UP.

KLUGMANN, Norbert (1979), "Eine Bauhütte wird errichtet: Theorie und Praxis der Theaterwehr Brandheide", *in* Norbert Klugmann (org.), *Heiße Kartoffeln: Das Theater der Theaterwehr Brandheide*, Köln, Prometh, pp. 134–151.

KRANIXFELD, Micha / Marten Flegel (2022), "Zwischen Eigensinn und Peripherisierung: Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte", *in* Wolfgang Schneider (org.), *Transformationen der Theaterlandschaft*, Bielefeld, transcript, pp. 101–118, *https://doi.org/10.14361/9783839463215*.

KRAUSE, Jürgen (1980), "Hoffen auf den großen Durchbruch", *DIE ZEIT*, 12 September, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://www.zeit.de/1980/38/hoffen-auf-den-grossen-durchbruch/komplettansicht*.

MAECK, Stefanie (2015), "Die Hippie-Republik", *Spiegel Geschichte*, 4 May, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://www.spiegel.de/geschichte/republik-freies-wendland-protest-gegen-atommuelllager-gorleben-a-1031241.html*.

MOSER, Wolfgang (1979), "Die 'Heißen Kartoffeln' werden serviert – Die Theaterwehr auf Tournee", *in* Norbert Klugmann (org.), *Heiße Kartoffeln: Das Theater der Theaterwehr Brandheide*, Köln, Prometh, pp. 159–163.

MOSSMANN, Walter (1980), "Lied vom Lebensvogel", *in* Manfred Bonson (org.), *Grüne Lieder: Umwelt-Liederbuch*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, pp. 174–177.

MOUFFE, Chantal (2008), "Critique as Counter-Hegemonic Intervention", retrieved on 31/07/2024, on the website of *transversal*, *https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en*.

NÆSS, Arne (1973), "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary", *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 16th series, n.º 1–4, pp. 95–100, *https://doi.org/10.1080/00201747308601682*.

PAUL, Reimar (2020), "33 Tage Widerstand", *taz*, 3 May, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://taz.de/40-Jahre-Republik-Freies-Wendland/!5679541/*.

R. P. (1980), "…trotz allem – weiter wie bisher", *Atomexpress: Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 21, July/August, pp. 13–14.

REBHAN, Doris (2020), "Fictional States as Mimetic Criticism: Reflecting on Concepts of Nation-Building in and Outside of Art", *in* Babylonia Constantinides et al. (org.), *Change Through Repetition: Mimesis as a Transformative Principle Between Art and Politics*, Berlin, Neofelis, pp. 177–190.

REIMAR (1980), "drei Tage 1004", *Atomexpress: Zeitung der Initiativen der Atomenergie*, n.º 20, June, pp. 23–24.

REINSBOROUGH, Patrick / Doyle Canning (2014), "Points of Intervention", *in* Andrew Boyd / David Oswald Mitchell (org.), *Beautiful Trouble: A Toolbox For Revolution*, New York, Or Books, pp. 250–253.

RUCHT, Dieter (1980), *Von Wyhl nach Gorleben: Bürger gegen Atomprogramm und nukleare Entsorgung*, München, C.H. Beck.

— (1994), *Modernisierung und neue soziale Bewegungen: Deutschland, Frankreich und USA im Vergleic*h, Frankfurt a.M., Campus.

— (2023), *Social Movements: A Theoretical Approach*, Oxford, Oxford UP.

SCHAARSCHMIDT, Dieter (2015), "Die Besetzung der Bohrstelle 1004", *in* Tresantis (org.), *Die anti-Atom Bewegung: Geschichte und Perspektiven*, Berlin and Hamburg, Assoziation A, pp. 137–143.

SCHNEIDER, Rebecca (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge.

SHARP, Gene (1973), *The Methods of Nonviolent Action*, Berlin, The Albert Einstein Institution.

THEATERWEHR BRANDHEIDE (1979), "Heiße Kartoffeln", *in* Norbert Klugmann (org.), *Heiße Kartoffeln: Das Theater der Theaterwehr Brandheide*, Köln, Prometh, pp. 6–83.

ZIEGLER, Rosa Hannah (2020), "40 Jahre Freie Republik Wendland: Ausgrabung einer Utopie", *Deutschlandfunk Kultur*, consulted on: 07/03/2025, available at: *https://www.hoerspielundfeature.de/40-jahre-freie-republik-wendland-ausgrabung-einer-utopie-100.html*.

ZIEGLER, Roswitha (dir.) (1981), *Der Traum von einer Sache*, Wendländische Filmkooperative, 111 min.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

ESTUDOS APLICADOS
ESSAYS

A IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

UMA QUESTÃO CONSTANTE

YANNICK FORTES PIMENTA

YANNICK FORTES PIMENTA

CIAC – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Yannick Fortes Pimenta é mestre em Artes Cénicas pela Universidade Nova de Lisboa – FCSH, licenciado em Marketing e estudou atuação na In Impetus Escola de Atores. Fundador da Cia. 50 Pessoa e presidente da direção do Festival Mindelact, venceu o concurso nacional de dramaturgia em 2022. Atualmente, é doutorando no Doutoramento em Média-Arte Digital na Universidade do Algarve/Universidade Aberta no qual desenvolve um projeto de investigação em torno da comédia crioula em Cabo Verde.

RESUMO

A questão da identidade do teatro cabo-verdiano tem suscitado o interesse por parte da crítica e da investigação, ao longo dos últimos anos, especialmente com o surgimento de movimentos contemporâneos como a comédia popular crioula e a crioulização cénica.
No entanto, muitos estudos tendem a focar-se no trabalho de um grupo específico, negligenciando a diversidade das intervenções artísticas que acontecem no arquipélago.
Neste artigo, propomos revisitar, com base no estado da arte que apresentamos em torno desta discussão, os contornos da identidade das artes cénicas numa nação que surge do cruzamento entre diferentes culturas. Partindo de estudos de caso de diferentes grupos de teatro de Cabo Verde que têm priorizado linguagens cénicas distintas, interrogaremos as principais estéticas seguidas, de forma a determinar como é que elas influenciam a identidade do teatro no país.
Buscamos compreender o modo como o contexto histórico e cultural influenciam a evolução do teatro no país e a forma como as artes cénicas são utilizadas para repensar a natureza do ser crioulo.

PALAVRAS CHAVE
Teatro, Crioulo, Cabo Verde, Identidade

ABSTRACT

The subject of the identity of Cape Verdean theatre has aroused the interest of critics and researchers in recent years, especially with the emergence of contemporary movements such as popular Creole comedy and scenic Creolization.
However, many studies tend to focus on the work of a specific troupe, neglecting the diversity of artistic interventions taking place in the archipelago.
In this article, we propose to revisit, based on the state of the art that we present surrounding this discussion, the contours of the identity of the performing arts in a nation that arises from the encounter between different cultures. Based on case studies of different theatre groups in Cape Verde that have prioritized different scenic languages, we will question the main aesthetics followed in order to determine how they influence the identity of theatre in the country.
We seek to understand how the historical and cultural context influences the evolution of theatre in the country and how the performing arts are used to rethink the nature of being Creole.

KEYWORDS
Theatre, Creole, Cape Verde, Identity

A IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

UMA QUESTÃO CONSTANTE

A PROCURA DE UMA IDENTIDADE PARA O TEATRO CABO-VERDIANO

Em 2005, João Paulo Brito, num artigo publicado na revista *Mindelact. Teatro em revista*, questionava "o que é teatro cabo-verdiano?". Nesse artigo, o autor debruçava-se sobre a natureza das artes cénicas no arquipélago, questionando se a sua identidade se relaciona com a função crítica ou de intervenção social que as artes cénicas desempenham no país; com a natureza do texto, sendo este na maior parte das vezes em crioulo; com alguma técnica específica de interpretação desenvolvida no país; com a componente plástica dos espetáculos; ou com o recurso à música tradicional cabo-verdiana. Na visão de João Paulo Brito (2005:23), "há uma respiração, um ritmo, uma forma de fazer as coisas e de encarar o mundo cabo-verdianos que é impresso em cada espetáculo".

Percebemos, desde logo, que a questão da identidade decorre de uma multiplicidade de fatores e de ângulos de análise no campo artístico e que ela se materializa e se desconstrói em vários setores socioculturais de Cabo Verde. Brito propõe uma visão fluida e em constante evolução da identidade do teatro nas ilhas, desafiando noções de uma identidade monolítica. Esta abordagem levanta questões sobre o modo como estes elementos interagem entre si e com outras influências culturais.

Sendo este um país que tem na base da formação da sua sociedade o encontro de culturas, estes questionamentos concatenam-se com a própria natureza do povo crioulo. Abordar a questão da identidade é compreender, antes de mais, o processo de crioulização que dá origem ao povo das ilhas.

O termo crioulo, em Cabo Verde, representa um símbolo tangível da identidade de um povo. A crioulização representa o processo profundo de hibridização e sincretismo cultural que, ao longo de cinco séculos de história, dá origem ao povo cabo-verdiano. Knorr (2008: 17) define a crioulização como "um processo em que pessoas etnicamente diversas se tornam indigenizadas e desenvolvem uma nova identidade coletiva carregando (diversos graus de) referência étnica". Por sua vez, Hannerz (1987: 557) defende que "as culturas crioulas não são apenas necessariamente as culturas coloniais e pós-coloniais" e que se imagina que até os suecos podem ser considerados crioulos.

Autores como Knorr e Hannerz enfatizam o hibridismo como sendo central para a compreensão da crioulização, enquanto outros, como Mário Lúcio Sousa, fazem uma distinção entre os termos "crioulo" e "híbrido", argumentando que o termo "híbrido" é mais abstrato e geral.

> Não é correto utilizar-se a expressão de que o cabo-verdiano é 'híbrido'. Essa discussão parte geralmente do ponto de vista do observador e não do sujeito. O híbrido é aquele que por vezes é uma coisa, e por vezes outra, por ser duas coisas numa só. Cabo Verde constitui uma síntese dos vários elementos. O cabo-verdiano sabe que, acima de tudo, é 'cabo-verdiano'. (Sousa, 2016: 55)

Autores como Laplantine e Nouss argumentam que o termo "mestiçagem" é uma palavra-chave que abrange uma ampla variedade de cruzamentos entre populações, culturas e línguas. No entanto, outros autores como Néstor Garcia Canclini propõem que o termo "hibridismo" pode ser mais adequado para descrever formas modernas de interculturalidade, especialmente em contextos urbanos e mediáticos. A discussão remonta às origens dos termos na biologia, onde inicialmente "híbrido" era usado para descrever o cruzamento de duas espécies distintas, enquanto "mestiço" se referia ao cruzamento entre raças ou variedades. Ao longo do tempo, essas distinções foram desafiadas e ambas as palavras foram utilizadas de forma mais ampla e intercambiável, especialmente nas ciências sociais (Madeira, 2005). Apesar das possíveis diferenças na sua origem e nas conotações, os termos "mestiçagem" e "hibridismo" são frequentemente usados para descrever processos de mistura e cruzamento em diversas esferas sociais e culturais. Enquanto alguns autores preferem um termo em relação ao outro com base nas suas características específicas, como a relação com a esterilidade ou a modernidade, outros argumentam que ambos são igualmente válidos e relevantes para explicar fenómenos sociais contemporâneos (Madeira, 2005). Na visão de Cláudia Madeira (2005), o debate em torno de qual será o melhor termo para se referir o cruzamento entre populações, culturas e línguas reflete não apenas as complexidades desses processos de mistura, mas também as diferentes abordagens teóricas e disciplinares que tentaram compreendê-los e explicá-los.

Em Cabo Verde, o crioulo representa uma expressão vívida da identidade cultural e da história única do arquipélago. O termo "crioulo", para os cabo-verdianos, significa língua, cultura e identidade. O crioulo cabo-verdiano é uma língua que surge do cruzamento entre o português e os vários dialetos africanos trazidos pelas pessoas escravizadas, tornando-se assim uma manifestação direta da complexa mistura de influências étnicas e culturais que moldaram a sociedade cabo-verdiana. Além disso, a língua crioula é encarada como o maior símbolo da identidade nacional, desempenhando um papel vital na expressão artística e cultural de Cabo Verde e servindo como uma fonte de inspiração para a música, a poesia e o teatro:

> A necessidade de se ter um teatro a que se possa chamar cabo-verdiano é uma preocupação que aflige a comunidade artística. A nação cabo-verdiana tem origem no cruzamento de culturas e, devido a esse fator, questões como a crioulização, a mestiçagem e a identidade estão presentes na vivência, na literatura, na música, no teatro e em vários campos artísticos em Cabo Verde. (Fortes, 2021: 9)

O teatro em Cabo Verde representa um ponto de interseção onde a identidade crioula é explorada e negociada em relação à herança africana e europeia. O teatro reflete uma interação ao longo de um espectro crioulo onde são constantemente levantadas questões sobre o que significa ser crioulo.

KORDA KAOBERDI E A DESCOLONIZAÇÃO DO TEATRO CABO-VERDIANO

Mercedes Marqués (2012: 25) identifica três principais temáticas no teatro cabo-verdiano: a primeira é a denúncia do colonialismo e a restauração identitária do povo de Cabo Verde; a segunda relaciona-se com o conflito geracional ligado às problemáticas da imigração e da raça; a terceira é a crítica política:

> Estas três direções respondem à necessidade deste teatro de revelar ao povo a sua verdadeira identidade, de exortá-lo a reencontrar-se consigo mesmo, os seus valores, e fazê-lo participar na reconstrução, rumo ao futuro. Pretende, em suma, acabar com essa amnésia cultural de que padece. (Marqués, 2012: 25).

Em 1975, dois meses após a proclamação da independência de Cabo Verde, é fundado o coletivo teatral Korda Kaoberdi (Acorda Cabo Verde) que tinha como objetivo promover a cultura cabo-verdiana integrando lamentos do batuco[1] nas suas atuações. A primeira temática apresentada por Marqués está bem patente no trabalho dos Korda Kaoberdi. O grupo apresentou-se nas ilhas de Santiago, São Vicente e do Fogo, participou em festivais internacionais realizados na Guiné-Bissau e no Festival Internacional de Teatro Ibérico do Porto (FITEI).

O coletivo Korda Kaoberdi procurava descolonizar a cultura cabo-verdiana através da implementação de uma estética teatral que se baseava nas teorias de Amílcar Cabral e que estava enraizada na cultura africana. Segundo Kwame Kondé[2] (1976: 15), "o caminho mais lógico que se nos afirmou foi, com efeito, o da prospeção da valorização de tudo quanto adentro do nosso património cultural (válido) poderia servir positiva e artisticamente o teatro".

Não obstante a vontade do grupo de produzir espetáculos genuinamente cabo-verdianos, este também se aventurou na adaptação de peças de dramaturgia estrangeira, nomeadamente no seu terceiro exercício cénico, a adaptação da peça *Feira Paulista de Opinião*, de Augusto Boal, encenada pelo teatro de Arena do Brasil, "numa simbiose artisticamente dialética, ponto de partida para o arranque de um teatro verdadeiramente nacional, sem se renunciar à universalidade desta arte" (Kondé, 1976: 21).

O coletivo Korda Kaoberdi promovia a montagem de peças de dramaturgos não nacionais adaptando-as à realidade do país e "em termos genuinamente nossos" (Kondé, 1976: 20). A adaptação de textos da dramaturgia universal ao contexto cabo-verdiano foi uma prática que se popularizou mais tarde, sobretudo com o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, nos anos 1990, naquela cidade.

[1] Ritmo musical tradicional de Cabo Verde.

[2] Kwame Kondé era o pseudónimo artístico utilizado por Francisco Fragoso, fundador e diretor artístico do Grupo Cénico Korda Kaoberdi.

CRIOULIZAÇÃO CÉNICA: UMA POSSÍVEL IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

O Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM), buscando inspiração em modelos internacionais, apresenta uma estética de "crioulização" de obras clássicas internacionais, nomeadamente de Shakespeare, Molière e Tchekhov, adaptando-as ao contexto cabo-verdiano. Exemplo disso é a peça *As três irmãs*, de Tchekhov, ambientada no Mindelo da década de 1940, na qual a língua e as identidades culturais são tidas como elementos centrais da trama. A família Prado, em contraste com as irmãs russas originais, sonha com o retorno a Lisboa, refletindo as complexidades da identidade cabo-verdiana e as tensões coloniais. O crioulo é utilizado por algumas personagens, destacando divisões sociais e culturais, enquanto a escolha linguística levanta questões sobre representação e identidade no palco cabo-verdiano. A adaptação inclui elementos da cultura local, como a música tradicional, e referências específicas de Cabo Verde (Ferreira, 2005).

A segunda temática proposta por Mercedes Marqués está ilustrada nesta adaptação, uma vez que o conflito geracional ligado à problemática da imigração e às questões de raça e identidade constitui o ponto fulcral da dramaturgia da peça. O GTCCPM consegue, assim, incluir neste espetáculo reflexões sobre questões que assolam a vivência dos cabo-verdianos.

Outra adaptação para o crioulo pelo GTCCPM onde é evidente este conflito geracional é o espetáculo *A escola de mulheres*, adaptado da obra de Molière. Esta adaptação é ambientada na cidade do Mindelo no início dos anos 1920, numa altura em que na cidade existiam várias embaixadas de diferentes países devido ao movimento de barcos que aí paravam para se abastecer (Branco, 2004: 93). O encenador brinca com essa situação atribuindo a cada personagem um sotaque diferente, consequência dos diversos idiomas que se falavam no Mindelo nessa altura. Os figurinos, o cenário e a caracterização dos atores é feita em tons de cinza numa clara homenagem ao cinema que se tornou bastante popular no Mindelo após a inauguração do Cineteatro Éden Park (Fortes, 2021). A opção pelos tons de cinza pode também ser entendida como uma referência às casas do Mindelo feitas de cimento que, muitas vezes, não são pintadas, criando um ambiente cinzento por toda a cidade.

Em 2013, o GTCCPM estreou o espetáculo *Tempêstad*, uma adaptação de *A tempestade*, de William Shakespeare, e à semelhança do que se passou na adaptação de *As três irmãs*, a narrativa é trazida para o contexto arquipelágico de Cabo Verde. A ação decorre no início do processo de povoamento de Cabo Verde, quando as ilhas do barlavento, nomeadamente Santo Antão e São Vicente, ainda não eram povoadas. Nesta versão, Próspero não é Duque de Milão, mas sim o Donatário da Ilha de Santiago. Ao ser exilado, este é enviado para a Ilha de Santo Antão. A escolha da Ilha de Santo Antão deve-se a duas razões: a primeira advém do facto de esta ser a ilha que está fisicamente mais afastada de Santiago; a segunda razão é o facto de existir na ilha um folclore rico em contos sobre bruxas. Sendo a ilha de Próspero o *habitat* natural de uma bruxa, a escolha da ilha com uma tradição oral mais rica em narrativas sobre estas criaturas mágicas é evidente. Nesta adaptação, a crítica ao colonialismo é evidenciada pela personagem Calibã, que é nativo da ilha e acaba sendo escravizado por Próspero.

Esta prática do GTCCPM, que consiste na crioulização de obras de dramaturgia clássica, é definida por João Branco, na sua tese de doutoramento, como "crioulização cénica", mais próxima do processo de "apropriação".

> A crioulização cénica é uma apropriação. Pela sua natureza, e tendo a encenação como instrumento criativo, é um processo que sintetiza o que pode ser um teatro no cruzamento de culturas. (…) Enquanto apropriação, a crioulização cénica explora distintos caminhos, ainda que se afirme numa vontade de conservação do espírito das obras e dos seus autores originais. Da mesma forma que a crioulização é mestiçagem mais qualquer coisa, a crioulização cénica pode ser definida através de um paradigma similar: é adaptação mais qualquer coisa. Neste sentido, está mais próxima de uma apropriação do que de uma adaptação ou de uma tradução. (Branco, 2016: 189)

A crioulização cénica, segundo João Branco, é uma adaptação de textos clássicos onde se busca conservar o espírito das obras originais, ao mesmo tempo que são introduzidos elementos identitários da cultura, história e antropologia de Cabo Verde. Essas adaptações fazem uma reestruturação do contexto destas dramaturgias no tempo e no espaço, ecoando referências socioculturais e geográficas de Cabo Verde, o que torna estas obras de dramaturgia alofilas, mais próximas da realidade do público do arquipélago cabo-verdiano.

Segundo João Branco, essa prática teatral propaga uma abertura à diversidade e ao diálogo intercultural na medida em que a reestruturação destas obras transcende a simples tradução literária ao incorporar elementos narrativos visuais e sonoros da identidade cabo-verdiana, promovendo uma restruturação destes clássicos, tornando-os parte da dramaturgia cabo-verdiana.

Cláudia Madeira, no artigo "Mestiçagem intercultural como obra de arte total", apresenta duas pinturas (*L'arc-en-ciel* e *La pluie*) que são fruto do trabalho de artistas indígenas a partir de peças que lhes chegaram com a exportação da arte europeia renascentista. Estas peças de origem indígena com traços europeus são consideradas como arte mestiça. "A ideia de totalidade pode aplicar-se a outra coisa para além da soma das artes exclusivamente europeias (…) Por colagem, adição, justaposição, telescopia ou fusão, a arte mestiça totaliza os elementos que recebe nos diferentes universos onde se desenvolve" (Madeira, 2006: 145).

A arte mestiça surge nos espaços coloniais e resulta da fusão de elementos de naturezas distintas. A crioulização cénica surge da conjugação de elementos que têm origem em culturas distintas, podendo ser considerada uma expressão de arte mestiça por totalizar elementos que recebe nos distintos universos em que se desenvolve. Surge como uma expressão cultural e como consequência do impacto do colonialismo europeu.

Sendo a crioulização cénica encarada como arte mestiça e sendo Cabo Verde um país cuja origem está no encontro de diferentes culturas, não seria então esta linguagem teatral o maior expoente da crioulização nos palcos? Seria a crioulização cénica uma representação do processo da própria crioulização que em quinhentos anos de história deu origem ao povo cabo-verdiano?

É necessário levar em consideração que a crioulização cénica é uma prática recente, sendo fruto do trabalho do GTCCPM nos últimos trinta anos. Ao analisarmos a história das artes cénicas em Cabo Verde, podemos encarar os últimos trinta anos como um período de renascimento. A verdade é que, dos anos 1990 até à atualidade, a atividade teatral no país ressurgiu, ganhando uma dinâmica e proporções antes inimagináveis. Hoje temos, no Mindelo, o maior festival de teatro da África lusófona, o Mindelact. É de salientar que desde a década de 2010 se realizam anualmente três festivais internacionais

de teatro num arquipélago com pouco mais de quinhentos e cinquenta mil habitantes.

O teatro é uma prática artística que sempre esteve presente em Cabo Verde. Podemos encontrá-lo no início do povoamento das ilhas, quando, por iniciativa dos eclesiásticos cristãos, era utilizado para propagar a doutrina e a fé cristã (Fortes, 2021). À medida que a sociedade cabo-verdiana se foi formando, o teatro evoluiu e acompanhou este processo. Apesar da dinâmica cultural e teatral em Cabo Verde nunca ter sido tão forte como é atualmente, ela sempre existiu e a sua evolução não deve ser descartada. Não é, portanto, correto encarar a crioulização cénica como o expoente máximo da entidade das artes cénicas em Cabo Verde, pois corremos o risco de fetichizar e mesmo descartar outras linguagens cénicas que representam a evolução do povo e do teatro cabo-verdiano.

Ainda que o intercâmbio cultural se integre no processo de crioulização cénica, não podemos tê-lo como uma prática livre de perigos: se não for feito de forma consciente e responsável, corre-se o sério risco de perpetuar uma ideia de identidade estática e exótica, parte elementar do fetichismo cultural. Esse tipo de fetichização é descaracterizador e descontextualizado: procura servir-se de elementos da cultura cabo-verdiana, isola-os e combina-os de acordo com as suas preferências e conveniências, à medida da sua leitura. Isso reduz a cultura cabo-verdiana a uma identidade homogénea e romantizada, negando as suas dinâmicas e transformações próprias.

Deixar de lado as vozes e experiências cabo-verdianas para dar lugar a um retrato idealizado da sua cultura é instrumentalizá-la através de um produto branqueado e branqueador, que atua como um mecanismo de violência simbólica ao simplificar e reconfigurar realidades complexas, ao serviço e em benefício de interesses alheios aos das comunidades representadas.

A ideia de um teatro mestiço, embora seja um convite ao diálogo intercultural, pode ser interpretada, no caso da crioulização cénica, como uma adaptação do "outro" a uma visão ocidental (Ribeiro, 2020), o que silencia as expressões culturais próprias do arquipélago. É fundamental vigiar a forma como se desenrola o diálogo intercultural para garantir que a evolução contínua da sociedade e da cultura cabo-verdiana ocupem o seu legítimo lugar. A essência da identidade cultural é dinâmica, fluida e está em constante transformação: não pode ser encarada como um objeto de consumo para mera apreciação alienada.

A descolonização não se encerra com a independência política, mas persiste como um processo complexo, marcado pela renegociação de identidades, poderes e espaços culturais. Esse processo torna-se, muitas vezes, visível em práticas culturais e artísticas, nas quais a busca por representações genuinamente locais pode confrontar estruturas e dinâmicas herdadas de contextos coloniais. Uma das questões centrais que emergem colide com o processo de atribuição dos lugares de poder e liderança em espaços culturais e com a forma como essas escolhas refletem – ou desafiam – legados coloniais ainda presentes.

Neste contexto, é pertinente observar o caso do GTCCPM, coletivo artístico que desempenhou um papel fundamental na promoção da crioulização cénica em Cabo Verde. Ainda que fosse um coletivo cabo-verdiano, não se pode ignorar que, neste grupo, o papel de direção artística tenha sido ocupado por um encenador de origem portuguesa. Esse facto levanta questões sobre a forma como a ocupação de cargos de liderança por pessoas de origem do antigo país colonizador

pode moldar as dinâmicas culturais em espaços que se dedicam a uma construção identitária pós-colonial. A presença de uma liderança externa tanto pode enriquecer o processo ao introduzir perspetivas inovadoras quanto perpetuar, mesmo que de forma inconsciente, dinâmicas de representação moldadas por estruturas coloniais. Identificar qual dessas possibilidades prevalece é essencial para avaliar o impacto desse tipo de configuração em processos identitários pós-coloniais. Assim, é crucial analisar os possíveis efeitos adversos que podem resultar da crioulização cénica, caso esta se encontre desvinculada de uma perspetiva de descolonização cultural.

COMÉDIA POPULAR CRIOULA: A PRIMEIRA IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

Na segunda metade do século XIX, os clubes recreativos de elite deram um contributo importantíssimo para a afirmação das artes cénicas em Cabo Verde. Estas associações, responsáveis pela dinamização cultural das ilhas, surgiram entre 1853 e 1892 na vila da Praia e, posteriormente, no Mindelo. Após a inauguração, em 1852, do primeiro depósito de carvão na Ilha de São Vicente, surgem na ilha os primeiros clubes recreativos. É no seio destes clubes que aparece uma nova vertente do teatro cabo-verdiano caracterizada por ser brejeira e provocatória: o teatro popular que encarava ocorrências urbanas de forma cómica. Este estilo próprio do Mindelo tem como base a revista à portuguesa, introduzida na ilha pelos oficiais portugueses. A comédia crioula acabou por se distanciar, naturalmente, da revista à portuguesa que lhe deu origem, tornando-se o estilo preferido dos cabo-verdianos.

A inauguração do Cineteatro Éden Park, em 1922, dinamizou ainda mais as produções teatrais no Mindelo, uma vez que este se tornou o palco de eleição da cidade (Fortes, 2021).

Do início da década de 1920 até aproximadamente à década de 1950, vários coletivos teatrais como os Sokols de Cabo Verde, a Troupe Cénica Tropical e o Grupo Cénico Amarante desfilaram pelo palco do Éden Park, pelos palcos dos clubes recreativos e por vários outros palcos improvisados um pouco por toda a cidade com as suas comédias populares em crioulo, alicerçadas num forte tom de crítica social e política.

Apesar da popularidade da comédia crioula, a atividade teatral enfrentou períodos de instabilidade, especialmente durante os longos períodos de fome que assolaram as ilhas de Cabo Verde e que provocaram a morte a cerca de um terço da população. A luta contra o colonialismo e o anseio da população de alcançar a sua independência fez com que a atividade cultural nas ilhas ficasse em segundo plano (Branco, 2004). Após a independência, surgiram algumas companhias de teatro, mas com pouca expressividade, focadas principalmente em transmitir mensagens políticas sobre a luta anticolonial. Nos anos 1990, encontramos três principais focos de atividade teatral em Cabo Verde: em Santiago, com a companhia Korda Kaoberdi; em São Vicente, com o GTCCPM; e com o Grupo Juventude em Marcha na Ilha de Santo Antão.

Fundado em 1984, o Grupo Juventude em Marcha ganhou uma enorme popularidade no início dos anos 1990 e ficou conhecido principalmente pela produção de vários telefilmes que foram divulgados pela Televisão Nacional de Cabo Verde nessa altura. O trabalho desta companhia caracteriza-se pela vertente cómica e moralista que tem

como pano de fundo os costumes da Ilha de Santo Antão. A utilização de personagens-tipo, o exagero e a comédia de costumes estão na base do seu trabalho (Fortes, 2021). A sua comédia de costumes bebe da tradição oral dos costumes, dos trajes e da vivência da população da Ilha de Santo Antão. Com quarenta anos de história, esta companhia deu um contributo excecional para a popularização das artes cénicas e do cómico em Cabo Verde.

Do início dos anos 2000 até à atualidade, assistimos a uma ressurgência da comédia popular crioula, principalmente na cidade do Mindelo. É nesta urbe que várias companhias começam a criar espetáculos baseados no quotidiano e na vivência das suas gentes, e esses acabam sendo os espetáculos que geram maior notoriedade junto do público. A tradição das comédias populares que se propagavam nos anos 1950 reemerge no Mindelo com uma maior pujança.

Companhias como a 50 Pessoa têm dado um contributo enorme para a preservação desta linguagem cénica. Espetáculos como *Rua de Boné* provam a relevância deste género que é o mais apreciado pela população até aos dias de hoje.

A comédia *Rua de Boné* lança uma forte crítica política através da personagem Djo Bia, que é um candidato à Câmara Municipal de São Vicente que, através de esquemas, não se poupa a esforços para angariar votos. Encontrámos, neste espetáculo, acentuadas críticas sociais, na medida em que temas como a homofobia, a infidelidade das mulheres, a emigração e a violência urbana são abordados no decorrer da trama. Estas questões vão ser, mais tarde, dissecadas noutras produções desta companhia, nomeadamente no espetáculo *Cabaret Mindelo*, no qual a crítica política se faz sentir ainda com mais força, ou em espetáculos como *Fonte Felipe Is Burning*, no qual se questionam os direitos das comunidades LGBTQIA+ em Cabo Verde. A comédia é utilizada como instrumento da intervenção política e social para repensar aspetos relacionados com a convivência do povo cabo-verdiano.

O espetáculo *Once Upon a Time in Ribeira Bote*, encenado pela companhia 50 Pessoa em 2021 (Fortes, 2021), faz uma crítica ao colonialismo ao recriar em cena os acontecimentos de 23 de setembro de 1974, que, inspirados pelo 25 de Abril, culminam na expulsão das tropas coloniais portuguesas do bairro da Ribeira Bote e dão origem à primeira zona libertada de Cabo Verde e, posteriormente, à independência de Cabo Verde, proclamada a 5 de julho de 1975.

Como anteriormente demonstrámos, a comédia popular crioula tem na sua origem a revista à portuguesa que, ao chegar a Cabo Verde, sofreu um processo de atualização, dando origem a uma nova linguagem. Contudo, a natureza híbrida da comédia crioula estende-se hoje para além da conjugação de diferentes linguagens e relaciona-se com o próprio exórdio do género teatral (Fortes, 2021: 40).

O termo "antropofagia", desenvolvido por Oswald de Andrade (Goudel, 2008) para explicar a assimilação da arte de vanguarda brasileira, pode ser aplicado à comédia popular cabo-verdiana, que resulta do cruzamento entre a revista à portuguesa e a comédia e cultura locais e gera uma linguagem única com traços socioculturais cabo-verdianos. A antropofagia remete para um tipo de cerimónia praticada por nativos brasileiros em que se consumia a carne dos inimigos como forma de apropriação das suas qualidades. Os indígenas acreditavam que, ao ingerirem a carne do adversário, poderiam adquirir a sua força, beleza e inteligência. Apesar de pertencerem a tribos diferentes, reconheciam no outro qualidades valiosas e dignas de serem absorvidas (Fortes, 2021). Oswald de Andrade aplica este conceito

à arte, no contexto brasileiro, para descrever um processo em que, por um lado, uma obra é "apropriada"[3] e, por outro, transformada de modo a ser reconhecida e integrada como genuinamente pertencente à cultura de chegada (Goudel, 2008). O *funk* brasileiro é um exemplo clássico dessa antropofagia cultural: surge com a importação do *funk* norte-americano, sendo transformado num estilo musical completamente distinto do original, ao ser assimilado e reconfigurado pelos ritmos brasileiros.

O termo "antropofagia cultural" pode ser emprestado para descrever também o processo de surgimento da comédia popular crioula. Seria um equívoco interpretar esta aproximação como um mero produto do acaso, se considerarmos os paralelismos históricos e culturais entre o Brasil e Cabo Verde, ambos marcados por passados coloniais sob influência portuguesa. Entre os dois países há semelhanças culturais notáveis, particularmente nestes processos partilhados de assimilação e ressignificação de influências externas, resultando em manifestações culturais únicas.

Assim como no caso do *funk* brasileiro, a comédia popular crioula nasce da exposição a elementos culturais portugueses – neste caso, a revista à portuguesa – que, ao se cruzarem com a cultura cabo-verdiana, deram origem a um espetáculo de natureza única, marcado por traços socioculturais característicos de Cabo Verde (Fortes, 2021: 9).

Estou profundamente convicto de que se deve caracterizar a comédia popular crioula como arte mestiça. Na verdade, o teatro que se faz nas ilhas pode ser todo ele caracterizado como uma arte mestiça, na medida em que esta arte totaliza elementos que recebe de diferentes culturas e línguas.

As temáticas do teatro cabo-verdiano sugeridas por Mercedes Marqués (2012: 25) estão presentes nas três abordagens estéticas analisadas neste artigo. A denúncia do colonialismo e a restauração identitárias do povo de Cabo Verde são a base do trabalho do coletivo Korda Kaoberdi. O conflito geracional ligado a problemáticas de imigração e de raça é abordado nas adaptações do GTCCPM, e a crítica política e social é a base de atuação das comédias populares crioulas.

É comum encontrarmos espetáculos que abordam mais do que uma dessas temáticas, mas, independentemente da linguagem estética utilizada pelos diferentes coletivos teatrais que atuam no território cabo-verdiano, todas as suas produções teatrais feitas no país refletem a natureza do povo crioulo que tem a sua origem no cruzamento de culturas.

Qual é a identidade do teatro cabo-verdiano? Não se pode responder a esta questão aludindo a uma determinada linguagem cénica presente no país, pois corremos o risco de valorizar uma articulação estética em detrimento de outra. Como pudemos observar, diferentes coletivos artísticos utilizam linguagens estéticas distintas, porém, em todos elas conseguimos detetar a valorização da cultura local.

A diglossia entre a língua materna (o crioulo) e a língua oficial (o português) está presente em várias produções. Na verdade, o teatro que se faz em Cabo Verde pode ser antes caracterizado como uma arte pluricultural multifacetada, na medida em que convoca e problematiza elementos dos distintos universos em que se inscreve.

[3] O termo "apropriada" refere-se, no contexto do pensamento de Oswald de Andrade, ao processo de assimilação cultural em que a obra é adaptada e assimilada como parte da cultura de chegada, conforme foi descrito por Goudel (2008).

CONCLUSÃO

A relevância do questionamento identitário está presente no contexto cabo-verdiano sociocultural em diferentes artes, com principal enfoque no teatro. Vários artistas e pensadores das artes cénicas cabo-verdianas têm refletido sobre a natureza da sua arte no arquipélago, focando-se nas diferentes linguagens cénicas presentes um pouco por todo o país. O trabalho de companhias como Korda Kaoberdi, que defendem um teatro anticolonial, pode ser apontado como um dos principais distintivos das artes cénicas cabo-verdianas. Também deparamos com linguagens distintas como a crioulização cénica, popularizada no Mindelo pelo GTCCPM ou pelas comédias populares crioulas entre os anos de 1920 e 1950, e que ressurgem atualmente com uma grande pujança e grande aceitação junto do público das ilhas.

Da análise das produções de algumas companhias nacionais, pudemos perceber que as predileções estéticas variam conforme o alvedrio destas companhias, mas independentemente da linguagem valorizada por cada companhia, todas elas utilizam o teatro para repensar a natureza do ser crioulo. Esta diversidade de linguagens enriquece a identidade cultural do país permitindo reflexões sobre as diferentes influências culturais e históricas que moldam a sociedade cabo-verdiana. Cada abordagem estética adotada pelos coletivos teatrais oferece uma perspetiva única sobre a experiência de se viver numa sociedade crioula.

O teatro cabo-verdiano é uma arte multifacetada que faz uso de linguagens distintas e, por consequência, a sua identidade reflete esta característica. Independentemente da linguagem utilizada ou dos temas abordados em palco, o teatro que se faz em Cabo Verde é uma arte mestiça que totaliza elementos provenientes de culturas diversas e surge ainda como uma consequência do impacto do colonialismo europeu. *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, João (2004), *Nação teatro. História do teatro em Cabo Verde*, Mindelo, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

BRANCO, João (2016), *Crioulização cénica: em busca de uma Identidade para o teatro cabo-verdiano*, tese de doutoramento, Faro, Universidade do Algarve.

BRITO, João Paulo (2005), "O que é o teatro cabo-verdiano?", *Mindelact. Teatro em revista*, n.º 14, pp. 23–25.

FERREIRA, Eunice (2005), "Ser ou não ser crioulo no palco", *Mindelact. Teatro em revista*, n.º 14, pp. 31–38.

FORTES, Yannick (2021), *Once Upon a Time in Ribeira Bote: um exemplo prático de comédia popular crioula*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

GOUDEL, Francine Regis (2008), *Conceito antropofagia: vanguarda e proliferação*, *DAPesquisa*, 3.5.

HANNERZ, Ulf (1987), "The World in Creolisation", *Africa*, 57.4, pp. 546–559.

KNÖRR, Jacqueline (2008), "Towards Conceptualizing Creolization and Creoleness", *Max-Planck-Institut for Social Anthropology Working Paper*, n.º 100, p. 17.

KONDÉ, Kwame (1976), "Exercício dramático do grupo Korda Kaoberdi", *Caderno Korda Kaoberdi*, pp. 15–16.

MADEIRA, Cláudia (2005), "Da mestiçagem e do hibridismo: uma categorização crítica", *Análise Social*, XL.4, pp. 950–955.

MADEIRA, Cláudia (2006), "Mestiçagem intercultural como obra de arte total", *Análise Social*, XLI.3, pp. 908–913.

MARQUÉS, Mercedes Hernández (2012), *Lorca criollo: el teatro emergente caboverdiano*, Valencia, Universidad de Valencia.

RIBEIRO, António Pinto (2020), "Caliban 2000", *Revista Comunicação e Linguagens*, n.º 28, pp. 235–246.

SOUSA, Mário Lúcio (2016), "Entrevista", em J. P. Madeira, *Nação e identidade: a singularidade de Cabo Verde*, Lisboa, Universidade de Lisboa.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

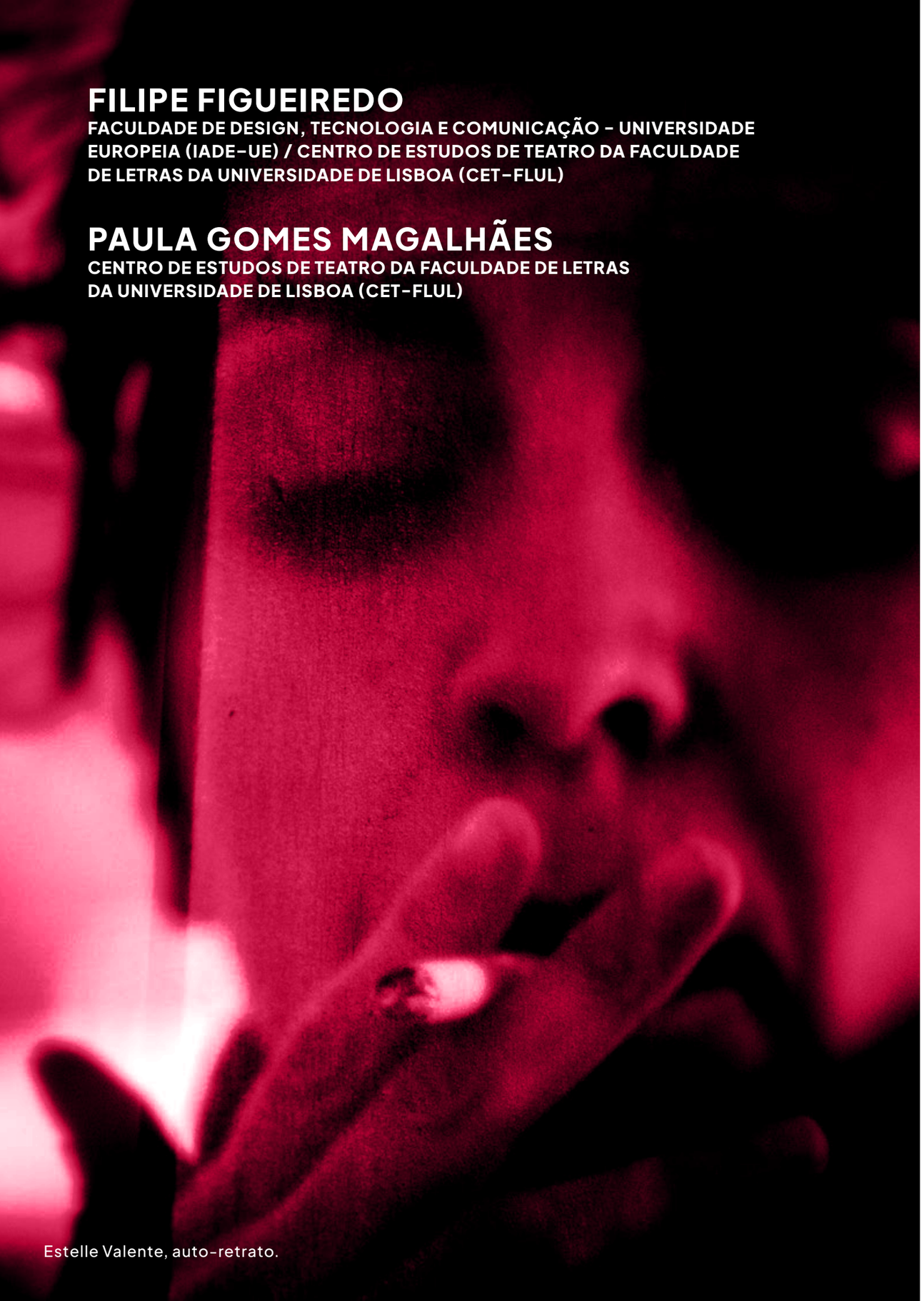
PORTEFÓLIO
PORTFOLIO

ESTELLE VALENTE
UM OLHAR INQUIETO

FILIPE FIGUEIREDO
PAULA GOMES MAGALHÃES

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)



Estelle Valente, auto-retrato.

ESTELLE VALENTE
UM OLHAR INQUIETO

Nasceu em França, carregada de saudades. Filha de pais portugueses, acabaria por trocar Paris, e uma vida estável como professora universitária de Economia, em 2010, pela instabilidade de um país que atravessava uma profunda crise económica e pela incerteza sobre qual seria o seu futuro. Uma decisão mais emocional do que racional, por sempre ter sentido que seria mais feliz em Portugal.

Veio para Lisboa de comboio e instalou-se no coração da cidade, em Alfama. Com poucos amigos, mas com uma grande vontade de conhecer a cultura portuguesa, tinha o hábito de sair à noite, sozinha, para beber um copo e assistir a sessões de poesia e fado, duas das suas grandes paixões. Para se sentir mais confortável, evitar ares reprovadores e fazer face à timidez, começou a fazer-se acompanhar de uma máquina fotográfica e a registar imagens dos eventos por onde passava. Dessa convivência nasceria uma nova paixão.

A fotografia nunca tinha feito parte dos seus planos – autodidata, sempre se considerou apenas uma amadora – mas ser fotógrafa acabaria por se impor como trajetória profissional. Uma sessão de fotos com a fadista Gisela João – à época ainda desconhecida do grande público –, de quem se tornou amiga depois de se terem cruzado num bar em Alfama, alteraria para sempre o rumo da sua história, com algumas dessas imagens a integrarem o álbum de estreia da artista. Uma dessas fotografias foi reproduzida vezes sem conta na imprensa e nas plataformas digitais, dando a conhecer a fotógrafa Estelle Valente. Mulher de várias vidas, começava assim uma nova. Entrou no mundo profissional da fotografia através da música que mais apreciava, o fado, e da relação cúmplice que criou com a fadista Gisela João, que passou a acompanhar.

O teatro surgiria tempos mais tarde, através de um convite, em 2015, de Aida Tavares (então diretora do Teatro São Luiz), para fazer um conjunto de retratos de mulheres, num ano em que as figuras femininas dominavam a programação do teatro municipal. Depois dos retratos, colocados nas janelas do teatro, começou a fotografar ensaios, espetáculos e campanhas de comunicação, tornando-se fotógrafa oficial do São Luiz Teatro Municipal (SLTM), cargo que ocupou entre 2016 e 2024.

Em 2018, a participação numa residência artística e numa exposição no Théâtre de La Ville, no âmbito do Festival Chantiers d'Europe, resultaria numa validação do seu percurso, tanto pessoal quanto externa. A experiência reforçaria a sua confiança enquanto criadora e o reconhecimento de uma abordagem à fotografia de cena.

No princípio, sem qualquer conhecimento sobre quais seriam as regras para fotografar um espetáculo, seguia apenas o instinto. Fotografava teatro e dança de acordo com os preceitos que mais lhe agradavam: a preto-e-branco e em ângulos pouco habituais, numa tentativa de fugir à realidade, fixando um imaginário poético. Uma assumida fraqueza, que se converteu na sua maior força, cimentando um modo de fazer. Agradece a liberdade que sempre lhe foi concedida e que lhe permitiu ir definindo um caminho. No registo procura ser discreta, mas dança enquanto fotografa porque não consegue estar parada.

Ao longo de quase uma década, Estelle Valente construiu a sua trajetória como fotógrafa de cena, principalmente como fotógrafa residente do SLTM. Registou os espetáculos apresentados naquele espaço, fotografando mais de duas centenas de produções de diferentes companhias e criadores. Essa experiência proporcionou-lhe um amplo contacto com diversas linguagens e processos de trabalho. Se é certo que o fotógrafo tem a capacidade de definir uma linguagem visual e encontrar um modo seu de dar a ver a cena, por vezes esse olhar atua em sintonia com a natureza do objeto que fotografa. Não raras vezes, as imagens do fotógrafo colam-se à pele dos atores e das encenações e a identidade de um consolida a do outro. No caso de Estelle Valente, tão diferentes objetos de cena e tão diversas relações de trabalho desafiam a definição de um olhar único, o reconhecimento imediato da autoria das imagens, mais do que a encenação fotografada. Ainda assim, ou talvez por isso, as fotografias de Estelle assumem uma vontade individual de se afirmarem com um certo grau de autonomia em relação ao seu referente.

Para Estelle, uma fotografia tem de contar sempre três histórias: a que está à sua frente, aquela que quer transmitir e aquela que quem vê a fotografia vai imaginar. Foge à realidade para poder integrar o seu universo na imagem, um universo melancólico, sombrio,

misterioso e poético. Mais do que contar a história do espetáculo, procura que as imagens reflitam a emoção que sente perante o que vê. É aqui que reside a identidade das suas imagens. Uma emoção que pode surgir numa imagem desfocada, arrastada ou editada, com alteração de cores ou acrescento de "grão", denunciando um evidente sentido plástico e de composição.

A par de fotografias que cristalizam uma imagem da cena, indo ao encontro da geometria do palco, das suas relações de luz e cor, em suma, da *opsis* que se oferece ao espectador, outras evidenciam um olhar particular que se constrói em torno de planos descentrados e desnivelados, acentuando as linhas de palco e destabilizando o olhar sobre a imagem. Noutros casos, recorre à prática de múltiplas exposições, que nos últimos anos se vem tornando cada vez mais presente.

É quase no final da década de 2010 que este recurso começa a surgir no portefólio de Estelle Valente, primeiro de forma mais tímida, explorando as possibilidades imagéticas da sobreposição, para depois se assumir como uma marca distintiva do seu trabalho. Compatibilizando imagens nítidas com outras arrastadas, sobrepondo enquadramentos distintos de uma mesma cena, perspetivas e tempos diferentes, estabelece planos dinâmicos de imagens de cena antes estáticas, acentuando os sentidos intrínsecos da dramaturgia. Ou seja, nem sempre o espectador pode encontrar no palco as imagens que Estelle Valente lhe oferece; estas trazem o avolumar de camadas, diluem detalhes, exaltam valores cromáticos, tensões, elementos gráficos que são acentuados ou gerados na captação. Nestes casos, as suas fotografias correspondem a uma construção imagética a partir dos elementos visuais do palco, estabelecendo um equilíbrio entre o universo plástico e visual da cena e a visão subjetiva da fotógrafa.

Não obstante o seu carácter autónomo, estas imagens foram sendo aceites como as imagens oficiais da produção, apresentadas nos canais de divulgação do SLTM, inclusive na *Revista do Teatro São Luiz*, entre 2021 e 2023, e, desse modo, afirmando tanto a identidade autoral de Estelle Valente quanto um lugar especial para a fotografia de cena em Portugal. O percurso de Estelle Valente reflete um compromisso com a arte de capturar não apenas imagens, mas atmosferas, emoções e narrativas que transcendem a realidade. O seu trabalho desafia convenções e expande os limites da fotografia de cena. Mais do que documentar espetáculos, Estelle imprime nas suas imagens uma poética, transformando cada registo numa composição artística que dialoga com a cena e a reinventa.

***

AGRADECE-SE A COLABORAÇÃO DE ESTELLE VALENTE NA ELABORAÇÃO DESTE PORTEFÓLIO E NA IDENTIFICAÇÃO DOS INTÉRPRETES NAS FOTOGRAFIAS.

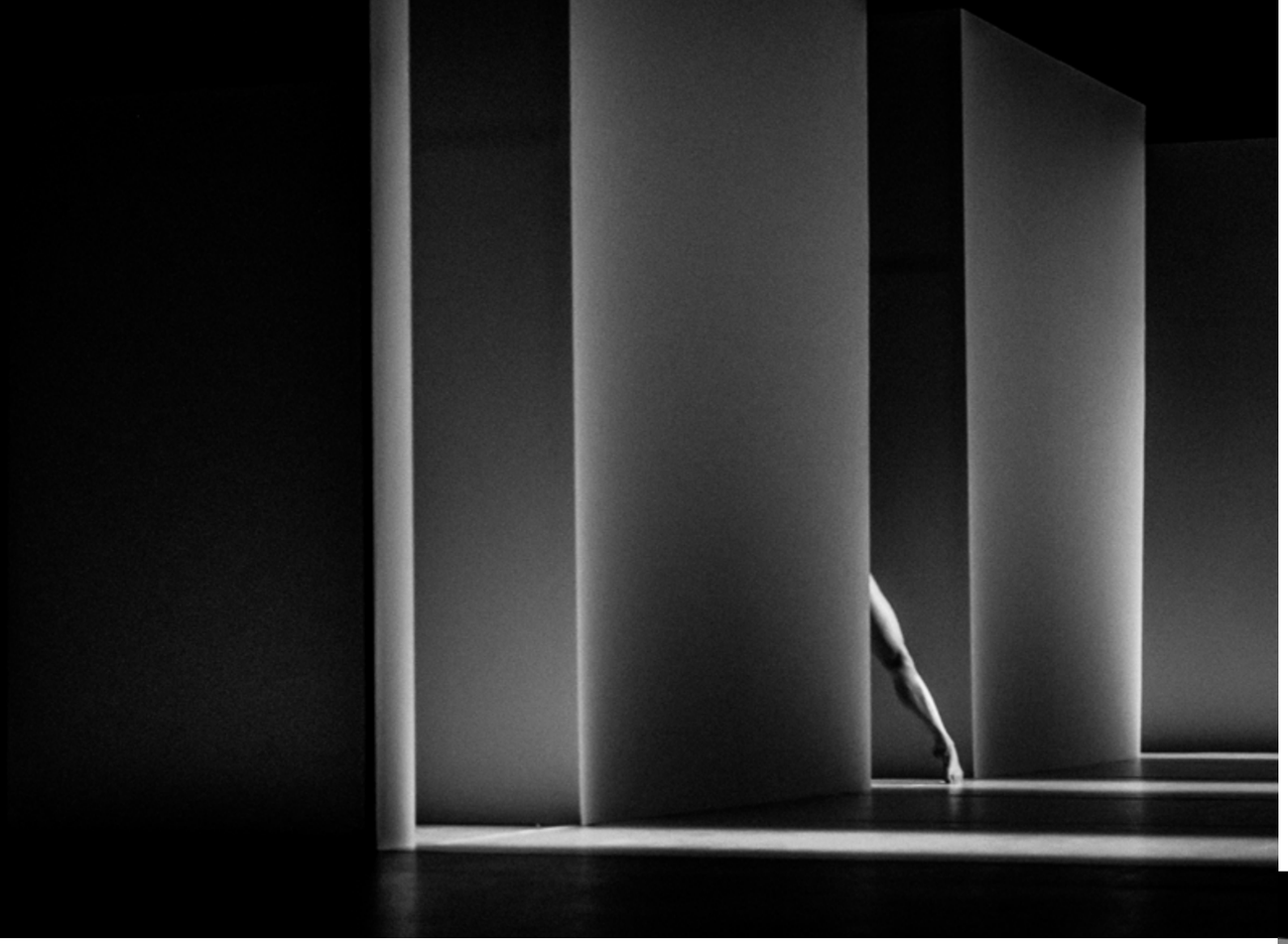
CC BY NC ND

A conquista do Polo Sul, de Beatriz Batarda, Arena Ensemble, São Luiz Teatro Municipal, 2016 (Romeu Costa).

No dia em que os cães se revoltaram, de Mark Levitas, São Luiz Teatro Municipal, 2016 (Zuhal Gencer Erkaya, Sercan Gülbahar).

Zululuzu, Teatro Praga, São Luiz Teatro Municipal, 2016 (Cláudia Jardim, Gonçalo Pereira Valves).

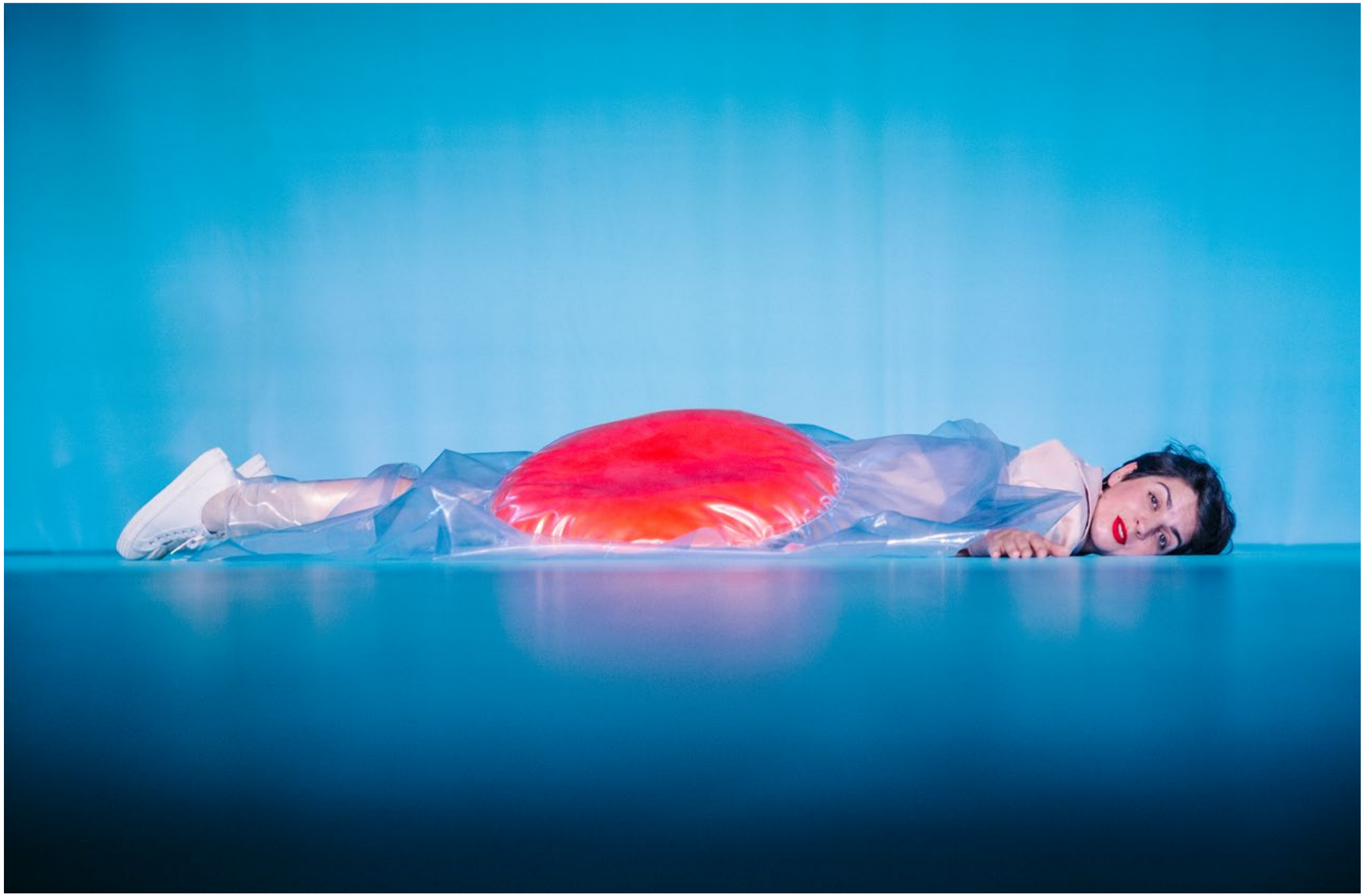
O nosso desporto preferido – Futuro distante, de Gonçalo Waddington, São Luiz Teatro Municipal, 2017 (Carla Bolito).



← ***Uníssono – Composição para cinco bailarinos***, de Victor Hugo Pontes, São Luiz Teatro Municipal, 2017 (Teresa Alves da Silva).

↓ ***Uníssono – Composição para cinco bailarinos***, de Victor Hugo Pontes, São Luiz Teatro Municipal, 2017 (Bruno Senune, Elisabete Magalhães).

Jangal, Teatro Praga, São Luiz Teatro Municipal, 2018 (Joana Barrios).



Lindos dias, de Sandra Faleiro, São Luiz Teatro Municipal, 2018 (Cucha Carvalheiro).

↑ ***Perplexos***, de Cristina Carvalhal, São Luiz Teatro Municipal, 2018 (Pedro Lacerda).

→ ***Madrugada***, de Victor Hugo Pontes, Companhia Nacional de Bailado, Teatro Camões, 2019 (Lourenço Ferreira, Gonçalo Andrade).

Drama, de Victor Hugo Pontes, São Luiz Teatro Municipal, 2019 (Félix Lozano).

← ***Fit(in)***, de João de Brito e Yola Pinto, São Luiz Teatro Municipal, 2019 (João de Brito, Yola Pinto).

↗ ***Ocupação***, Teatro do Vestido, São Luiz Teatro Municipal, 2019 (Gustavo Vicente, Maria Emília Castanheira).

↑ ***Odeio este tempo detergente***, de Ana Nave, São Luiz Teatro Municipal, 2019 (Maria João Luís, Ana Nave).

→ ***20.20***, Circolando, São Luiz Teatro Municipal, 2020 (Ana Isabel Castro, André Braga, Bruno Senune, Costanza Givone, Daniela Cruz, Félix Lozano, Ricardo Machado).

Antiprincesas – Leonor, Marquesa de Alorna, de Claúdia Gaiolas, São Luiz Teatro Municipal, 2020 (Leonor Cabral).

Perfil perdido, de Marco Martins, São Luiz Teatro Municipal, 2020 (Beatriz Batarda, Romeu Runa).

Haikus, de Sónia Baptista, São Luiz Teatro Municipal, 2021 (Sónia Baptista).

Hamster Clown, de Ricardo Neves-Neves, São Luiz Teatro Municipal, 2021 (Rui Paixão).

Interior, de Rita Só e Mónica Calle, São Luiz Teatro Municipal, 2021 (Rita Só).

← ***O cerejal***, de Sandra Faleiro, São Luiz Teatro Municipal, 2021 (Inês Castro Dias, Joana Campelo).

↑ ***A reconquista de Olivenza***, de Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo, São Luiz Teatro Municipal, 2022 (elenco).

Lumina, Bestiário, Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo, 2022 (Teresa Vaz).

Histórias de além terra, de Leonor Keil / Cão Danado, São Luiz Teatro Municipal, 2022 (Sara Barbosa).

↑ ***Jogos de obediência***, de Marta Carreiras, São Luiz Teatro Municipal, 2022
(Madalena Almeida, Sílvia Filipe, Vítor d'Andrade, Rui M. Silva).

→ ***Má educação***, Formiga Atómica, São Luiz Teatro Municipal, 2022
(Ana de Oliveira e Silva, Carla Galvão).

A hora em que não sabíamos nada uns dos outros, de Olga Roriz, São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Gaya de Medeiros).

← ***Blanche Neige***, Scopitone & Cie (França), São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Juan Pino).

↗ ***Bravo 2023!***, Teatro Praga, São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Jenny Larrue).

O salto, de Tiago Correia, A Turma, São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Inês Filipe).

↑ ***Outra bizarra salada***, de Beatriz Batarda, São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Maestro Cesário Costa).

→ ***Última memória***, de Sara Carinhas, São Luiz Teatro Municipal, 2023 (Sara Carinhas).

1001 Noites – Irmã Palestina, Teatro O Bando, Companhia Olga Roriz e Banda Sinfónica Portuguesa, São Luiz Teatro Municipal, 2024 (Banda Sinfónica Portuguesa).

Bibi ha Bibi, de Henrique Furtado Vieira e Aloun Marchal, São Luiz Teatro Municipal, 2024 (Henrique Furtado Vieira, Aloun Marchal).

A matança do porco do pai, de Sónia Barbosa, 2024 (Hugo Inácio, Joana Gomes Martins, Nuno Nunes, Sónia Barbosa).

↖ ***Fazer uma canção***, de André e. Teodósio, Teatro Praga, São Luiz Teatro Municipal, 2024 (Alex D'Alva Teixeira).

← ***La (nouvelle) ronde***, de Johanny Bert, Théâtre de Romette (França), São Luiz Teatro Municipal, 2024.

↑ ***Quis saber quem sou***, de Pedro Penim, São Luiz Teatro Municipal, 2024 (Bárbara Branco).

Terminal – O estado do mundo, Formiga Atómica, Teatro Nacional D. Maria II, 2024
(Miguel Fragata, Vasco Barroso, Carla Galvão, Anabela Almeida).

The Swimming Pool Party, de Ricardo Neves-Neves, Teatro Variedades, 2024 (Ruben Madureira).

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

NA PRIMEIRA PESSOA

INTERVIEW

LÍGIA SOARES

GUSTAVO VICENTE

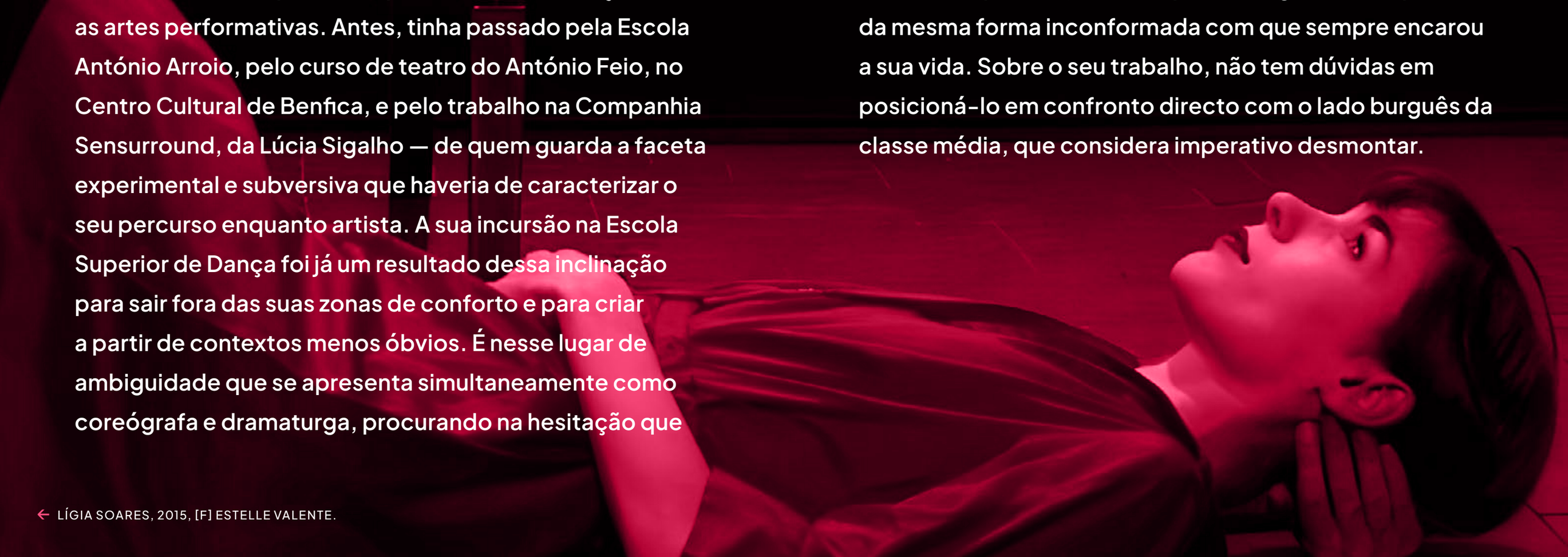
LÍGIA SOARES

A ARTE DE SE IMPORTAR COM AS PESSOAS

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

LÍGIA SOARES

Filha de Estêvão Soares, um pintor autodidacta que fazia do ambiente doméstico um espaço indistinto de coabitação com as artes, Lígia Soares teve no pai uma referência fundamental para as decisões que viriam a moldar o seu percurso. Com a sua companheira de brincadeiras — a sua irmã gémea, Andresa Soares — viria a formar a sua primeira e mais duradoura parceria artística. Foi com ela que fundou a Máquina Agradável, uma estrutura de produção que funcionou activamente durante mais de dez anos e lhes permitiu aprofundar a sua relação com as artes performativas. Antes, tinha passado pela Escola António Arroio, pelo curso de teatro do António Feio, no Centro Cultural de Benfica, e pelo trabalho na Companhia Sensurround, da Lúcia Sigalho — de quem guarda a faceta experimental e subversiva que haveria de caracterizar o seu percurso enquanto artista. A sua incursão na Escola Superior de Dança foi já um resultado dessa inclinação para sair fora das suas zonas de conforto e para criar a partir de contextos menos óbvios. É nesse lugar de ambiguidade que se apresenta simultaneamente como coreógrafa e dramaturga, procurando na hesitação que se estabelece entre essas disciplinas o terreno fértil das suas criações. Mais recentemente, o peso crescente da sua escrita para a cena tem suscitado o reconhecimento de editoras independentes que a vêem cada vez mais também como escritora. Com mais de vinte anos de carreira, com múltiplas colaborações e parcerias, com um trajeto pautado pela pluralidade de espaços de actuação e diversidade ao nível dos formatos de apresentação, Lígia Soares mantém a apetência pela busca de novas formas de resistência política, olhando para as urgências do presente da mesma forma inconformada com que sempre encarou a sua vida. Sobre o seu trabalho, não tem dúvidas em posicioná-lo em confronto directo com o lado burguês da classe média, que considera imperativo desmontar.



← LÍGIA SOARES, 2015, [F] ESTELLE VALENTE.

Começando pelo início, como é que se formou o teu apelo pelas artes performativas?

Aos três anos queria ser bailarina [risos]. Foi um bocadinho essa a história. Não tive muita oportunidade para fazer outras actividades artísticas ou desportivas durante a infância e a adolescência, a não ser uma muito essencial, que era desenhar, pintar. Era o que eu fazia para brincar, eu e a minha irmã, em casa. Mas o apelo do corpo acho que sempre foi bastante forte: dançar, mexer... Eu acho que isso, juntamente com a incoerência do meu percurso, acabou por definir um pouco a minha vocação para a multidisciplinaridade. O facto de ser difícil identificar-me com dança ou com teatro e de poder viver nos interstícios, que é uma possibilidade que depois foi sendo cada vez mais assumida. O que acaba também por ser uma brincadeira minha com a vida, não é? Como é que eu me identifico perante os outros...

Foi o teu pai que influenciou essa inclinação para as artes?

Sim, o meu pai era pintor e pintava em casa. Daqueles de outra geração; era aguarelista, fazia óleos e era paisagista. Portanto, dentro de casa havia um estúdio e havia arte. E era tudo num ambiente doméstico. Não era num ambiente nem escolar, nem académico. E depois tinha a minha grande parceira, que era a minha irmã. Fazíamos quase tudo em conjunto e as brincadeiras estavam muito ligadas às artes.

Depois, mais tarde, fui para a [Escola] António Arroio em artes visuais, e pensava que ia seguir por aí, mas comecei a fazer teatro amador com o António Feio, na Junta de Freguesia de Benfica, no 11.º ou 12.º ano. E adorava aquilo, porque ele era muito fixe. Muito comunista. Muito dedicado. Era uma óptima pessoa. Eu era da turma daquela geração do Nuno Lopes, do Duarte Guimarães — vários actores que depois seguiram para a Escola [Superior] de Teatro e Cinema. Foi nessa altura que ouvi falar num workshop no ACARTE. Fui ver o que era e inscrevi-me. Era um workshop da Lúcia Sigalho, que tinha ganho recentemente o prémio ACARTE. Como resultado desse workshop, fizemos um espectáculo chamado *Sensurround*[1] que acabou por dar o nome à companhia. A Lúcia depois decidiu continuar com esse grupo de jovens – aqueles que ficaram, que estavam disponíveis na altura, entre os quais eu. Foram aqueles anos decisivos de passagem para a idade adulta: 19, 20, 21. Esses acontecimentos foram determinantes para me afastar das artes plásticas ou visuais — que eram aquelas que eu comecei por identificar como mais próximas — para entrar nas artes performativas de cabeça.

Foi por essa altura que ingressaste na Escola Superior de Dança?

Não. Isso foi quando saí da Companhia de Teatro Sensurround. Pensei: o que é que eu vou fazer? Pertencer à Companhia de Teatro Sensurround era um orgulho. Éramos a cena independente da altura — *cutting edge*, como a Lúcia nos chamava. Eu olhava para essas coisas com alguma desconfiança, porque sempre prezei uma certa humildade, mas de facto fazíamos ali coisas únicas. Aquele espaço que encontrámos, o Armazém do Ferro...[2] E aquilo era mesmo uma vida completamente "posta" ali. E as idades que tínhamos. Eu era das mais novas, tinha 19 anos quando comecei. Mas as idades variavam entre 19, 20, 21, 22. Portanto, eram pessoas que estavam nesse trânsito entre a escola secundária e a Escola [Superior] de Teatro

[1] Espectáculo de estreia da Companhia de Teatro Sensurround, em 1997.

[2] Armazém do Ferro A. da Costa Cabral — espaço no bairro lisboeta de Santos onde a companhia se instalou entre 1997 e 2001.

e Cinema — para onde alguns foram; outros ficavam por ali. Mas foram cerca de três anos completamente determinantes para lidar com o que era o teatro experimental na altura. Para além do lado performativo e físico.

A última coisa que eu fiz na companhia foi ser assistente de encenação no *Gaspar*,[3] do Peter Hanke, que a Lúcia fez a solo. Mas aí as pessoas que fizeram parte da primeira leva da companhia já tinham quase todas saído. E eu fui das últimas a sair. Talvez por não saber ou não ter por onde ir [risos] E também porque, não sei, por questões de perseverança. Foram experiências muito intensas. Talvez demasiado intensas — digo eu agora com alguma distância — para a idade que tínhamos.

A tua irmã, entretanto, seguiu mesmo para a área das artes plásticas?

Sim, ela seguiu o percurso das artes plásticas primeiro. Depois é que começou a frequentar mais o Centro em Movimento [c.e.m] e a fazer dança. E depois, mais tarde, fez o Fórum Dança.[4] Ela já estava na faculdade durante o tempo em que estive na companhia. E quando decidi sair da companhia, fiquei a pensar: e agora? Vou estudar teatro? E eu, estando naquela fase entre estar a descobrir tudo e ao mesmo tempo já estar muito certa das coisas que não queria fazer — que é uma coisa que eu acho que muitas vezes é apanágio das idades mais "tenras" —, sabia que não queria ir para a Escola [Superior] de Teatro e Cinema, mas que queria fazer teatro. Eu precisava de outros caminhos, porque achava que o teatro que se fazia na escola [ESTC] não era aquilo que me entusiasmava. Com a Lúcia fazíamos um teatro que emergia do nada: do espaço, da performance, completamente experimental. Nunca sabíamos que formato é que ia ter. E fazíamos tudo. Desde carregar ferro para esvaziar um armazém, fazer produção, andar a acartar móveis, fazer dança, escrever, fazer coisas em que o público era itinerante, estava envolvido — até "cego", como no espectáculo *Sensurround*. Era um tipo de teatro que tinha uma componente física de que eu gostava.

E a própria Lúcia Sigalho não vinha da Escola Superior de Teatro e Cinema, mas sim do teatro universitário…

Sim, de Direito. E depois também estava muito associada, se calhar, mais aos artistas da Nova Dança. Tinha mais cumplicidade com a dança do que propriamente com o teatro que se fazia na altura nas companhias…

E achas que foi essa influência da Nova Dança Portuguesa que te fez ir para a Escola Superior de Dança?

Sim, e um pouco aquela coragem que vem da dança ser uma coisa que eu nunca tinha feito. Eu pensava que ia fazer provas, mas que nunca entraria, porque aos 21 anos começar a fazer dança era um bocado… Mas pensei que a dança me daria um espaço de liberdade que o teatro se calhar não teria. E depois sentia que, no teatro, o que gostava era de escrever.

Quando saí da companhia da Lúcia, fui para Montemor-o-Novo refugiar-me com uma das actrizes que também saiu da companhia na altura, a Ângela Vidal, e com o [músico] João Lucas — com quem faço peças desde então, desde 1999. Eu punha-me a escrever enquanto ele compunha. Eu desafiava-o a conceber peças de raiz, porque ele era um músico extremamente prolífero e que trabalhava com imensa gente da dança e do teatro, mas poucas vezes tinha tomado a iniciativa de fazer as suas peças. Então a nossa colaboração era muito íntima, nesse

[3] Espectáculo de 1998.

[4] Curso de Criação Coreográfica.

THE LUNG, DE LÍGIA SOARES E RITA VILHENA, 2016 (LÍGIA SOARES, RITA VILHENA), [F] JOÃO FILIPE DIAS.

sentido. E essa foi a primeira peça que eu criei. Chamava-se *Pele*[5] e foi feita com eles os dois. A Ângela era a actriz, eu escrevia, e o João estava sempre do meu lado: eu escrevia conforme ele compunha. O João é um músico-dramaturgo. Eu acho que deve ser dos músicos que eu conheço que mais sabe pensar as artes cénicas. A nossa relação tornou-se muito próxima também por isso; porque é um músico que trabalhou muito na dança e no teatro português. Essa primeira experiência de criação foi muito encorajada por ele e eu acho que ganhei um bocadinho a ousadia de começar a fazer as minhas coisas também por ter estado com essas pessoas.

Foi quando estava em Montemor-o-Novo a fazer essa peça que pensei na possibilidade de voltar a estudar. Porque era muito cedo para ser já [uma autora] independente. Mas não queria estudar teatro, porque achava que ia apanhar com coisas em relação às quais eu era muito crítica. A Lúcia também criou em nós essa desconfiança em relação ao teatro mais convencional e a necessidade de descobrir outras formas... E então decidi ir para a dança que, apesar de ser um desejo muito antigo, era um campo completamente virgem para mim. E pronto, foi assim que me tornei um bocadinho o *enfant terrible* da Escola [Superior] de Dança. Eu tive imensa sorte porque na minha turma éramos todos um bocadinho... chamavam-nos os góticos da escola e conseguíamos sempre arranjar espaço para fazer as nossas criações.

E como era nas aulas de ballet?

Eu faltava a metade delas. Porque eu trabalhava à noite para poder estudar. Era uma vida bastante precária. Mas era gira, essa junção. A escola era também ali, no Bairro Alto, por isso estava próxima de tudo: dos músicos, das Belas-Artes, da vida da noite; que era a que me sustentava, também, na altura — fui *bartender* no Majong, que era uma paragem obrigatória de artistas e de actores. E na escola tinha essa possibilidade de ter acesso a estúdio e ter colegas para experimentar coisas.

Olhando para o teu trabalho agora, sentes que ainda guardas influências desse tempo com a Lúcia Sigalho?

Sim, com certeza. Eu acho que, se não tivesse começado a trabalhar profissionalmente com a Lúcia, se calhar tinha precisado de desconstruir uma formação assente noutros pressupostos. Com a Lúcia não havia muitos pressupostos, só aquela personalidade intensa. Mas de resto podia-se tudo, o teatro podia ser qualquer coisa. Podia começar-se com entrevistas, podia ser construído a partir de teatro documental, podiam ser coisas completamente líricas, podiam ser objectos. Eu acho que eu mantive isso. O facto de cada projecto ser um sítio sempre incómodo e de descoberta, cada processo ser uma coisa muito desafiante, sem recorrer ao que se fez anteriormente. Porque a Lúcia, nessa altura, tinha 34, 35, 36 anos. E estava a "rasgar", completamente.

Cada lugar a que íamos com o espectáculo *Sensurround* tornava-se um *site-specific*. E era um *site-specific* intensíssimo: de fazer piscinas em corredores, de pôr colchões nas paredes... E isso era realmente incrível. A acção que se podia ter sobre as coisas, as arquitecturas, o espaço, o público... Muito diferente dos espaços higienizados de todos os outros sítios de teatro. Havia um grande distanciamento entre os artistas que despontaram nesta altura — como o João Garcia Miguel com o Olho, a Mónica Calle com a Casa Conveniente — e o que se fazia habitualmente. Fazíamos parte disso. E acho que foi

[5] Espectáculo criado em 1999 com João Lucas.

CUORE, ENC. LÍGIA SOARES, 2019 (MAURÍCIA BARREIRA NEVES, LÍGIA SOARES, ANTÓNIO TORRES), (F) FILIPA COUTO.

muito diferente começar por aí, em vez de começar por um percurso mais escolar ou mais académico. E depois, para mim, chegar à Escola Superior de Dança e ver como estava aquilo... E ter de lidar com isso... Sentia-me, assim, uma supermulher e ao mesmo tempo completamente ridicularizada pela própria escola porque nunca tinha feito dança — nem sabia o que era um *plié*, nem nada. Eu tinha uma força interior, de confiança; quase uma certa arrogância que era preciso ter para resistir a todas aquelas fórmulas já acabadas que nos davam. E às vezes sinto que, por um lado, tenho pena de não ter aprendido mais, de não ter sido um bocadinho menos autodidacta — se calhar para poder tirar mais de alguns professores e de algumas aulas às quais faltava. Mas, por outro lado, sei que tinha também ali já uma força para gerar outro tipo de acontecimentos em qualquer contexto. Fazia coisas com os meus colegas: levei-os uma vez para o convento de Nossa Senhora da Saudação, em Montemor-o-Novo, numas férias — fizemos lá muitas coisas.

Ou seja, tinha já a capacidade para tentar sair do ambiente que me rodeava. E nunca mais voltei a uma coisa que fosse só um ambiente escolar. Até porque tinha de trabalhar e porque também mal saí da Companhia Sensurround comecei a fazer uma criação minha — que foi a *Pele*. Então, a partir daí, o meu compromisso era comigo.

E esses primeiros tempos como criadora estão indissociavelmente ligados à colaboração com a tua irmã. De que modo é que achas que ela moldou a tua predisposição para colaborares com outras pessoas?

A minha irmã dava-me um lado de força, de conhecimento... Era quase como sentir que já tinha um campo doméstico feito, completamente conhecido. Era como ter uma empresa familiar, de certo modo.

Não tinhas de perder tempo a conhecê-la...

Exacto, e o sentimento de que a nossa dupla poderia enfrentar tudo e mais alguma coisa. Era quase uma confiança cega. E, também, o facto de termos muitas qualidades parecidas — o que pode, às vezes, ser tão produtivo como entrópico — e de sermos muito autodidactas... Na verdade, ela ainda era mais do que eu, porque ela ainda estudou realização, já sabia fazer vídeos, é super-habilidosa em tudo — o que também tem que ver com a sua formação em artes plásticas, que é uma coisa que também me interessa, mas que ela levou bastante mais longe... E depois o facto também de gostarmos de escrever, mas ao mesmo tempo termos essa coisa por resolver com a dança, que nunca fizemos na infância, mas que nessa altura tínhamos a possibilidade de redescobrir. Era quase como um negócio de acordo mútuo, meio silencioso. Às vezes evitávamo-nos: se eu estava no teatro, ela ia para a dança; se eu ia para a dança, ela ia para o teatro. No fundo, nós estávamos na mesma área e começámos a ter coragem de assumir esse trabalho; o que nos levou a criar uma estrutura, a Máquina Agradável, que nos permitia ajudarmo-nos mutuamente a produzir as coisas uma da outra. Temos as duas talvez um bocadinho — um bocadinho, quer dizer, muito — uma característica de líder, de sermos muito directivas e de termos um lado autoral. Eu lembro-me que nós fizemos uma trilogia[6] — de que eu gosto imenso — que assumia esse nosso lado de, por vezes, ser quase impossível negociarmos uma ideia comum; apesar de gostarmos muito das coisas uma da outra e de termos imensas ideias em conjunto.

[6] *O que foi já era o que Vier Será seguido de Também Passará de Lígia Soares ao mesmo tempo e no mesmo espaço que Ventanias de Outono seguido de Sopro Fino em Pedra Dura de Andresa Soares*, de 2004.

LA FAMIGLIA, DE LÍGIA SOARES, 2012 (ANDRESA SOARES, PEDRO INÊS, LÍGIA SOARES), [IMAGEM ESTÁTICA DO REGISTO AUDIOVISUAL DA MÁQUINA AGRADÁVEL].

Mas isso eram mais questões de comunicação familiar, de chegar a um acordo, da pressão de termos de ser consensuais. Isso, às vezes, entre irmãos, é bastante difícil. Nessa trilogia eram três criações, que enunciávamos como se fossem duas — uma da Lígia, outra da Andresa — apresentadas ao mesmo tempo, no mesmo espaço, nos mesmos dias. E isso começou em 2004 — portanto, quando já tínhamos acabado a faculdade. Nessa altura pensámos: olha, e agora? Temos este tempo todo e podemos fazer coisas juntas, mas temos de ter muito cuidado para nos darmos bem. Então decidimos fazer um processo em que começava exactamente por improvisações que fazíamos cada uma para o seu lado, mas usando o mesmo espaço. Era a nossa exploração da ideia de podermos ser consideradas contemporâneas. Na altura, o termo "contemporâneo" era muito forte e, sendo nós as duas bastante cínicas, queríamos desconstruir a palavra. Nessa trilogia, apresentávamo-nos como contemporâneas entre nós. Não havia nada mais contemporâneo do que nós. Nascemos ao mesmo tempo [risos]. Então começámos a fazer várias improvisações. Às vezes púnhamos uma *playlist* comum que acabava por criar uma cronologia, pontos de contacto entre o que fazíamos, para depois tirarmos a banda sonora toda e ficarmos a ver o vídeo das nossas ações. E escrevíamos para isso que acontecia, criando através da escrita e da encenação do espectáculo significados comuns — que muitas vezes também têm que ver como as pessoas nos olhavam de fora e como nós olhávamos para nós de fora partilhando esse mesmo espaço. Como dois irmãos que partilham o mesmo quarto, mas que, ao mesmo tempo, precisam de ser distintos e precisam do seu espaço individual. Também tínhamos sempre algum humor em relação à nossa precariedade e tentávamos fazer muito com pouco.

O humor é um aspecto que perpassa habitualmente as tuas criações…

Eu espero que sim. Eu até sou uma pessoa muito séria, mas acho que, na criação, é mesmo preciso esse humor; que, às vezes, aparece pela possibilidade de extremar linguagens ou de evidenciar um ponto de viragem, de desconforto, que só o humor pode "salvar". E a minha irmã, às vezes, tem um humor ainda mais sarcástico do que o meu… Foi, portanto, em colaboração com a minha irmã que a Máquina Agradável foi progredindo. Viveu durante mais de dez anos.

Na sinopse do espectáculo *Ar ao vento*[7] escreveste: "Nos meus trabalhos, as disciplinas da dança e do teatro entram normalmente em furiosa competição." Tensão que assumes também nas tuas pequenas bios quando te apresentas invariavelmente como coreógrafa e dramaturga.

Exacto. Ainda não larguei isso [risos].

Quão importante é para ti o reconhecimento dessas descendências?

Pois, eu, às vezes, tento explicar isso. Nos últimos tempos parece que sou cada vez mais associada ao teatro; se bem que, por exemplo, a Máquina Agradável era uma estrutura assumidamente de dança. Eu gosto de brincar com essas transições, mas, no fundo, o meu trabalho não está assim tão distinto daquilo que eu já fazia. Tem mais que ver com os contextos em que me insiro ou os próprios contextos de produção. Por exemplo, esse *Ar ao vento* é uma peça que eu escrevi quando não tinha dinheiro. E quando não há dinheiro, por vezes, geram-se grandes descobertas. Isso, felizmente, na minha vida, aconteceu algumas vezes: não ter dinheiro para fazer uma produção

[7] Também chamado *Birds and Wind*, na sua versão em inglês, este espectáculo foi criado em Berlim em 2008.

AR AO VENTO, DE LÍGIA SOARES, 2008 (LÍGIA SOARES), [F] JOÃO MARIA BRANCO.

e então fazê-la com uma motivação íntima, genuína, sei lá. O *Ar ao vento* é uma peça em que me sentei à frente do computador como se estivesse sentada à frente do público e escrevi aquilo, pronto. Era como se fosse o último reduto da situação performativa, que é nem sequer estar num estúdio, mas no computador a projectar um público que não está ali e que só vai chegar quando a peça for para palco. Eu acho que a minha escrita reflecte muito sobre a presença do corpo, e não a presença da história ou a presença da personagem. O que é uma característica que me liga mais à dança. Como um ponto de partida, digamos, baseado na presença de um corpo face a outros corpos, através da qual [a criação] se tenta libertar da ficção ou dessa expectativa de ficção. A presença do corpo sempre foi uma coisa muito importante para mim; e acho que era uma coisa, pelo menos na dança portuguesa, muito importante: a presença do corpo e de todas as questões filosóficas que daí advêm. Essa peça [*Ar ao vento*] escrevi-a quando estava em Berlim, num Inverno frio, quando já tinha acabado a minha bolsa da Gulbenkian[8] e decidi manter-me por lá e continuar a trabalhar num contexto de dança, mas já sem a minha residência artística na Tanzfabrik.[9] Tinha só a minha casa e tempo para produzir. Continuava a identificar-me como coreógrafa, mas fiz uma peça em que propunha pôr as pessoas a olharem para um corpo parado, sentado, à frente delas. Isso, para mim, foi muito inaugural e determinante em várias questões que vim a desenvolver, de co-presença com o público: de considerar a relação com o público como mote da própria escrita e do espectáculo.

[8] Bolsa de Estudo de Especialização e Valorização Profissional do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

[9] Tanzfabrik Berlin — Escola de dança sediada em Berlim.

Portanto, não te revês em categorias como artista transdisciplinar, por exemplo?

Pois, eu nunca vi a transdisciplinaridade como um objetivo, mas mais como uma condição. Se eu tiver uma ideia vou recorrer àquilo que fizer mais sentido. Parece-me que o lado exploratório está mais associado à ideia do que à própria noção disciplinar.

Com o *Ar ao vento* comecei a interessar-me com o que o público significava nas minhas peças, e fui revisitando esse momento de face-a-face para muitas outras pesquisas que fiz e descobrir outras maneiras de activar o espectador. Essa foi também a primeira peça que escrevi toda sem ir para estúdio. Antes ia sempre para o estúdio improvisar, ter ideias, usar o corpo e ir escrevendo sobre isso. Lembro-me que, já na Escola Superior de Dança, quando fazia os meus projectos, os professores estarem sempre a dizer: "mas tu não fazes dança, fazes teatro, escreves muito, usas muito a palavra". Já nessa altura as pessoas tentavam categorizar-me, mas isso não me incomodava nada. Não ia deixar de escrever só porque estava na Escola Superior de Dança. Não ia deixar de usar a palavra, apesar de, na verdade, fazer um trabalho de estúdio em torno do corpo. Mesmo agora, quando escrevo tudo primeiro, o corpo está sempre presente. Como em *Cinderela*,[10] por exemplo, onde sujeitava os actores a uma situação física que, se não tivesse estado em dança, se calhar não ousava conceber. Porque, nesse espectáculo, eu ponho-os parados durante uma hora a falar, e a imobilidade é uma coisa física, é uma coisa também da dança, da exploração do corpo — que, para mim, tem muito que ver com uma dança não representativa, com estarmos mais aptos para a experiência, com tornar a experiência mais real. Quando usamos

[10] Espectáculo escrito em 2016 e encenado em 2018 no Teatro Municipal São Luiz (Lisboa).

CINDERELA, DE LÍGIA SOARES, 2018 (CLÁUDIO DA SILVA, CRISTA ALFAIATE), [F] BRUNO SIMÃO.

a voz ou as palavras parece que o processo de apropriação da experiência é mais longo. Para mim, o corpo é mais imediato, e sujeitar actores a experiências físicas das quais eles não se pudessem defender e que os vulnerabilizasse é uma coisa que eu gosto de explorar. Já, por exemplo, na *Pele*, a minha primeira criação em teatro, a minha ideia foi pendurar uma actriz com um arnês a voar na vertical, como um corpo suspenso, durante uma hora [risos]; ao ponto de, quando ela finalmente tocasse no chão, já no fim da peça, não se conseguisse suster nas pernas. Portanto, sempre houve um lado de experiência física levada ao limite, que sempre me interessou — e que não sei se vem da Lúcia, da experiência com a Lúcia, da experiência da dança, mas que continua a ser uma interrogação criativa: como é que nós nos apresentamos fisicamente?

Nas tuas primeiras criações eram mais notórias essas influências da dança e do teatro físico, mas essa qualidade foi-se atenuando em prol de uma linguagem mais próxima da performance e de uma relação de maior cumplicidade com o público. O que é que mudou para deixares, por exemplo, de colocar uma actriz nessa situação mais limítrofe? Foi transferir essa exploração da corporalidade para o encontro com o público?

Sim, a partir de uma certa altura, nomeadamente a partir do *Romance*[11] — uma peça que está a fazer 10 anos —, na qual eu, realmente, tentei activar o público de um modo que depois quis começar a explorar de outras formas, integrando o público como responsável também pela obra e pelo lado performativo do encontro. E foi também a partir do *Romance* que me assumi como dramaturga. Talvez porque o Nuno Moura[12]

[11] Espectáculo de 2015.

[12] Fundador da editora Douda Correria.

se virou para mim e disse: "mas esta peça pode ser lida" — e editou-a em livro. Ao que se seguiu a minha decisão de me inscrever num laboratório de escrita para teatro com o Rui [Pina Coelho], no qual tinha igualmente de escrever sem estar em estúdio. Depois de tudo isso foi-se consolidando esta ideia de dramaturga. Não quer dizer que eu já não escrevesse há imenso tempo, mas essa identidade baseada na escrita parece que me foi sugando para o teatro, influenciando uma certa expectativa das pessoas sobre mim.

Achavas que, antes disso, tinhas um público mais afecto à dança?

Talvez, sim.

E achas que a situação agora se inverteu e as pessoas te associam mais ao mundo do teatro?

Sim, sim. E talvez, exactamente por deixar essa categorização vir conforme os contextos em que eu vou "planando", conforme as pessoas que encontro, isso vai acontecendo naturalmente. Porque, no fundo, nós somos muito aquilo que o nosso contexto define nas artes; nós não estamos sozinhos e acabamos por ser redefinidos pela forma como olham para nós. Ainda por cima, eu, como nunca tive aquela coisa de "vou definir-me a mim própria assim ou assado", não tenho um plano ou uma agenda muito estanque de como é que quero ser vista. Acho que fui permitindo que isso acontecesse através da abertura a outras possibilidades de colaboração e a outros contextos de apresentação.
Agora, em relação à activação do público: eu lembro-me de isso ter surgido também no âmbito do meu questionamento anticapitalista em relação à forma como se produz e à ideia de produtividade. Lembro-me de ter escrito qualquer coisa sobre como tentar evitar a questão do gosto no público, porque sentia que

ROMANCE, DE LÍGIA SOARES, 2015 (LÍGIA SOARES), [F] DANIEL PINHEIRO.

o consumo cultural, às vezes, nos definia do mesmo modo que o consumo de outra coisa qualquer — "as pessoas gostam disto, não gostam daquilo, eu sou mais daquele género", etc... —, e de isso às vezes poder ser uma prisão para o próprio fenómeno artístico, para a própria criação. Então comecei a pensar como é que eu podia evitar que as pessoas estivessem a ver um trabalho meu e a pensarem se gostavam ou se não gostavam; e a primeira resposta que encontrei foi: se estiverem ocupadas com alguma coisa, se se sentirem implicadas, se sentirem que essa coisa também é delas, iriam ter de passar por um processo que não acentuasse essa distância, essa relação com o espectáculo como se fosse um produto. O que é uma forma de crítica plausível e legítima como qualquer outra, mas que, às vezes, me parecia um pouco superficial em relação à profundidade da experiência — que era uma coisa que também me interessava. E então lembro-me de chegar a essa conclusão: qual é a melhor forma de não deixar o público ter tempo suficiente para estar a ver uma coisa e ao mesmo tempo a pensar se está ou não a gostar e qual será o seu diagnóstico final? Porque eu também sinto isso quando vou ver um espectáculo. Por isso, para mim, esse questionamento também me permitiu pôr em causa a própria ideia de espectáculo e ir para um lado de que eu gosto mais que é o do antiespectáculo: questionar a própria espectacularidade das coisas que, muitas vezes, são inibidoras de outras qualidades que eu associo à experiência teatral, nomeadamente as que emanam de estarmos juntos.

E isso tem também um sentido político para ti? O quereres agenciar um tipo de encontro que se aproxime mais da vontade de agir do público?

Tem, sim. Um bocadinho construído sem grande pesquisa, de forma intuitiva, mas definitivamente acho que consigo defendê-lo assim... Procuro que as pessoas não se protejam tanto umas das outras, que [o teatro] não seja um lugar tão defensivo e se possa criar essa vulnerabilidade no público e assegurar que ela foi criada. É claro que qualquer forma de arte pode criar isso, não precisa de ser participativa para que isso aconteça. Gosto também de pôr armadilhas nas peças, que as peças possam ser o isco e o público o peixe [risos].

E onde é que tu te inseres nessa relação?

Eu tenho muitas peças que têm isso. Por exemplo, no *Romance*, eu começo por dizer: "Diz que me amas." Há um lado sedutor, de provocação de um desejo no outro; para depois descontrolar a situação de modo a que as pessoas sejam levadas a dizer coisas que não diriam, por exemplo.

Mas, usando o *Romance* como exemplo, também te colocas num plano de vulnerabilidade...

Também, completamente. E acaba por ser uma coisa muito mais aproximada da performance. Apesar de ser um texto fixo, de sentir que estou num sítio mais seguro porque sei o que vai acontecer no texto, a experiência é viva. Nesse sentido, estou sempre a fazer de conta que aquilo está numa relação mesmo directa com cada pessoa que eu não conheço; e tenho de improvisar imenso: na escolha das pessoas, na reacção a elas, tudo isso. Apesar de ter um texto fixo, tudo o resto — a interpretação, o momento, a dinâmica — está completamente nas mãos do espectador; e isso para mim também é muito interessante como encenadora, porque é quase como se fosse uma encenação improvisada — é um misto de improvisação e encenação ao mesmo tempo.

E como é que achas que o público tem reagido a esse tipo de propostas?

Quase todas as peças de teatro participativo que fiz mostraram-me que o público está muito mais ávido do que eu esperaria para integrar um sistema de significados e de acção. De qualquer modo, eu também tento não deixar nada em mãos alheias, no sentido de não os expor sem uma razão. Expor um espectador perante os outros só porque sim, para mim, não tem valor. Não os vou abandonar, nesse sentido; vou sempre tentar arranjar uma forma de os acomodar, de lhes dar a ver o dispositivo sem muitos subterfúgios, e de terem a possibilidade de participarem ou não. Porque se os espectadores não participarem, o espectáculo não cai. É simplesmente uma opção.

Depois de o *Romance*, também fiz o *Turning Backs*,[13] com a Rita Vilhena e o Diogo Alvim, que é um dispositivo do tipo *karaoke*. Nesse caso, pensar a situação física foi determinante para escrever e para [montar] o dispositivo, que permitia aos espectadores sentarem-se costas com costas sem que se pudessem ver, estando durante uma hora apoiados nas costas de alguém. Este tipo de projecções são decisivas para o rumo que vai tomar a escrita, para o que vai ser o conteúdo do espectáculo. Apoiar-se em alguém que não se vê, para mim, já tem um lado muito poético. E depois a experiência não deixa de ser real, porque os espectadores sentem mesmo o calor uns dos outros nas costas, o peso nas costas. Em vez de estarem sentados numa cadeira estofada, o seu corpo carrega outro tipo de informação, que não aquela a que estão habituados numa sala de teatro. Muitas vezes tenho um retorno dos espectadores no sentido de quererem partilhar aquilo que eu não controlo, que é a sua própria experiência física; e da vontade de a partilharem

[13] Criado em 2016 com Rita Vilhena e Diogo Alvim.

TURNING BACKS, DE LÍGIA SOARES, RITA VILHENA E DIOGO ALVIM, 2017 (DISPOSITIVO CÉNICO), [F] BASS.

uns com os outros porque, no fundo, sujeitaram-se a uma coisa um tanto ou quanto extraordinária.
De um modo geral, o *Romance* correu muito bem, as pessoas sentiram-se convidadas por mim. Mas houve uma vez, na PT,[14] em que isso não aconteceu. O público era constituído só por programadores e eles não estavam tão disponíveis para, digamos, teatro participativo — surpreendentemente, para mim. A experiência do *Romance*, para eles, foi até um pouco violenta. Talvez motivada por algumas das suas reações às minhas interpelações. Foi a primeira vez que percebi como o facto de uma coisa ser [potencialmente] bem ou malsucedida ser absolutamente determinante. Porque eles foram lá para ver se queriam comprar ou não o espectáculo, e ficaram superangustiados por eu não lhes poder mostrar se o espectáculo seria bem ou malsucedido. Não podia. Até porque, para mim, seria sempre bem-sucedido porque eu queria estar aberta a essa experiência. Mas não podia garantir que as pessoas viessem a aderir à proposta.

Tirando esse caso, não tiveste mais nenhuma experiência de rejeição desse tipo de dispositivos?

Não. Se calhar ainda não experimentei tudo [risos].

Como referiste, o *Romance* foi o teu primeiro texto a ser publicado em nome individual, a convite do Nuno Moura, mas desde então já publicaste mais quatro, também na Douda Correria. Alguma vez te imaginaste a escrever para seres lida, isto é, se te vês como escritora para além do teatro?

[14] Plataforma Portuguesa de Artes Performativas — evento bienal promovido pelo Espaço do Tempo.

FOTOGRAFIA DE CAPA DO LIVRO *A MINHA VITÓRIA COMO GINASTA DE ALTA COMPETIÇÃO*, DE LÍGIA SOARES, 2022 (LÍGIA SOARES), [F] ALÍPIO PADILHA.

A MINHA VITÓRIA COMO GINASTA DE ALTA COMPETIÇÃO, DE LÍGIA SOARES, 2023 (BEATRIZ LAPA, RITA CERQUEIRA), [F] JOSÉ CALDEIRA.

Pois, já me pediram textos pequenos para outros contextos não cénicos, e já os escrevi, mas sinto que teria dificuldade em fazer uma grande obra que não fosse motivada pelas artes cénicas. Mesmo quando escrevi, por exemplo, *A minha vitória como ginasta de alta competição*,[15] no âmbito da bolsa da DGLAB,[16] durante a pandemia — ou seja, fechada em casa —, fi-lo enquanto dramaturga. Quando o Nuno Moura me disse que queria editar o *Romance*, eu disse que não, que isso não era para ser lido — foi a minha primeira resposta. Ao que ele respondeu que também era bom de ser lido; e, para mim, isso era uma coisa muito estranha porque eu achava que o texto não tinha valor suficiente para ser lido e porque eu nunca dissociava a minha escrita do campo cénico — isto é, da escrita de palavras para serem ditas. Mas depois comecei a perceber que talvez pudesse. A poesia também é para ser dita. E comecei a entusiasmar-me com essa possibilidade. E a largar um bocadinho os textos da minha voz, do meu corpo. Ainda para mais quando grande parte das minhas peças e textos são interpretados por mim. E acho que isso foi muito libertador. Entretanto já escrevi para outras companhias, apesar de não me ser fácil. Escrevi para a Escola de Mulheres, escrevi para a Cem Palcos. Agora já me habituei e eu acho que o Laboratório de Escrita para Teatro também me deu essa confiança para escrever de um fôlego. A *Cinderela*, por exemplo, escrevi de um fôlego mesmo. Aliás, eu devia entregar a *Civilização*,[17] que estava a escrever no contexto do Laboratório, e, entretanto, escrevi a *Cinderela*. Parece que eu nunca faço aquilo que devia fazer; apetece-me sempre fazer outra coisa qualquer. E, de facto, agora tenho é dificuldade em fazer as coisas como as fazia antes — de ir para o estúdio e começar por outros pontos de partida. Agora, começar pela escrita já se tornou confortável.

Queria pegar nisso. Foste artista residente na Tanzfabrik Schule de Berlim, entre 2004 e 2006; bolseira da DanceWeb, em 2018; recebeste a bolsa de criação artística e literária da DG-LAB, em 2020; foste artista convidada da edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática;[18] nas tuas sinopses referes-te frequentemente aos processos de pesquisa que estão na base do teu trabalho criativo. O que é que rege essa apetência pela investigação, pela pesquisa?

A pesquisa é, por acaso, uma palavra que me custa um bocadinho relacionar. Eu acho que o próprio processo de criação tem todas essas descobertas. E depois a própria experiência da performance e do espectáculo continua essa pesquisa, porque tem, a todo o momento, qualquer coisa que não está resolvida, que não vai estar acabada — só quando se está juntamente com o público é que se percebe, de alguma forma. Até porque eu não sou muito pesquisadora, não me considero muito culta, não leio muito. Só mesmo quando eu já sei o que é que quero é que vou ao encontro de uma ou outra âncora, normalmente em coisas de que eu gosto. Mas tenho um processo. Por exemplo, na peça das ginastas,[19] como saí de um contexto que eu controlava, tive de aprender muito sobre ginástica artística, porque eu nunca tinha feito ginástica. Nesse caso tive mesmo de pesquisar; e a pesquisa, porque estávamos na altura da

[15] Espectáculo escrito em 2021 e estreado em 2023.

[16] Bolsa de Criação Literária da Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas.

[17] Espectáculo que viria a estrear em 2019.

[18] Laboratório de investigação artística organizado pela Associação Materiais Diversos e pelo Centro de Estudos de Teatro.

[19] *A minha vitória como ginasta de alta competição* (2023).

CIVILIZAÇÃO, DE LÍGIA SOARES, 2019 (LÍGIA SOARES), [F] MIA TOMÉ.

CIVILIZAÇÃO, DE LÍGIA SOARES, 2019 (LÍGIA SOARES), [F] NÁDIA TEIXEIRA.

EDIÇÃO DE 2024 DA ESCOLA DE VERÃO NA PRÁTICA, OLHOS D'ÁGUA DO ALVIELA, 2024 (LÍGIA SOARES COM PARTICIPANTES EM EXERCÍCIO COLECTIVO), [F] GUSTAVO VICENTE.

pandemia, centrou-se na visualização de vídeos do YouTube sobre a Nadia Comăneci, sobre a ginástica, sobre de onde é que vem tudo isso e criar a partir daí. Digamos que era um interesse que eu já tinha porque, quando era miúda, tinha aquele encanto pela ginástica e pelas ginastas. Para além de que, como refiro também na sinopse, o meu pai coleccionava *Vidas soviéticas* e lembrava-me das fotografias das ginastas soviéticas. Era um mundo que me encantava ao ponto de, quando era mais pequena, achar que iria viver para a União Soviética para ter a oportunidade de fazer ginástica — que era uma coisa que em Portugal não tínhamos. Parti um pouco desse sonho. E depois, todo o imaginário dos anos 80, 90, associado à Guerra Fria, em confronto com os tempos actuais. Então tive de ir investigar, assistir a treinos e de me aproximar desse mundo. Nesse caso, sinto que a pesquisa foi fundamental. O que me fez reescrever montes de coisas que tinha escrito porque estavam profundamente erradas ou eram absolutamente impossíveis de fazer e de serem consideradas para o espectáculo. Mas, de uma forma geral, sinto que tenho na ignorância um campo muito produtivo: usar as coisas que são ditas, por exemplo, por pessoas mal informadas, inconscientes, por uma cabeça meia confusa... Gosto de considerar esse tipo de vozes, não gosto de escrever vozes intelectuais: gosto da dúvida, gosto da confusão, gosto do lado produtivo que isso tem e gosto de criar personagens que criem mal-entendidos e que possam se aproximar também de um senso mais comum e não de um lado mais consistente — qualquer coisa com a qual eu possa brincar através das minhas próprias incoerências e defender-me criando outras incoerências de uma forma produtiva.

Lembro-me de, quando estava em Berlim e escrevia em inglês, me juntar a um amigo inglês para que me ajudasse a rever o meu texto e de ele encontrar na minha maneira de escrever coisas que ele achava que, no fundo, eram erros; mas também achar que aquilo era uma qualidade e não propriamente um "erro". E eu acho que ainda uso isso: uma linguagem que não tenha só um lado, que não se identifique só com um tipo de fruição cultural, de uma classe média mais educada, mais culta ou mais alta. Eu gosto de escrever aquilo que possa exactamente confrontar essa classe média culta, e acabar por nos pôr em xeque também, naquilo que é a criação artística: nos fazer questioná-la como um lugar de maior ou menor sensibilidade, ou de maior ou menor conhecimento. Sempre gostei de brincar com isso.

A propósito desse questionamento das condições de produção artística, é verdade que tu, a Vânia Rovisco e a Sónia Baptista pensaram, em tempos, em fundar uma associação de artistas "desalinhadas", por assim dizer?

Sim, como electrões livres... Chegámos a pensar sobre isso porque tínhamos esta triangulação. Eu identifico-me muito e gosto muito do trabalho da Vânia e já tivemos inclusivamente um trabalho conjunto quando estivemos em Berlim ao mesmo tempo; numa altura em que ela fazia muitas ocupações de galerias com performances — às quais eu, por vezes, me associava. E quando voltámos para Portugal, também mais ou menos ao mesmo tempo, gerámos contextos de programação conjunta, como, por exemplo, o Demimonde.[20] Ela também tem muitas ideias sobre outras formas de programação, fora das instituições, que possam, de certa forma, colmatar as lacunas que este sistema mediado por programadores provoca no trabalho de certos artistas mais independentes, mais descontextualizados — abrindo, assim, outras possibilidades de criação aos artistas que não se revêem nos contextos de produção actuais. Depois, a Sónia conhecia a Vânia ainda há mais tempo do que eu, já eram amigas comuns ainda antes de eu as conhecer, e eu acabei por me aproximar bastante do trabalho da Sónia — que também é uma pessoa que vem da dança, que se continua a identificar no meio da dança, mas que adora escrever e tem uma escrita superdistintiva, peculiar, própria. Eu já trabalhei tanto com uma como com outra e, numa dada altura, chegámos a pensar nisso. Porque a Vânia tem a AADK,[21] à qual a Sónia também está associada e através da qual também produz os seus trabalhos, e eu uma associação chamada Romance, criada depois da Máquina Agradável, houve uma altura em que pensámos em nos unir. Ainda não aconteceu, pronto. A certa altura percebemos que estávamos todas mais ou menos num sítio comum e que podíamos partilhar ferramentas e consolidar o nosso trabalho através de uma estrutura de produção. São ideias que ainda alimento porque, de facto, cada autor, cada artista tem a sua própria estrutura, mas pertence a uma geração que não criou companhias, que fez o seu trabalho de uma forma bastante mais isolada. Tirando a altura em que tive uma companhia com a minha irmã, não criei mais colectivos; criei, isso sim, projectos de programação colectiva. Eu associava-me muito a esse tipo de programações — eles convidavam-me e agendávamos coisas juntos. Depois, por cá, também fizemos

[20] Projecto de programação dinamizado pela Máquina Agradável (Lisboa) e a AADK — Arquitectura Actual da Cultura (Berlim, Portugal e Espanha) entre 2012 e 2013.

[21] AADK – Arquitectura Actual da Cultura, produtora dirigida por Vânia Rovisco.

DEMIMONDE, GALERIA DA BOAVISTA, 2012 (VÂNIA ROVISCO COM PARTICIPANTES DO DEMIMONDE), [F] BRUNO CARACOL.

a *Celebração*[22] na Culturgest e fizemos o Demimonde, que era um espaço aberto a todas as propostas, não selectivo, onde se acatava tudo o que viesse. O Demimonde começou por ser na Galeria da Boavista, que era um espaço municipal, mas depois também fizemos um projecto em que nos pusemos numa carrinha e fomos até Paris[23] — apresentámo-nos no Porto, em Madrid e depois em Vanves, perto de Paris. Era uma forma de nos autoprogramarmos. Queríamos fazer coisas que retirassem das mãos de outros a possibilidade de nos mostrarmos; e também de encontrarmos qualidades na forma como nos mostramos que, às vezes, noutro tipo de programações, não conseguiríamos encontrar; e também coisas mais aventurosas — como foi a *open call Ora bolas! Há espaço! Vamos usá-lo!*[24] e esse projecto *Meio mundo estrada fora*, feito com o António Pedro Lopes, a minha irmã, o Gui Garrido, a Márcia Lança... Foram momentos realmente de encontro entre artistas independentes, que respondiam a uma necessidade de liberdade e de não sermos esquecidos uns pelos outros. Aliás, por estar sempre um bocadinho a "cair" fora da cena, sentia que quem não se esquecia de mim eram os meus colegas; as pessoas que mais comprovavam a existência, às vezes um pouco volátil, da minha carreira, sempre foram mais os colegas do que um circuito de programadores ou de contextos de produção.

[22] Festival de dança e performance dinamizado pela Culturgest em 2012.

[23] *Meio mundo estrada fora* — acção dinamizada no âmbito do Demimonde, com os artistas Andresa Soares, António Pedro Lopes, Gui Garrido, Lígia Soares, Márcia Lança, Nuno Lucas e Vânia Rovisco, em 2012.

[24] Evento dinamizado no âmbito do Demimonde na Galeria Municipal da Boavista (Lisboa), em 2012.

E vocês conseguiram financiamento para esses projectos?

Para o Demimonde, não. Era praticamente só trabalho voluntário, com recurso ao equipamento da Câmara, com acesso ao espaço da Câmara, mas nunca nos conseguimos financiar propriamente. Era mesmo uma coisa feita colectivamente. No caso da Celebração — que consistia na ocupação de espaços da Culturgest, fora do Grande Auditório —, aí sim, foi o Gil Mendo que programou.

Voltando um pouco atrás, quando te cruzaste com a Vânia Rovisco em Berlim, ela também estava na Tanzfabrik?

Não, a Vânia estava lá com a Meg Stewart, com os Damaged Goods. Portanto, nós estávamos em duas situações bastante distintas. Eu estava com a bolsa da Gulbenkian num centro de dança, tinha um estúdio onde podia trabalhar, mas não tinha propriamente dinheiro para fazer produções — tinha a minha subsistência assegurada pela Gulbenkian e fazia muito trabalho a solo, e tinha essa possibilidade de estar lá descansada e usar os estúdios, frequentar workshops e ter acesso a um contexto de apresentação dentro da Tanzfabrik. O que, por um lado, era ótimo; por outro lado, era extremamente solitário, porque antes ou tinha a minha irmã ou os meus colegas da Escola Superior de Dança ou o João Lucas. Mas ali foi mesmo um ano de intenso trabalho a solo. As pessoas, às vezes, têm medo de trabalhar a solo, mas eu, a partir desse momento, deixei de ter qualquer medo. A Vânia estava com a Meg, portanto, estava mesmo num contexto de companhia; e, então, nós podíamos servir-nos um pouco de consolo mútuo, por termos problemas absolutamente opostos.

Numa conversa publicada com o João Lucas, no contexto da performance *Entre lençóis*,[25] dizes que não vês a tua actividade artística unicamente como profissional, mas principalmente como um gesto pessoal sobre outras pessoas — e já deste aqui alguns exemplos disso. Que potencial vês nas artes performativas para tornar esse gesto mais relevante na vida das pessoas?

É uma pergunta que me faço todos os dias. Onde é que está esse gesto pessoal, esse gesto não profissional, não é?

Posso fazer a pergunta de outra maneira, talvez um pouco mais provocadora: vias-te a mudar de profissão se te sentisses mais empoderada para mudar o mundo noutras funções?

Sim. Por exemplo, sempre achei que as artes performativas têm uma precariedade que lhes é inerente, que eu adoro. Não adoro ser precária, no sentido financeiro, não é isso. Tem que ver com a precariedade da vida: do momento, do contexto, do encontro com os outros. E depois, interessa-me mais o meu trabalho do que a minha identidade como artista. Não tenho uma personalidade que me interesse por aí além. Mas os eventos que eu produzo, no sentido do acontecimento, sim, interessam-me muito. E sinto que, se um dia isso deixar de ser um sítio produtivo para mim, não vou forçar. Se a minha relação com as artes performativas já não me inspirar a continuar, não tenho problema nenhum em tentar outra coisa. E depois também tenho essa angústia, que é esta autofagia dos meios de criação artística. Às vezes, a gente começar a fazer isto dentro dos nossos próprios meios (muito pequeninos), para nós próprios e para um reconhecimento dentro de um sector que corre o risco de se repetir a si próprio. Portanto, esse lado inconstante tanto me permite sempre tentar inventar qualquer outra coisa como ir procurando qual é a essência da minha acção como artista. Por exemplo, no *Romance* — que também nasceu de um desses momentos de crise — eu disse: não quero escrever um solo, quero escrever para várias vozes, então vou dizer para as pessoas dizerem comigo, pronto. Tentar às vezes aproveitar as vicissitudes da vida, não é? Responder àquilo que é a minha relação com a vida a cada momento para tentar chegar aos outros; e politicamente isso valer alguma coisa, não ser uma coisa só pessoal. Não sentir que é um capricho meu, mas sentir que o que faço tem um valor qualquer para os outros também. Não sei, sinto que, nos dias de hoje, há tantos perigos. Mas também sou muitas outras coisas para além de artista; aliás, eu não vivo assim uma vida muito *artsy*, nem tenho um *lifestyle* muito dentro desse género. As minhas relações pessoais, na maioria, são mesmo relações fortes, com cada pessoa e não influenciadas pelo meio. E sou mãe, há muitas outras coisas que me atravessam e que me fazem sentir que podia ser mais útil perante alguma ameaça — eu gosto de ver um pouco para além do lugar seguro. Eu acho que faço isso nas minhas peças: tento assumir que a linguagem consegue ir mais longe daquilo que andamos a falar, daquilo que andamos a dizer. Por exemplo, na peça das ginastas, há uma frase que diz: "Às vezes acontece que já estamos a viver em igual oportunidade há muitos, muitos anos, e ainda só não reparámos porque alguns dos nossos pais ganham três vezes mais do que os outros que ganham três vezes menos." É um pouco aquela coisa de, às vezes, estarmos neste sítio confortável de classe média, muito seguro, mas que, na verdade, não é seguro e ofusca imensas outras realidades das quais eu quero fazer parte; e quero que continuem

[25] Espectáculo de Lígia Soares e de João Lucas desenvolvido para o Festival Materiais Diversos em 2019.

PROFESSAR, DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE LÍGIA SOARES E SARA DUARTE, COMPANHIA TEATRO MEIA VOLTA E DEPOIS À ESQUERDA QUANDO EU DISSER, 2020 (ANA FONSECA, DANIELA VIANA, ANA COTRIM, INÊS PECEGUINA, PEDRO BRANCO, SOFIA ROSA (SENTADA), ANA TERESA MAGALHÃES, ÂNGELA VEIGA, LUÍSA RAMOS CARVALHO), [F] HELENA GONÇALVES.

a fazer parte do meu trabalho. A *Civilização* também tem muito isso: tentar mobilizar as pessoas para responderem a uma situação de emergência. O *Memorial*,[26] que escrevi para fazer com a Sónia Baptista, também é uma peça futurista, distópica, em que ridicularizamos o momento em que estamos. Portanto, há sempre qualquer coisa que tem de me fazer estar inquieta para ser produtiva. Por isso é que eu digo que a precariedade tem um aspecto positivo. Na minha vida, também não sinto que a criação artística me tenha levado para um lugar seguro, estável, porque nunca foi — tanto a um nível profissional como pessoal.

Sabendo que o público das artes performativas também está, maioritariamente, dentro dessa bolha da classe média, como é que achas que se pode sair dessa bolha e chegar a outras classes, a outros contextos, a outras pessoas?

Eu acho que se está a sair em termos de representatividade, em termos de linguagem. Nesse sentido, está-se a sair. Mas também há um grande contraditório, que é, por um lado, sai-se ao nível da linguagem; por outro lado, não se sai ao nível do acesso a outros públicos. Porque o sistema exige ser demasiadamente produtivo para ser sustentável para o artista. Estamos tão reféns dessa ideia de que temos de ser hiperprodutivos e respondermos a essa velocidade. Ainda por cima tendo em conta a grande desconfiança que se tem pelos artistas: temos de ser sempre pessoas que comprovam, que fazem três peças por ano... Apesar de sermos uma comunidade muito forte, ainda estamos muito agrilhoados por sistemas que toda a gente diz que têm de começar a ser revistos. Por exemplo, no caso da peça das ginastas, até pode ter uma frase que acho muito importante que as pessoas ouçam, mas se só está dois dias em cena no Centro Cultural de Belém... Não quero dizer que esta frase tenha algum impacto, é completamente banal, mas o não termos tempo para que as coisas reverberem em nós e dar acesso a outros públicos para descobrir... Eu sei que há muito tempo que ninguém me "descobre" e muita gente nem vê o meu trabalho, só ouve falar. Eu tenho imensos colegas cujo trabalho me interessa imenso e é impossível porque não conseguimos ter tempo para acompanhar esta velocidade.

Quando dizes que há muito tempo ninguém te descobre, referes-te ao facto de já seres considerada uma artista consensual?

Não, é no sentido de que as pessoas que vão ver as minhas coisas já ouviram falar de mim ou vão ver porque sou eu. Já é um público que tem um certo conhecimento prévio.

Achas que o público arrisca cada vez menos, é isso?

Há menos tempo. Uma peça que está só dois dias fica esgotada em dois dias. Portanto, só vai ter as pessoas que se conseguiram antecipar e comprar aquele bilhete e ir ver porque lhes interessa aquilo. Alguém mais incauto não tem a possibilidade de ver muitas obras. Ou seja, nós acabamos um pouco por responder a uma expectativa do público que nos segue. É isso que eu quero dizer. E não é uma coisa que eu sinta a nível individual, é uma coisa que eu acho que é transversal a muitos colegas meus e à maneira como estamos a trabalhar. Não sei qual é a solução, mas sinto que há um certo cansaço da falta de impacto que podemos ter para além do nosso próprio meio.

[26] Espectáculo de 2020.

EDIÇÃO DE 2024 DA ESCOLA DE VERÃO NA PRÁTICA, AMIAIS DE BAIXO, 2024 (LÍGIA SOARES COM PARTICIPANTES EM EVENTO PÚBLICO), [F] GUSTAVO VICENTE.

Nesse sentido, iniciativas como, por exemplo, a edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática,[27] ou as oportunidades criadas no contexto do Demimonde, trazem a possibilidade de acederes e conviveres com outras pessoas, com outros circuitos?

Sim, são sempre tentativas de resistência. Surgem sempre dessa vontade de poder reflectir e resistir um pouco aos pressupostos que já estão criados. Na altura, o Demimonde era tanto uma coisa que sentíamos necessidade de fazer para nós próprios no contexto de uma programação independente, como a vontade de oferecer isso aos outros. Para nós, foi um pouco a lógica de autogerarmos as nossas oportunidades e com isso nos aproximarmos de uma comunidade artística — que é enorme e maravilhosa e que gosta e quer acompanhar os trabalhos uns dos outros, mas que está muito refém de outros intermediários. O sistema está feito de modo a que as pessoas tenham de se separar e não tenham oportunidades de partilha.

E da possibilidade, eventualmente, de se aproximarem também de outros públicos…

Sim, e de ocuparmos sítios mais inusitados. A Escola de Verão serviu um bocadinho para tentarmos descortinar o que é que achamos político ou não — apesar de eu desconfiar sempre um pouco desta palavra. Não é fácil dizer: faço teatro político. Tal como outro tipo de categorizações. Ao mesmo tempo, temos esta necessidade de ir rotulando cada vez mais, identificando cada vez mais o nosso trabalho com certos aspectos que o empoderam — como se diz agora —, o afirmem perante algumas agendas que consideramos importantes. Mas, às vezes, acho que isso também nos faz perder a noção: porque precisamos tanto disso, de afirmar essas coisas, de manifestar que somos isto e aquilo e quais são as nossas intenções? Claro que temos de ter a coragem de ir ver qual é, realmente, o nosso impacto; de, honestamente, percebermos o que estamos a fazer para além daquilo que anunciámos à DGArtes. Eu acho que é muito importante haver essa consciência antidemagógica numa sociedade que usa muita demagogia para valorizar coisas que, muitas vezes, são deixadas ao abandono — tanto ao nível social como político e artístico. E eu gosto de dar essa atenção às palavras.

Esse teu compromisso pessoal e cívico, essa consciência antidemagógica que alimentas, tem-te aproximado também do tema da crise climática. Por exemplo, em *Morrer pelos passarinhos*…[28]

Pois é, neste último ano, no fundo… Quando oiço falar em crise climática deixo-me sempre levar pelo sentimento; é como se apanhasse um duche de água fria. É um processo completamente não resolvido. E agora, associado à evidência da crise climática, da emergência climática, ainda temos a pesada mão do fascismo global a começar a cair sobre nós. Uma mão cada vez mais pesada em relação a muitos outros aspectos das nossas liberdades, da nossa existência, da nossa viabilidade como seres humanos. O *Morrer pelos passarinhos* é um projecto que eu adoro, que podia ficar a fazer *ad aeternum*. A colaboração com o Henrique [Furtado Vieira] é uma das melhores colaborações que já tive. São sempre boas, claro. Só que não conhecia o Henrique tão bem, por isso é mais surpreendente. Eu tinha o projecto, tive um pequeno apoio da DGArtes e decidi partilhar a ideia com ele. Ainda por cima é um projecto, em termos

[27] Lígia Soares, em parceria com o artista e activista Henrique Frazão, conduziu a edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática, sob o tema "Impacto-Zero ou podemos ainda imaginar um futuro?".

[28] Conjunto de performances criado com Henrique Furtado Vieira em 2024.

autorais, superaberto, porque é uma colecção de performances. Não precisamos de estar em consenso e em negociação co-autoral. É uma maratona de performances, das quais uma surgiu da minha cabeça e foi "cozinhada" pelo Henrique, outra começou no Henrique e depois foi "cozinhada" por mim. A intenção era ajudarmo-nos e ao público a fazer uma espécie de luto — confrontarmo-nos com um colapso, que já começou a acontecer, e ao mesmo tempo fazê-lo de uma forma comum, lúdica. Ou seja, o pressuposto inicial era não podermos viver com esta consciência sozinhos, deprimidos, em casa; arranjar mecanismos inspirados noutros movimentos que, no passado, também sararam lutos — o luto de um fim do sistema, o luto do pós-guerra, para os quais os artistas das vanguardas (os dadaístas, o Butô) tiveram um papel muito importante. Foi inspirados por esses movimentos que tentámos recriar peças para agora, com dispositivos muito simples e todos eles completamente diferentes.

E também me trouxe para um lado de "antiprodução" de palco. Não é que eu não faça produções maiores — na peça das ginastas, por exemplo, tive de lidar com essa ideia de quarta parede, de espectáculo. Eu tenho de ir por doses: faço um espectáculo, depois faço um antiespectáculo. *Morrer pelos passarinhos* deu-me essa oportunidade. E o Henrique [Furtado Vieira], realmente, é uma pessoa que, tendo vindo da dança — também é engenheiro do ambiente, por acaso, mas nunca exerceu —, é um coreógrafo e bailarino que também adora escrever; tem uma afinidade com a palavra. Então, para nós, foi muito fácil encontrar este *Morrer pelos passarinhos*.

Na peça das ginastas também já exprimias essa preocupação com a crise climática…

Completamente. Mas essa preocupação já vem desde o *Memorial*. O *Memorial* é a primeira peça que eu sinto que é mesmo sobre a questão da crise climática. São duas mulheres a tentarem lavar uns ténis de marca numa água tóxica num bidon de petróleo; a tentar salvar, tirar nódoas de ténis de marca numa água que tem uns gases que as fazem ficar completamente pedradas. É uma visão distópica da humanidade. Foi a partir desta imagem que escrevi, inspirando-me na pergunta: o que é que seremos nós num futuro em que, em vez de tomarmos consciência, vamos deixar isto seguir como está? Era um evocar da possibilidade de olharmos com nostalgia para os nossos tempos de hoje de uma forma febril e insana, que é aquela que nós estamos a viver. Foi um extremar do apego que temos às coisas: o apego a uns ténis, os ténis que elas tentam lavar. Um bocado beckettiano, se calhar — no sentido de a linguagem ir ficando rarefeita pela própria rarefação da consciência e da desumanização da nossa existência. E essa peça é muito cómica, é de chorar a rir, mas é muito trágica, porque a imagem é supertrágica. É muito sobre essa ideia de "até que ponto é que nós vamos levar isto" e do que nos vai restar. Foi muito divertido fazer isso com a Sónia.

Por falar em Beckett, na peça dos passarinhos há uma performance de que nós gostamos muito, que chamamos de *Godôs*[29] porque é um palco vazio à espera de alguém que entre, de pessoas que vamos resgatar na rua. É uma acção que me faz lembrar o trabalho da Eleonora Fabião, das coisas que ela faz para activar a rua, o espaço público. Com essa performance,

[29] Nome dado pelos autores a uma das performances que compõem *Morrer pelos passarinhos* (2024).

MEMORIAL, DE LÍGIA SOARES, 2020, [F] ALÍPIO PADILHA.

apesar de ser a única que precisa mesmo de um espaço de teatro, reflecte sobre o espaço do teatro dessa perspectiva da rua. A gente anda na rua a tentar "caçar" pessoas, a convencê-las a virem. Adoramos fazer essa performance porque é mesmo uma aventura; e é mesmo performativa, no sentido de não fazermos ideia do que é que nos vai acontecer. Sabemos que damos às pessoas que estão a ver a oportunidade de verem o que é que as rodeia e verem o que é que as pessoas que estão à nossa volta pensam. O público, através de *streaming*, vê-nos desesperadamente à procura de pessoas. Há pessoas que acedem aos nossos pedidos, ouvem os nossos argumentos, argumentam connosco sobre a importância de estar em cena, do teatro, de parar o tempo, do controlo do tempo pela sociedade industrial... Usamos vários argumentos para tentar convencer as pessoas a serem esse Godot que chega e se apresenta à frente de uma plateia expectante.

Com o Henrique Frazão, com quem colaborei na [Escola de Verão Na] Prática, para mim, a inspiração foram as comunidades [activistas] que já estão fora de um lugar protegido na vida delas, e que usam a performance como recurso para agirem politicamente — pessoas já tão comprometidas, de facto, com a criação de brechas nesta normalidade. É um outro tipo de coragem que eu invejo e à qual me quero aproximar. E pertencendo o Henrique Frazão à Climáximo,[30] ao mesmo tempo que é um artista, houve essa ligação também. É uma descoberta, para mim, pensar através dessas pessoas. Estão num lugar onde eu acho que eu devia estar. Às vezes questiono-me como é que, na nossa consciência como artistas, podemos saldar toda esta dívida. Porque, no fundo, todos temos essa possibilidade.

[30] Colectivo de activistas centrado no combate às alterações climáticas.

Como é que tu vês essa relação entre arte e activismo?

Acho que são duas coisas diferentes, de facto. Sinto que há um risco enorme de o activismo poder ser também institucionalizado, que foi uma coisa sobre a qual eu tentei reflectir; mas os activistas diziam que não, que isto tem de passar pela desobediência civil, pela criação de brechas nas próprias instituições, que não se pode ter uma coisa e outra. E porque é que a arte já não é uma brecha? Porque é que a arte já não cria brechas? Onde é que podemos criar brechas? Porque sempre foi um papel também dos intelectuais e dos artistas, não é? Eu acho que é uma coisa que temos de continuar a falar e a questionar. Por isso, eu não tenho assim uma resposta clara. Eu uso a criação artística como um desabafo, como uma arte da pré-consciência, mas sei que tem um impacto político mínimo. E será tanto mais mínimo quanto mais nos forem encostando a um canto, o que pode vir a acontecer. A nossa cultura, a própria comunidade artística, pode eventualmente também ficar cada vez mais algemada perante outros propósitos; perante as concessões políticas que vemos toda a gente a fazer dentro da própria política e que nunca imaginávamos que iam ser feitas. Como é que isso pode arrastar também as políticas culturais e a criação artística? Porque nós, ao nível da linguagem, estamos num momento bastante livre; quero dizer, nós podemos fazer, falar, realmente, o que quisermos. Podemos ser mais ou menos bem recebidos. Eu, às vezes, tenho dificuldades com isso; tenho peças que criticam a tal ponto, são tão más para a classe média que, às vezes, tornam-se um bocadinho mais difíceis de serem programadas em certos contextos. Não sei, se calhar é arrogância minha, mas eu não gosto de celebrar a classe média. Há muitas peças que a celebram e que a salvam como solução e resposta para tudo. Eu não me sinto pertencer a nenhuma

classe. Como o meu pai também não pertencia: dava-se com intelectuais, mas tinha a terceira classe e era mesmo pobre. E eu também sempre tive essa elasticidade na minha vida. Não venho de um berço que me tivesse colocado, à partida, num sítio seguro, ou de intelectuais, ou de classe. Não sou fruto da vida progressista, confortável, dos anos noventa. E, para mim, isso dá-me também a oportunidade de pensar ou de escrever de forma diferente. No fundo, acho que temos de continuar a pensar o sector da cultura muito friamente.

E sentes que tens tentado mobilizar esse sector em prol de um certo activismo ambiental?

Gostava de o ter feito mais, é uma coisa ainda muito recente. E depois é verdade que as nossas ambições também de transformação e de intervenção política se perdem nas nossas exigências profissionais e na falta de tempo. E isso é um grande problema. Porque essa liberdade de podermos operar como comunidade, estando sempre a trabalhar como uns loucos para nos podermos constituir de uma forma mais sólida como amigos, grupos, pessoas que pensam, pessoas que têm capacidade de se activar em momentos de crise, por exemplo, está muito perdida — a todos os níveis, não é só na cultura. Em termos sociais, as pessoas estão muito reféns, realmente, dessa necessidade constante de produtividade e dessa velocidade.

→ [31] Associação que promove o acesso — físico, social e intelectual — e a inclusão no centro da reflexão e da prática do sector cultural.

→ [32] Membro fundador e Directora executiva da associação Acesso Cultura.

O que é que, a esse nível, tentaste fazer e como é que correu?

Depois da [Escola de Verão] Na Prática, eu e o Henrique [Frazão] fomos à Conferência Anual do Acesso Cultura,[31] que juntou também o tema da emergência climática ao da cultura. Há muitas outras pessoas a tentarem cruzar estes dois temas e foi muito bom ver tantos directores de museus, programadores e agentes culturais a confrontarem e a serem confrontados pelos activistas de várias organizações. A Acesso Cultura teve a coragem de juntar essas pessoas durante um dia inteiro. E foi muito inspirador. Falámos com a Maria Vlachou[32] para percebermos como nos poderíamos associar a actividades, e ela também nos ajudar caso tivéssemos outras iniciativas. A Vânia Rodrigues também tem estudos que anda a desenvolver, tem um livro, toda uma tese feita sobre estas questões da cultura e da emergência climática e também estava lá; e também falou (de forma superarticulada) sobre o que é que é a demagogia nesta pseudo-sustentabilidade cultural que se anda a falar. É muito interessante a maneira como ela expõe isto. Portanto, eu tentei aproximar-me para ir procurar mais informação e mais pessoas que estejam a trabalhar no mesmo sentido.
Depois, houve aquele momento a 23 de Novembro organizado pela Climáximo: uma acção na Praça Paiva Couceiro[33] a que eu me decidi juntar. Pensei: vamos fazer aqui umas parangonas a dizer cultura pelo clima e não sei quê. E eu acho que foi importante ter feito isso, foi bonito. Não teve grande adesão, mas todas as pessoas que foram sentiram que fazia sentido. Senti que houve também uma desmistificação dessa relação entre o activismo e a cultura, no sentido do medo da desobediência

[33] Acção organizada pela Climáximo chamada *Parar enquanto podemos*, que consistiu numa marcha de "resistência civil" que foi da Praça Paiva Couceiro à Praça do Chile.

DESEMPENHO, DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE LÍGIA SOARES E RAFAELA SANTOS, COMPANHIA AMARELO SILVESTRE, 2022 (RAFAELA SANTOS, MÁRIO ALBERTO PEREIRA), [F] JOSÉ ALFREDO.

civil, de nós podermos não nos identificar com isso — porque era uma acção superconcertada, superinformativa; a desobediência civil não era o foco da acção dos activistas. No fundo, eles paravam de 15 em 15 minutos ao longo da [Rua] Morais Soares e falavam pelos altifalantes, dando vários testemunhos que informavam e alertavam para o motivo daquilo estar a acontecer. E as pessoas na rua ouviam. Ao invés de criar aquelas opiniões públicas mal informadas e aquelas reacções mais epidérmicas, a acção ajudou a que, no espaço público, as pessoas sentissem porque é que estas acções estão a ser feitas; e acho que isso abriu um espaço mais confortável para a presença da cultura ali, surpreendentemente.

O que vem a seguir, não sei. Eu continuo com a intenção de arranjar espaço e tempo para os artistas encontrarem nesta questão, entre outras motivações, uma razão para se começarem a encontrar enquanto comunidade; e começarem a ter o seu próprio discurso político e a sua consciência endereçada à sua produção artística e terem isso de uma forma partilhada social e comunitariamente. Acho que é por esse caminho que depois nós, como cidadãos, nos conseguimos activar — é mais fácil encontrarmos um lugar-comum fora das nossas linguagens. Porque a linguagem artística é sempre altamente autoral, privada, concessionada, tem toda a complexidade inerente à produção artística; e acho que é bom a gente encontrar sítios em que nos libertemos dela e em que possa haver uma comunidade intelectual, política e comunitária que nos ligue. Aquilo que me dá mais medo em termos sociais é o facto de nós não termos isso, de os tempos nos terem levado a separarmo-nos uns dos outros. Não sei se é só uma impressão minha, acho que é uma coisa geral. Há muito poucos contextos para as pessoas se juntarem, para se organizarem.

E no caso concreto do activismo também há um olhar exterior que tende a radicalizar as suas actividades, o seu discurso…

Sim, que precisa de ser reinterpretado também. Se até uma Alexandra Leitão[34] é chamada de radical. A questão da linguagem, das palavras, de continuarmos a olhar com desconfiança tanto para aquelas que a gente diz como para aquelas que a gente ouve, é muito importante. O teatro e a performance são ferramentas superimportantes para isso. O *Romance* é todo sobre isso: propõe um mecanismo no qual se diz aos outros para repetirem — é uma coisa mimética. O facto de sermos miméticos, de copiarmos aquilo que está no senso comum… O populismo serve-se disso como arma letal.

Há pouco disseste que nós nunca fomos tão livres para dizermos aquilo que queremos, mas também em nenhum momento as palavras foram tão manipuladas como agora.

Pois, e é aí que está o grande perigo. E por isso é que tudo pode ser, de certa forma, usado, tirado das nossas mãos. As nossas melhores intenções podem ser instrumentalizadas. E eu não sou nada paranóica, não passo horas a ver teorias da conspiração, nem nada disso, mas acho que nós não estamos seguros. Um lugar seguro, para mim, seria um lugar mais humano, de presença e de ligações significativas. Ou seja, onde se gostaria das pessoas o suficiente para não se querer que elas se lixem. É isso.

***

→ [34] Candidata, em 2025, pelo Partido Socialista à presidência da Câmara Municipal de Lisboa.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

PASSOS EM VOLTA

PERFORMANCE REVIEWS

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO
CATARINA FIRMO
FRANCISCA MELEIRO /
/ SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ
OHANNA PEREIRA
FRANCESCA RAYNER
MAÍRA SANTOS
BRUNO SCHIAPPA

A LOVE SUPREME
PIGALLE POWERHOUSE
EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

←↓ *A LOVE SUPREME*, DE XAVIER DURRINGER, ENC. ANDREIA BENTO E NUNO GONÇALO RODRIGUES, ARTISTAS UNIDOS, 2024 (ANDREIA BENTO), [F] JORGE GONÇALVES.

A LOVE SUPREME

TEXTO: Xavier Durringer **TRADUÇÃO:** Joana Frazão

ENCENAÇÃO: Andreia Bento, Nuno Gonçalo Rodrigues

INTERPRETAÇÃO: Andreia Bento **CENOGRAFIA:** Rita Lopes Alves

FIGURINOS: Rita Lopes Alves **ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA:** Francisco Silva

LUZ: Pedro Domingos **SOM:** André Pires

APOIO AO MOVIMENTO: M. Matias / Belle Dommage

COORDENAÇÃO TÉCNICA: Diana dos Santos

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO: Diana César, Joana Pajuelo

ACOLHIMENTO: Karnart C.P.O.A.A.

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Gabinete de Curiosidades Karnart, Lisboa, 6 de fevereiro de 2025

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

O que ofereço é um pequeno momento de evasão, crio um país imaginário, reavivo nos clientes as suas próprias memórias (...). É isso, faço-os sair da rotina, dos problemas quotidianos. Longe da realidade. Entram no meu mundo.
A Love Supreme, Xavier Durringer

Foi no Espaço Karnart, em Belém, antigo atelier de Lagoa Henriques, que os Artistas Unidos – **infelizmente, ainda sem casa para viver** – nos ofereceram o privilégio de entrar no mundo de Bianca, uma experiente *stripper* que se vê, de forma completamente inesperada, sem o seu ganha-pão de há trinta e dois anos, no *peep show* *A Love Supreme*, situado no coração do bairro Pigalle, em Paris. Este espetáculo, que se destaca do corpo de trabalho da companhia pela lotação limitadíssima e dispositivo cénico, é um verdadeiro *tour de force* de Andreia Bento, que, juntamente com Nuno Gonçalo Rodrigues, assina a encenação do poderosíssimo monólogo de hora e meia.

Quando entramos no espaço, Bianca encontra-se sentada ao toucador, em frente ao típico espelho de camarim, onde podemos ver alguns objetos – fotos, postais, acessórios – atempadamente evocados no desenrolar da sua história de vida. Há música ao fundo. Parece pronta para trabalhar. Está maquilhada; tem uma peruca estilo Cleópatra; um *cat-suit* preto rendado, uns saltos de igual cor, uma minissaia de lantejoulas carmim e uma blusa vermelha acetinada. Contudo, rapidamente percebemos que está, afinal, a arrumar os seus pertences para abandonar o espaço em que trabalhou desde que era uma jovem *punk* aspirante a bailarina/atriz vinda da província. Os novos patrões do *peep show*, que nem sequer sabem quem é John Coltrane, consideram que o seu corpo, aos cinquenta anos, já não é lucrativo o suficiente e é Tommy, o gerente de sempre, que lhe dá a notícia que

A LOVE SUPREME, DE XAVIER DURRINGER, ENC. ANDREIA BENTO E NUNO GONÇALO RODRIGUES, ARTISTAS UNIDOS, 2024 (ANDREIA BENTO), [F] JORGE GONÇALVES.

surge como uma execução. Bianca não sabe o que vai fazer; não se preparou, não fez planos, não construiu nada para além da sua carreira. Pensou sempre que a escolha de parar seria sua.

À medida que o relato do episódio do seu despedimento se transforma no da sua história de vida, a ligação com o público evolui. Nasce uma maior cumplicidade com o espectador a partir do momento em que Bianca tira a peruca. Vamo-nos apercebendo de que não é só uma questão de estabilidade financeira – que já seria angústia o suficiente; constatamos que a sua vida é o *A Love Supreme*. Todas as suas memórias estão concentradas naquele lugar, onde entrou pela primeira vez com dezoito anos. Conheceu ali várias colegas de *métier*, amigas que recorda com saudade. Ali esteve grávida a trabalhar, ali foi mãe, ali viu o filho crescer, ali se apaixonou, ali ganhou dinheiro para sobreviver, ali viveu toda a sua vida. Ali e no cinema do bairro. Bianca divide-se entre o mundo de fantasia erótica do *peep show* e o mundo de fantasia do cinema, onde vive intensamente as criações de realizadores – Fassbinder, Wenders, Cassavetes – que vai referindo ao longo do espetáculo, com a nostalgia do sonho de ser atriz. Pode dizer-se que o concretizou, talvez não como sonhara quando veio para Paris tentar a sua sorte; talvez não da forma mais ortodoxa, mas concretizou-o, durante trinta e dois anos, em frente a milhares de estranhos. Como a própria refere, desempenhou muitos papéis no exercício da sua arte: colegial, enfermeira sado-maso, gatinha, burguesa reprimida, criadinha ingénua, *geisha*. E agora querem-na descartar como uma cómoda velha deixada no passeio.

O texto de Xavier Durringer, publicado em 2019 e escrito para a atriz Nadia Fabrizio, é uma gema preciosa que aborda muitas questões do universo feminino, como o corpo-objeto e o envelhecimento do mesmo, a violência sobre o corpo feminino, a sororidade, a maternidade, o preconceito em relação a trabalhadoras da sua área ou a vulnerabilidade de mulheres com parcos recursos económicos ou migrantes num sistema capitalista e patriarcal. Já isto não é pouco, mas o texto não se esgota nisso e torna-se verdadeiramente universal, abordando tópicos como o amor, a solidariedade, a solidão, o sexo, a adição, o sonho, a família, o trabalho; e incide, também, como na tragédia grega, sobre a visão limitada que o ser humano tem no exercício das suas escolhas e nas respetivas consequências na sua história individual.

É especialmente atual a reflexão sobre a chegada das novas tecnologias que transformam por completo o mundo em que vivemos e, consequentemente, o mercado de trabalho. Não podemos deixar de sentir que o que Bianca diz sobre a evolução das condições laborais no seu *peep show* ecoa a forma como o trabalho é organizado e vivido nos tempos que correm:

> É uma profissão que se está a perder para o lucro, este *métier* é uma metáfora da vida lá fora, eu senti todas as mudanças e a crise, senti tudo aqui, as mudanças, tão claramente como se sentisse um tremor de terra, os preços que subiram para os clientes e encolheram para as raparigas, o tempo de trabalho que aumentou e os tempos de pausa que diminuíram, os ritmos infernais que temos de aguentar, o falarem-nos com maus modos e a falta de consideração, por exemplo, aconselham-nos vivamente a trabalhar aos feriados e aos domingos, já não temos tempo para ir comer lá fora, comemos aqui às pressas, e o que recebemos já não acompanha a curva do Auchan! Há dez anos os mesmos 75 euros fixos por dia. (Durringer, 2024: 38)

Toda esta complexidade e riqueza de temas sobre a vida e a natureza humana ganha força com o magnífico desempenho de Andreia Bento,

A LOVE SUPREME, DE XAVIER DURRINGER, ENC. ANDREIA BENTO E NUNO GONÇALO RODRIGUES, ARTISTAS UNIDOS, 2024 (ANDREIA BENTO), [F] JORGE GONÇALVES.

A LOVE SUPREME, DE XAVIER DURRINGER, ENC. ANDREIA BENTO E NUNO GONÇALO RODRIGUES, ARTISTAS UNIDOS, 2024 (ANDREIA BENTO), [F] JORGE GONÇALVES.

que não só é capaz de prender a atenção dos espectadores durante todo o espetáculo como ocupa, com confiança, o espaço que Rita Lopes Alves muito inteligentemente criou e que se distancia por completo da proposta original de encenação (Dominique Pitoiset, 2020), que coloca Bianca numa lavandaria aberta vinte e quatro horas por dia.

Quando entramos na sala é quase como se estivéssemos a entrar num verdadeiro *peep show* pela primeira vez: a curiosidade e o entusiasmo, talvez até algum receio do desconhecido, são imediatos. Sabemos que vamos ter uma experiência diferente enquanto público ao sermos confrontados com a existência de um dispositivo cénico, uma estrutura circular de grandes dimensões, construída em madeira, simultaneamente *peep show* e camarim, composta por quinze *cabines*. Estas *cabines*, com separadores opacos entre cada espectador, impossibilitam-nos de ver outra coisa que não o interior da estrutura. O interior, todo em tons de vermelho, é alcatifado e enriquecido por um curioso jogo de espelhos que nos permite não só ver várias Biancas (retalhadas) ao mesmo tempo, como também ter um vislumbre dos outros espectadores que não se encontram diretamente à nossa frente e que estariam, de outro modo, fora do nosso campo de visão. Estamos também nós, espectadores, todos expostos perante a plateia, como só os atores costumam estar.

A ludicidade, e também uma certa dimensão transgressora do jogo de espelhos, oferece uma nova dimensão à experiência de ver: um estranho *voyeurismo*, que não só permite que se crie a habitual sensação de comunidade partilhada pelo mesmo público de um espetáculo – que talvez se pudesse perder com a disposição pouco tradicional dos espectadores pela sala – como a intensifica e aumenta, como se de uma lupa se tratasse. A ocasional atenção dada pela atriz a determinado espectador também contribui para que a intimidade se adense.

Quer o trabalho de luz de Pedro Domingos, quer a sonoplastia de André Pires, complementam o espaço cénico, compondo o ambiente de *peep show*, mas também assumem um carácter mais narrativo em alguns episódios relatados.

Este *A Love Supreme*, quer pela temática, quer pela proposta cénica, assume um dinamismo e uma novidade que fazem dele um espetáculo ousado e que permanece na memória do espectador muito para além do momento em que abandona a sala. No fim do espetáculo, ao som de Coltrane, abre-se um horizonte de esperança para Bianca; esperamos que o mesmo aconteça, em breve, para os Artistas Unidos.

***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURRINGER, Xavier (2024), *A Love Supreme*, Lisboa, Artistas Unidos e Snob.

CC BY NC ND

OUSAR A FRAGILIDADE DAS MATÉRIAS, CELEBRAR OS VÍNCULOS

O FIMP'24 EM BODAS DE CORAL

CATARINA FIRMO

← *SORRY, BOYS*, ENC. MARTA CUSCUNÀ, FIMP'24, 2024 [F] PEDRO SARDINHA.

FIMP'24
FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DO PORTO 11 A 20 DE OUTUBRO 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 4
JUNHO DE 2025

Outubro de 2024. Na sequência dos bombardeamentos e da invasão do Líbano pelas forças armadas de Israel, e perante a impossibilidade de a companhia Collectif Kahraba sediada em Beirute se deslocar em segurança, o fimp'24 arrancou com o cancelamento do espetáculo de abertura, *Géologie d'une fable*. Assumindo a opção de deixar o palco vazio, a direção do fimp afirmou o gesto simbólico de não operacionalizar a substituição por outro espetáculo: "Que sentido faria fazê-lo? Quem se disporia a ocupar um palco subitamente deixado vazio pela guerra? Faria sentido convidar a vir assistir a esse gesto?" (Gandra, 2024a). Para quem teve a oportunidade de ver o espetáculo programado no FIMFA Lx23, pode ressoar a memória das narrativas esculpidas em barro, histórias sem fronteiras sobre travessias, fábulas de animais que alertam para a possibilidade de reinvenção dos laços e dos gestos perante lutas de poder e deslocamentos forçados.

2024 foi uma edição especial em que o fimp comemorou 35 anos, um aniversário de bodas de coral, curiosidade que motivou a equipa de comunicação a escolher o coral como imagem gráfica. Por outro lado, o coral "enquanto ecossistema delicado de interdependências" motivou ainda algumas temáticas da programação, focando a singularidade do "lugar de cada um(a) num sistema complexo e frágil de relações e interdependências" (Gandra, 2024b). Os verbos Existir, Resistir e Desistir surgiram também como mote de inspiração para lançar a reflexão sobre "modos de existir, gestos de resistência e a decisão de não continuar – que contém também a possibilidade da mudança" (Gandra, 2024b).

WHAT A GIRL WANTS

Sorry, Boys é a terceira criação do projeto "Resistência feminina", de Marta Cuscunà, um percurso iniciado com *È bello vivere liberi* e seguido de *La semplicità ingannata*. Fechando o ciclo da trilogia, o espetáculo inspirou-se num *fait divers* ocorrido na cidade de Gloucester em Massachusetts em 2008, quando dezoito raparigas do liceu de Gloucester decidiram engravidar ao mesmo tempo. No documentário *Gloucester 18*, as dezoito raparigas são entrevistadas e revela-se que o secreto pacto de gravidez terá sido motivado após uma delas ter assistido a um feminicídio, decidindo avançar com o projeto de criar uma comunidade de mulheres. Foi esse filme que instigou Marta Cuscunà a pesquisar mais sobre o contexto social dessa cidade. Gloucester é uma comunidade de trinta mil habitantes, onde se registam à volta de trezentas e oitenta queixas de violência doméstica por ano. Situação que motivou quinhentos homens a organizarem uma manifestação nas ruas da cidade para sensibilizar a comunidade. A manifestação dos quinhentos homens definidos como "Homens contra a violência" deu origem ao documentário *Breaking Our Silence*, em 2002.

Para além dos dois casos de Gloucester e dos documentários a eles associados (*Gloucester 18* e *Breaking Our Silence*), Marta Cuscunà elenca um conjunto de referências que nutriram a investigação do processo criativo, como dois filmes de Thomas Keith – *The Bro Code: How Contemporary Culture Creates Sexist Men e Generation M. Misogyny in Media & Culture*. Outro exemplo foi a produção *What a Girl Wants*, assinada pelo trio Matthew Buzzell, Elizabeth Massie e Jacob Bricca. Aludindo ao badalado *hit* de Christina Aguillera, o documentário, produzido no ano 2000, teve como foco um conjunto de entrevistas a onze raparigas entre os oito e os dezasseis anos de idade e a duas turmas de ensino secundário, com o intuito de questionar a influência da cultura de massas na construção das identidades dos adolescentes. Umas das perguntas interpelava os jovens a responderem ao refrão da canção "What a Girl Wants". Se a palavra respeito surge como consensual, outros significados são adicionados, como controlo, poder, amor, etc. Levantam-se várias controvérsias entre os adolescentes que tendencialmente opõem os conceitos de respeito e de prazer nos seus discursos. Em *Sorry, Boys* sentimos o transportar das mesmas questões, o modo como os estereótipos sociais influenciam a construção das identidades e sexualidades dos adolescentes, refletindo recorrentemente dinâmicas e lógicas de consumo.

Inspiradas na série *We Are Beautiful*, do fotógrafo Antoine Barbet, doze cabeças surgem suspensas na parede como troféus de caça. De um lado estão os adolescentes progenitores, do outro partilham-se as cabeças dos adultos relacionados: pais, mães, enfermeira, diretor da escola. No centro, é projetada a imagem de um *chat* WhatsApp onde desfilam as mensagens trocadas pelo grupo de mães adolescentes e a aplicação "i'mamma", para acompanhar o desenvolvimento dos fetos.

Os adolescentes conversam entre si, competindo com gabarolices que enfatizam as experiências sexuais, as suas parecenças com as personagens dos filmes de ação e dos videojogos. Ouve-se um filme pornográfico como ruído de fundo, mas a verdade é que a atenção dos rapazes pouco se prende ao filme que passa, mais interessados em contabilizar de modo aleatório os *scores* atingidos nos videojogos, as parecenças com Schwarzenegger ou a quantidade de relações que tiveram; números equitativamente ponderáveis para que as suas imagens sociais se enquadrem o mais possível nos diferentes graus de "bro-code" descritos no documentário de Thomas Keith.[1]

[1] Thomas Keith descreve quatro graus: 1) Train man to womanize; 2) Immerse men in porn; 3) Make rape jokes; 4) Obey the masculinity cops.

SORRY, BOYS

DE E COM: Marta Cuscunà

CABEÇAS DECEPADAS, CONCEÇÃO E CONSTRUÇÃO: Paola Villani

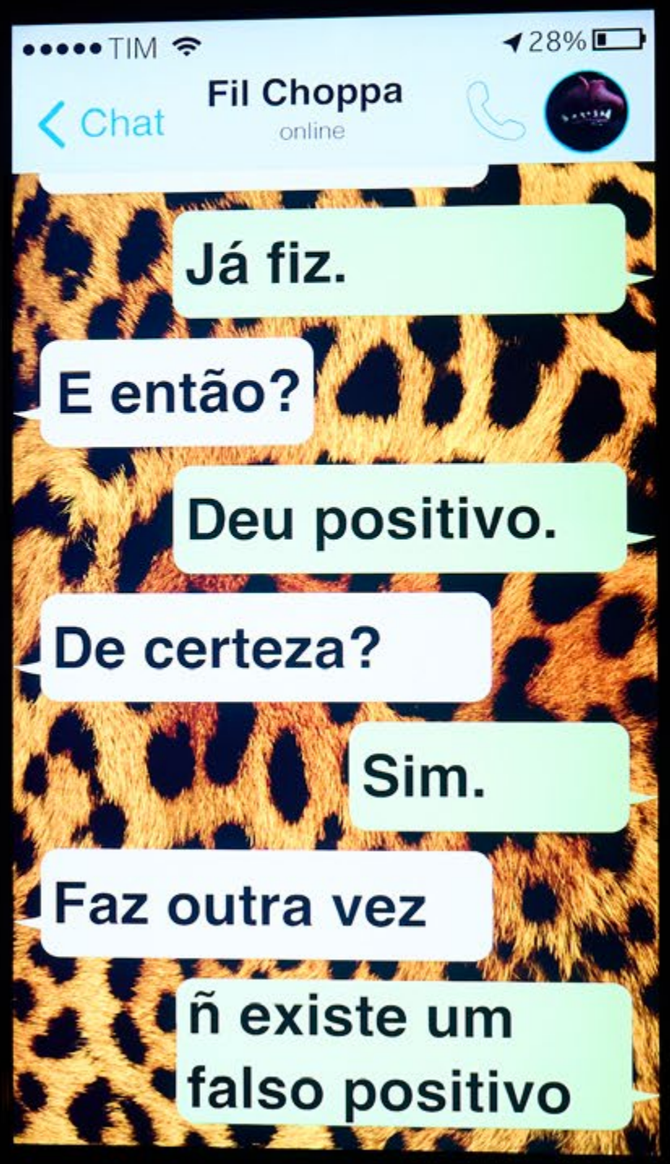
ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Marco Rogante

DESENHO DE LUZ: Claudio “Poldo” Parrino

DESENHO DE SOM: Alessandro Sdrigotti **ANIMAÇÕES:** Andrea Pizzalis

FIGURINOS: Andrea Ravieli **COPRODUÇÃO:** Centrale Fies

Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery



SORRY, BOYS, ENC. MARTA CUSCUNÀ, FIMP’24, 2024 [F] PEDRO SARDINHA.

Em contraste com a crueza e a violência do discurso, as vozes oscilam entre timbres ainda instalados na doçura infantil e as típicas vozes de cana rachada da puberdade, enunciadas por rostos de expressão pueril.

Embora a história nos seja contada através de marionetas, não nos ausentamos da realidade em nenhum momento. Para além de ser baseado em episódios reais, o espetáculo acentua, através de um conjunto de opções técnicas, o foco na ação concreta e o corte com o imaginário. O realismo das marionetas é ainda ampliado pelo ambiente cinematográfico induzido pelos efeitos de espacialização do som e da luz. O trabalho de iluminação isola as cenas destacando as cabeças a cada fala e marcando a mudança de lugar espacial. Por exemplo, no início do espetáculo damos conta da presença de um carro a estacionar, pelos efeitos de som e pela iluminação, mas também pela manipulação das cabeças que seguem o seu movimento.

Por outro lado, o dispositivo de manipulação foi estruturado com um sistema mecânico composto por cabos, *joysticks* e pegas semelhantes a travões de bicicletas que permitem manipular as expressões das personagens, com modificações na articulação do maxilar, das pálpebras e das sobrancelhas, promovendo uma maior expressividade e uma dinâmica de diálogos de ritmo rápido.

Segundo Marta Cuscunà, a intenção de contar uma história real em *Sorry, Boys* traz a força de uma utopia realizável. Uma utopia que vai ao encontro da ética do cuidado teorizada pela filósofa francesa Fabienne Brugère, no seu projeto de sociedade com novas formas de validar uma democracia sensível, capaz de fomentar a reciprocidade dos afetos e gerir de um modo responsável a vulnerabilidade humana: “Heureusement, notre corps a une histoire, une mémoire, des désirs, une imprévisibilité et une poésie qui lui sont propres et qu’aucune politique du chiffre ou de la statistique ne pourront jamais remplacer” (Brugère, 2017: 93).

Sorry, Boys afirma a liberdade do corpo feminino reprodutor e a possibilidade de um futuro através do nascimento, criando um ideal de novo mundo numa comunidade feminina de mães solteiras, protegida da violência masculina perpetuada no contexto das suas famílias. Um espetáculo que denuncia a relação entre as lógicas do mercado e a construção da sexualidade, a violência dos estereótipos e dos discursos onde o prazer feminino surge enredado numa zona de mistério, como um elemento desconhecido e apenas secundariamente representado.

LA DOLCE VITA
INCURSÕES SURREALISTAS NO HAVAÏ

Dramas curtos em miniatura estreou num dia de aguaceiros intensos no Porto, a contrastar com o ambiente veraneante e festivo da última criação da Tarumba. No espaço acolhedor do Teatro de Belomonte, os espectadores foram recebidos com pendentes de flamingos e palmeiras, canções de ritmo *doo-wop* e imagens paradisíacas a transportar-nos para uma ilha tropical.

O espetáculo inspira-se no projeto de Edward Gordon Craig que, durante a Primeira Guerra Mundial, se dedicou à escrita de um ciclo de comédias para marionetas, *Drama for Fools*, que permaneceu inacabado. Craig previa trezentas e sessenta e cinco representações, além de uma suplementar reservada para os anos bissextos, com um espetáculo para cada dia do ano. É um nome incontornável entre os estudos teóricos sobre marionetas, conhecido pelo texto da Super-Marioneta

DRAMAS CURTOS EM MINIATURA

ENCENAÇÃO, CONSTRUÇÃO, MARIONETAS E ATORES-MANIPULADORES:
Luís Vieira, Rute Ribeiro

ADAPTAÇÃO E TEXTOS: Rute Ribeiro **SONOPLASTIA:** Miguel Lucas Mendes

ASSISTÊNCIA DE CENA, PRODUÇÃO EXECUTIVA:
Mariana Monteiro, Rita Caetano Soares

Teatro de Belomonte

DRAMAS CURTOS EM MINIATURA, ENC. LUÍS VIEIRA E RUTE RIBEIRO.
A TARUMBA, FIMP'24, 2024 [F] LUÍS VIEIRA.

incluído no volume *Arte do Teatro*, e fundador da revista *The Marionnette* (1918-1919), onde publicou doze livretos que apresentou como um conjunto de performances mensais.

Há várias facetas de Edward Gordon Craig. Numa das descrições de Didier Plassard, Craig é evocado como um sonhador: "Um sonhador impregnado pelo desejo de reencontrar a grandeza monumental e a dimensão sagrada de um teatro cerimonial" (Plassard, 2014: 426). Foi talvez esse lado sonhador que prevaleceu no espetáculo *Dramas curtos em miniatura*. A obra de Craig é cruzada com referências dos movimentos surrealista e dadaísta, como *Coração a gás*, de Tristan Tzara; o "Telefone afrodisíaco" em forma de lagosta, de Salvador Dali; e a frase de Lautréamont que se tornou a definição de beleza no seio surrealista: "Encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de operações." Outros autores vão intervir, como Jacques Prévert ou Mário-Henrique Leiria, com naturais cumplicidades no gosto por ambientes poéticos e oníricos onde o inconsciente, a fantasia e a transgressão são convocados. Os textos de *Drama for Fools* coabitam ainda com estrelas do cinema clássico norte-americano, como Cary Grant e Rita Hayworth, ou nomes da música pop como Klaus Nomi e Nick Cave.

"Pais, contem aos vossos filhos os vossos sonhos", aconselhava um Papillon Surrealista, conjuntos de panfletos criados por André Breton, Max Ernst e Paul Éluard, entre outros autores. Defender a imaginação como forma de resistência e ato político foi também o apelo de Luis Buñuel (1984: 215): "Felizmente, algures entre o acaso e o mistério está a imaginação, a única coisa que protege a nossa liberdade, independentemente do facto de as pessoas continuarem a tentar reduzi-la ou matá-la completamente."

O surrealismo como movimento entre as duas guerras reclamava a liberdade de criar. Desviar o foco da comunicação política para os temas literários e artísticos, apelar ao fluxo do inconsciente. Temas que inspiraram a criação de *Dramas curtos em miniatura*, no seu intuito de desconstruir, cruzar e criar contrastes "numa narrativa de histórias sem sentido, para tentar descobrir o sentido do mundo, qual *cadavre exquis*, marca habitual no trabalho da Tarumba" (Ribeiro e Vieira, 2024).

Apesar do fascínio de Craig por marionetas, os seus projetos eram conhecidos por serem muitas vezes incompatíveis com as possibilidades cénicas e a inviabilização técnica das suas didascálias. Sobre essa característica, Michel Corvin (1991: 226) comenta que "a maioria dos projetos cénicos de Craig permanecerão como esboços. (...) Os contratos são frequentemente quebrados por Craig, que recusa mudanças para adaptar o projeto aos requisitos práticos da cena".

Dramas Curtos em miniatura expande o teor cómico dos projetos de Craig, pelas características da sua estrutura, temáticas das histórias, assim como pelos problemas técnicos que pontuavam os textos de *Drama for Fools*. Marcados por eventos inesperados, como mortes, assassínios ou fugas de protagonistas, os dramas curtos de Craig têm, recorrentemente, finais abruptos que ampliam a sua comicidade.

Uma das peças incluídas no espetáculo é *Yes, or the Death of Aristocracy*, descrita pelo autor como o drama mais curto do mundo, com uma única personagem em palco que morre assim que pronuncia a sua primeira réplica. As impossibilidades cénicas das didascálias de Craig são exploradas com efeitos técnicos plenos de comicidade. Philippe Godefroi Christophe de San Luc chega a uma praia avistando-se à distância, mais pequeno do que um átomo. Aproxima-se gradualmente, pronuncia a palavra "Sim" e morre.

DRAMAS CURTOS EM MINIATURA, ENC. LUÍS VIEIRA E RUTE RIBEIRO.
A TARUMBA, FIMP'24, 2024 [F] LUÍS VIEIRA.

Numa ligação direta pela antonímia do título segue a peça *Noa*, apresentada por Craig como "não o mais pequeno drama do mundo mas o segundo menor", dedicado à atriz e cantora Yvette Guilbert e ao poeta Stéphane Mallarmé. A personagem Marianne Larue, que no espetáculo é representada pela figura articulada de Rita Hayworth, recusa todas as investidas de Théophile Hippolyte Sébastien Lacroix, pronunciando um elegante "nan-nan".

A um século de distância, a última criação da Tarumba cruza a obra de Craig com o movimento surrealista, estabelecendo curiosas cumplicidades com o universo das marionetas: as técnicas de *frottage* e de livre associação de ideias são revisitadas num jogo de metamorfoses de figuras articuladas, projeção de imagens com efeitos de luz, sombra e ilusão ótica. Cem anos depois, continuamos carentes de uma "échapée belle" que nos console do estado insólito do mundo. *Dramas curtos em miniatura* amplia, através do humor e do *nonsense*, as possibilidades de desvio: fugir para o Havaï, onde flutuam cabeças com chapéus de coco e maçãs a cobrir o rosto de Magritte, com rodelas de lima pousadas em *cocktails*; fruir de um ambiente de *silly season* com formas animadas pleno de poesia e excentricidade.

O UNIVERSO COMO ESPELHO

Palomar, encenado por Raquel Silva, da companhia Pensée visible, é um espetáculo fruto do seu encontro com Alessandra Solimene, Daniela Cattivelli e Elisabetta Scarin. Uma recriação do texto *Palomar*, de Italo Calvino, em teatro de papel, a partir de três capítulos: *O seio nu*, *O gorila albino* e *O universo como espelho*. Os três momentos escolhidos remetem para a estrutura pensada por Calvino nesta obra, dividida entre três dimensões de experiência: a experiência do olhar, pelo meio da descrição; a experiência linguística e simbólica no tom da narração; a experiência especulativa, concretizada pela meditação. O título do livro faz referência ao célebre telescópio americano situado no Monte Palomar, na Califórnia. A metáfora do telescópio como possibilidade para a compreensão do mundo percorre todo o percurso do senhor Palomar, na sua constante observação dos acontecimentos mínimos da vida quotidiana a partir de uma perspetiva cósmica.

Na criação de Raquel Silva, a estética do teatro de papel estabelece uma ligação com a metáfora do telescópio e a posição de observador do senhor Palomar, debruçado nas suas interrogações que surgem como janela de distância entre o sujeito e o mundo. Num pequeno *castelet* ladeado por duas caudas de pavão, deslizam as imagens desenhadas por Alessandra Solimene, com figuras articuladas que remetem para a narração da história. Nas imagens onde se narram outras camadas do texto lido (sem nenhum corte ou adaptação) encadeiam-se efeitos de paisagem em detalhes minuciosos, num jogo de profundidade, entre espaços exteriores, interiores e o imaginário que povoa o pensamento do senhor Palomar.

Mergulhamos nesse espaço de contemplação e *mise en abyme* do olhar guiados pela delicadeza das imagens poéticas que desfilam nas

PALOMAR

TEXTO: Italo Calvino **ENCENAÇÃO:** Raquel Silva

TRADUÇÃO: João Reis **DESENHOS E CENOGRAFIA:** Alessandra Solimene

PAISAGEM SONORA: Daniela Cattivelli **OLHAR EXTERIOR:** Elisabetta Scarin

LUZES: Marco Giusti **MANIPULAÇÃO E INTERPRETAÇÃO:** Raquel Silva, Alessandra Solimene **CONSTRUÇÃO DO TEATRO:** Alek Favaretto

CONSTRUÇÃO: Raquel Silva, Alessandra Solimene

DISTRIBUIÇÃO: Mariana Rocha **TEXTO PUBLICADO POR:** Editorial Teorema

PRODUTOR DELEGADO: Manège Maubeuge – Scène Nationale

PRODUÇÃO: Association Pagaille, Fattore K, Compagnie Pensée Visible

Teatro Municipal do Porto Rivoli. Auditório Isabel Alves Costa

PALOMAR, DE ITALO CALVINO, ENC. RAQUEL SILVA. PENSÉE VISIBLE, FIMP'24, 2024 [F] INÊS SÁ.

ranhuras do *castelet*, num ambiente de intimidade proporcionado pela experiência narrativa da leitura de Raquel Silva. Uma leitura sussurrada, como se nos contasse essa história ao ouvido, com o vagar de um assunto delicado. Articulada com a atmosfera sonora que dilata esse espaço contemplativo, a leitura amplia a suspensão introspetiva, guiando-nos através das paisagens e dos pensamentos do senhor Palomar. As imagens transformam-se numa geometria de desvios e planos de simetria: os seios nus simétricos com os olhos de Palomar transformam-se em bules de chá, reconfigurados em pernas que seguem o movimento de bailarinas de *cancan*. O braço do senhor Palomar move-se para recolher um búzio da praia, no mesmo ritmo com que o braço do gorila albino tenta alcançar o pneu ao qual se afeiçoou, no mesmo ângulo de gesto com que dois braços se encontram para brindar.

Perante a visão de um seio nu, Palomar enreda-se num dilema, tentando superar o seu sentimento de inadequação e encontrar o seu lugar no mundo. Essa visão "de pouca importância" impele-o a procurar formas de se relacionar com um objeto de desejo, sem demonstrar interesse excessivo e sem ostentar rejeição perante o mesmo. O segundo episódio passa-se no jardim zoológico, em torno de um gorila albino que passa os seus longos e aborrecidos dias a ser observado pelos visitantes e que agarra contra si um pneu de automóvel, objeto de afeição eleito. A partir dessa observação, Palomar acrescenta à sua introspeção algumas reflexões sobre a solidão, a passagem do tempo e o vazio da vida. Na última aventura, intitulada *O universo como espelho*, o olhar alarga-se para compreender as ligações e divergências entre o sujeito e o mundo exterior. Palomar observa o mundo como se o focasse por meio de um telescópio, de forma a desvendar as relações entre si e os outros, constatando a existência e a convivência das duas esferas.

> Palomar decide que é chegado o momento de aplicar essa sabedoria cósmica às relações com seus semelhantes. Apressa-se em voltar a ser sociável, reata conhecimentos. (…) Fica na expectativa de ver distender-se diante de si uma paisagem humana finalmente nítida, clara, sem névoas, na qual poderá mover-se com gestos precisos e seguros. E então? Nem por isso. Começa a engolfar-se num enredado de mal-entendidos. (Calvino, 1994: 74)

Passou meia década desde que o mundo experienciou a vida em pandemia no século XXI. O que aconteceu aos nossos corpos desde então? O que reside neles de vulnerabilidade perante o contacto, de resistência perante o encontro, de indisponibilidade perante o outro? A pandemia marcou um ponto de viragem para repensar os vínculos, os sentimentos de pertença e o modo como ressoam e fluem os circuitos das emoções individualmente e em grupo. O livro de Ana Pais *Quem tem medo das emoções?* recorda-nos que ainda não refletimos o suficiente sobre este assunto e que ainda estamos a sentir o impacto do que experienciámos:

> A pandemia matou sonhos e desejos, privou-nos de viver e obrigou-nos a um confronto com sombras. (…) Há um antes e um depois. Há uma necessidade de nos repensarmos (ou não) e de ponderar como nos voltaremos a apresentar aos outros, em público, socialmente. (…) Ainda estamos a construir os nossos novos eus, individuais e coletivos (Pais, 2022: 12)

O fimp'24 trouxe a fragilidade das matérias para reinventar os vínculos e desafiar as fricções entre o singular e o coletivo. Celebrar em grupo e convocar o imaginário para resistir ao absurdo do mundo em *Dramas curtos em miniatura*. O corpo como vetor de utopias no espetáculo *Sorry, Boys*. As reações do Senhor Palomar perante a nudez

PALOMAR, DE ITALO CALVINO, ENC. RAQUEL SILVA. PENSÉE VISIBLE, FIMP'24, 2024 [F] INÊS SÁ.

de um corpo que avista na praia e o seu périplo para encontrar o seu lugar no mundo. Os tecidos frágeis com que nos relacionamos, sejam eles arrebatadores, distanciados ou vertiginosamente confortáveis, em muito se parecem com a matéria delicada do coral, simbolicamente evocada nesta edição do fimp.

***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUGÈRE, Fabienne (2017), "Faire corps collectivement". *Le point. Références*. Número especial "Penser le corps", setembro-outubro.

BUÑUEL, Luis (1984), *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont.

CALVINO, Italo (1994), *Palomar*, trad. de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras.

CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

CRAIG, Edward Gordon (2012), *Le théâtre des fous / The Drama for Fools*, Didier Plassard / Marion Chénetier-Alev / Marc Duvillier (ed.), Montpellier, Editions de l'Entretemps.

GANDRA, Igor (2024a), "Afinal, a guerra também chega aqui". Programa fimp'24. Disponível em *https://2024.fimp.pt/pt/10/11/G%C3%A9ologie_d'une_fable*, consultado a 14/03/2025.

GANDRA, Igor (2024b), "Bem-vindos ao fimp'24". Programa fimp'24. Disponível em *https://2024.fimp.pt/pt/sobre/*, consultado a 14/03/2025.

PAIS, Ana (2022), *Quem tem medo das emoções?*, Lisboa, Colibri.

PLASSARD, Didier (2014), "Edward Gordon Craig, o Drama para Tolos: retrato de um encenador como autor cômico". *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 4.3, pp. 425–442. Disponível em: *http://www.seer.ufrgs.br/presenca*, consultado a 14/03/2025.

RIBEIRO, Rute / Luís Vieira (2024). Folha de sala de *Dramas curtos em miniatura*. Disponível em *https://2024.fimp.pt/pt/10/16/Dramas_Curtos_em_Miniatura*, consultado a 14/03/2025.

FESTIVAL END

UNA EXPERIENCIA INTERCALADA FALADA

FRANCISCA MELEIRO

SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ

← *MORRER PELOS PASSARINHOS, 1.ª PARTE*, ENC. LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO, 2024 (HENRIQUE FURTADO, LÍGIA SOARES E PARTICIPANTES), [F] TATIANA LAGES/TAGV.

LA 6TA EDICIÓN DEL FESTIVAL ENCONTROS DE NOVAS DRAMATURGIAS END SE REALIZÓ ENTRE EL 18 Y EL 23 DE MARZO DE 2024 EN DOS CIUDADES DIFERENTES: GUIMARÃES Y COIMBRA. ACOMPANHÁMOS OS ÚLTIMOS TRÊS DIAS DO FESTIVAL, EM COIMBRA. A REFLEXÃO SOBRE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SERVIU DE MOTOR A TODO O PROGRAMA DO FESTIVAL, DESDE AS OFICINAS DE ESCRITA DA ESCOLA DO ESPECTADOR EMANCIPADO ATÉ AOS ESPETÁCULOS APRESENTADOS, ALGUNS AINDA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO. EN ESTOS NOS SUMERGIMOS EN LA IDEA DE CONSTRUIR PRESENTES Y FUTUROS POSIBLES PARA UN MUNDO QUE PRECISA DE UTOPÍAS. DEBRUÇÁMO-NOS SOBRE NOÇÕES DE RITMO, TEMPO, REPETIÇÃO E UTOPIA. ¿SERÁ QUE PODREMOS ESCRIBIR OTRAS HISTORIAS QUE PERMITAN NUEVOS FUTUROS?

FRANCISCA MELEIRO
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

NOTA DE LEITURA

Este texto pretende ser una experiencia compartida que se escribe a cuatro manos, dos voces y dos lenguas entendiendo la escritura teórica como una práctica expandida. Relatos que se vão entrecruzando e contaminando num exercício de rememoração. O que é que recordamos desta experiência? O que é que dela inventámos? Indagamos en este tejido de palabras sobre la dramaturgia, y cómo esta fue entendida y practicada en los tres días que duró el festival en Coimbra. Quisemos abordar a dramaturgia não apenas no nosso relato, mas também na forma que demos ao texto. Estabelecemos um diálogo constante aproximando a escrita da linguagem oral.

END: O fim e o começo à vez. END es la síntesis de *Encontros de Novas Dramaturgias*. El encuentro de la palabra, la imagen, la acción, la voz, y las múltiples escrituras que componen la escena. En ese sentido, el seminario de Gonçalo Waddington, el cual abrió el Festival, nos llevó a la cuestión de sumergirnos en las ideas: ¿cómo cazar esas ideas?
Procrastinar creativamente para engañar a nuestros mecanismos de defensa.

...pensar na procrastinação como um método.
...pensar na escrita como improviso.
...pensar no espetáculo como um jogo.
...questionar o nosso lugar de fala.
De que ponto de vista é que partimos para criar?

¿Dónde escribimos?

Keli Freitas partilhou connosco a sua paixão pelo livro *A ficção como cesta*, de Ursula Le Guin. Neste livro, Le Guin fala-nos de um recipiente para guardar coisas como o primeiro dispositivo cultural. Já sabemos de cor as histórias de caçadores, das suas lanças e espadas, mas da história onde se colocam essas coisas, do recipiente onde as coisas são guardadas, pouco se conta (Le Guin, 1986: 3). A autora desenha uma teoria da ficção que não vê as histórias como lineares, mas antes como uma mescla de ideias que podem ser difíceis de organizar: perguntas, problemas e assuntos que nos inquietam e que vamos acumulando na nossa cesta. Propõe que se contem outras histórias para além das histórias de dominação e do "Herói". O que é que a nossa cesta contém? Que histórias escolhemos contar?

Estabelecemos um diálogo entre os meus e os teus pensamentos sobre uma mesma experiência vivida.

En TAGV se presentó la primera parte de la performance en proceso de Lígia Soares y Henrique Furtado titulada *Morrer pelos passarinhos*. En esta, una cámara se comía el palco central donde veíamos a Henrique y luego a Lígia de rostro en primer plano, invitando a las personas en la calle a ser parte de un espectáculo que estaba siendo exhibido en ese instante.

Enquanto um falava com a pessoa que tentavam convencer a fazer parte do espetáculo, o outro sussurrava-lhe ao ouvido o que dizer. As palavras eram repetidas ou assim nos fizeram pensar, já que não ouvíamos o sussurro. Henrique e Lígia iam-se revezando. Transportavam a câmara à vez e experimentavam estratégias diferentes para convencer os transeuntes a participar. Repetiam o processo até conseguirem que alguém entrasse no teatro:
– "Só tens de ir lá dizer olá, é rápido. Podes ficar o tempo que quiseres."
Diziam eles.

Se desdibujaba la idea de quién espectaba y quién performeaba. Todos/as pasábamos a estar en esa especie de liminalidad de roles... de pronto una de las personas entró al escenario. Luego de nuevo la imagen que se comía la pantalla. Unos estudiantes de intercambio de Argentina que no quisieron entrar, una señora que esperaba el autobús... ¿era real? ¿no era real? ¿importaba si era real? A veces parecía que no era tanto la idea de realidad o ficción lo que importaba sino cómo nos posicionábamos en ese espacio; cómo ese borde de mirar y estar siendo mirado nos colocaba en una otra mirada – quizás incómoda – pero necesaria. Es necesario mirarnos.

E olhámo-nos tanto... E ficámos a habitar, coletivamente, a estranheza do olhar... Até que...

La performance terminó... en nuestra cabeza volaban pájaros y más tarde...

***

...no *foyer*, Sara Carinhas pediu-nos que escrevêssemos a nossa primeira memória numa folha de papel. O que escreveste, Soledad?

Boa pergunta. Acho que não foi uma memória necessariamente, se calhar foi um sentimento. Vou ter de inventar. Voy a volver al castellano para encontrar las palabras de la memoria. Creo que fue la luz. Recuerdo la luz como entraba en la sala principal del departamento. Estoy inventando ¿será la memoria esta mezcla entre imaginación y realidad? ¿Y tú, Francisca?

Eu voltei à infância, esse lugar que tantas vezes tentamos resgatar, seja através da memória ou da imaginação. Estou no andar de cima do infantário a conversar com duas amigas. Estou tão perto das escadas que se der um passo para trás caio. É uma fotografia impressa na minha memória, não sei o que veio antes nem o que veio depois, recordo apenas as escadas e as duas pessoas com quem estive, embora já não lhes saiba os nomes.
Soledad, o que recordas do espetáculo *Última Memória*?

ÚLTIMA MEMÓRIA

CRIAÇÃO, DRAMATURGIA E INTERPRETAÇÃO: Sara Carinhas

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: Sr. Victor **FILMAGENS, REGISTO E APOIO À DRAMATURGIA:** Joana Botelho

CONSULTORIA ARTÍSTICA: Nádia Yracema, Sara Barros Leitão

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO: Joana Picolo

DESENHO DE SOM: Madalena Palmeirim **DESENHO DE LUZ:** Catarina Côdea

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Rita Faustino

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Mariana Dixe, Célia Costa

COPRODUÇÃO: Causas Comuns, São Luiz Teatro Municipal

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: Joana Villaverde (Avis), Município de Avis, O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), Festival END (Coimbra)

APOIOS: Mostra Camaleoa (Florianópolis, Brasil), Companhia Olga Roriz (Lisboa) **AGRADECIMENTOS:** Mariana Sá Nogueira, Ana Paganini, Olga Roriz, Madalena Alfaia, Margarida Côdea, Nome Próprio, vinho Que se foda

ÚLTIMA MEMÓRIA, ENC. SARA CARINHAS, 2023 (ESPECTADORES), [F] TATIANA LAGES/TAGV.

Un elemento que resonó en mí fueron los cruces que ella hace con temas que me son importantes: las mujeres en cuanto a linaje (madre, abuela, y para atrás y para adelante si las hay), las mujeres en cuanto a resistencia, la escritura también como acto de insistencia, la música – el canto en particular. Pienso en lo que Sara mencionaba sobre la relación con su abuela... busqué referencias de ello porque no recordaba las palabras exactas que dijo, pero en sus redes sociales encontré lo que leyó en escena del diario de su abuela escrito en 1970, que decía: "Porque se guerreiam os homens uns aos outros, por tudo e por nada?" Por qué siempre se vuelve a la guerra... por todo y nada. Es ahí cuando vienen las narrativas y la importancia de contar otras historias. Pienso en mi abuela, pienso en cómo ella le dijo a algunos militares en su cara que lo que estaban haciendo en el Chile de la dictadura estaba mal (no sé cómo no le hicieron nada). Pienso en mi abuela, en su lucha contra la violencia hacia las mujeres. Pienso en mi abuela, y cómo en su proceso de pérdida de memoria mezclaba realidad y ficción para crearse una nueva historia. Pienso en mujeres cercanas a mí, y cómo nuestra vida – en diferentes aspectos – ha sido un acto de resistencia, una oportunidad para permitir que nuestra voz ocupe el espacio que merece... ¿Qué es lo que más te resonó del trabajo de Sara?

Há pouco questionavas se a memória é uma mescla entre a imaginação e a realidade e essa mistura foi aquilo que mais ressoou em mim. A sobreposição das nossas [dos espectadores] primeiras memórias com fotografias várias que iam sendo projetadas. As palavras que tinham sido escritas momentos antes do início do espetáculo ilustravam tão bem algumas das fotografias escolhidas por Sara.

Na tela, uma criança a brincar dentro de água e a seguinte frase falada: "Brincar na praia com o meu irmão."
Um exercício que prova que as nossas experiências pessoais são também coletivas. O que Sara conta sobre a avó espoletou em ti memórias sobre a tua avó, sobre a luta secular das mulheres e os relatos de tantas, registados ao longo da história e revisitados no espetáculo: Virginia Woolf, Maya Angelou, Gloria Anzaldúa, etc.
Ecoa em mim uma fala do espetáculo: "Isso é reconfortante, sabermos que podemos ser a continuação umas das outras, em permanência. Não nos acabamos nos nossos limites. E as nossas avós não nos desaparecem."

Hermosa frase. A memória tem de ser partilhada. Por eso mismo es que vamos construyendo en conjunto un mundo lleno de memorias. Es ahí también donde se posiciona el brindis final, de compartir 'la mesa', en el sentido real pero también metafórico de la palabra: compartir el vino es estar en el aquí y en el ahora del tiempo. Es abrir el mundo de la conversación, del estado del habla. Recuerdo un libro de mitología titulado *Dionisio y la diosa tierra*, de María Daraki, donde se habla de que el vino – en honor a Dionisio – era una forma de conectar la vida con la muerte, de acceder al mundo de los muertos. Ese vino, entonces, nos permite brindar por la memoria colectiva que vamos tejiendo.

***

MORRER PELOS PASSARINHOS
2.ª PARTE

DIREÇÃO E CRIAÇÃO: Lígia Soares, Henrique Furtado

A PARTIR DE UMA IDEIA ORIGINAL DE: Lígia Soares, Maria Jorge

***PERFORMERS* DA OFICINA DE CRIAÇÃO:** Coline Gras, Daniela Melo, Marissel Marques, Marta Nogueira **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Ana Lobato

DIREÇÃO TÉCNICA E DESENHO DE LUZ: Hugo Coelho

COMPOSIÇÃO MUSICAL E SONOPLASTIA: João Lucas

PRODUÇÃO: Romance Associação Cultural **COPRODUÇÃO:** Teatro-Cine Torres Vedras e Teatro Municipal do Porto **RESIDÊNCIAS DE CRIAÇÃO/ APRESENTAÇÃO:** Gretua (Aveiro), Festival END (Coimbra), Rua das Gaivotas 6 (Lisboa), A Gráfica (Setúbal) **APOIO À RESIDÊNCIA:** Polo Cultural das Gaivotas, O Rumo do Fumo e Centro Cultural da Malaposta/Minutos Redondos, LAMA Teatro, OPART e Estúdios Victor Córdon

Financiado por República Portuguesa/DGArtes – Direção Geral das Artes

Apresentação do resultado final das Oficinas de Dramaturgia e Criação

Festival END — Encontros de Novas Dramaturgias

MORRER PELOS PASSARINHOS, 2.ª PARTE, ENC. LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO, 2024 (COLINE GRAS), [F] TATIANA LAGES/TAGV.

Seguimos para o Museu Nacional Machado de Castro. Depois de dois dedos de conversa no átrio, descemos às catacumbas. O calor ficava mais frio e húmido. As paredes, o chão e as escadas eram de pedra. Entrámos num grande corredor e, como se tivéssemos sido coreografados, fomo-nos encostando à parede, uns ao lado dos outros. Ouviam-se vozes.
Olho para a direita, vejo uma silhueta, um corpo nu virado de costas.
Olho para a esquerda, outra silhueta, outro corpo nu, de frente.
Agarra um telemóvel junto à boca.
O aparelho projeta a sua boca ampliada e falada.

> La tecnología, en específico, la pantalla, volvió a aparecer en este *Morrer pelos passarinhos* parte dos. Ya no se extendía sobre el escenario, sino que se posaba sobre la boca – y después – sobre los ojos de dos cuerpos que deambulaban en un pasillo de piedra. Cuerpos de carne humana que hablaban como si fueran carpetas de *drive*, buscadores de google, virus de internet, nubes sin cielo. Ensamblar como si se fuera hacer *match* de datos. La informática de la palabra mediada. La voz salía por los teléfonos móviles de una boca que parecía no encajar con el cuerpo que la sostenía. Pero ¿importaba realmente de quién era la voz? Boca de pantalla de un cuerpo otro que parecía dislocado de sí mismo. La pregunta por la realidad tecnológica, monstruo *ciborg* lleno de preguntas ¿cómo entender el mundo que nos rodea? ¿La tecnología nos cubre o nos desnuda? Seguimos el sonido, la repetición, la fisura de los cables invisibles del *bluetooth* o de la fibra óptica. Caminamos todos en ese túnel que nos llevaba al Hades. Llegamos a otro pasillo, juntos, en esta especie de procesión pos-apocalíptica...

Ese otro pasillo continha corpos que se moviam sobre si mesmos como se estivessem em transformação. Era-nos oferecida tinta branca para sujar, pintar, marcar esses corpos onde nos apetecesse.
Participo?
Pinto um corpo, dois corpos, três?
Rejeito?
Questões que pairavam sobre mim e, talvez, sobre os demais espectadores. Éramos convidados a assumir um papel ativo nesta *performance*. Os corpos, sempre móveis, em revolução, iam ficando cada vez mais manchados de branco como os casacos e as camisolas de quem se encostava às paredes de pedra.
Frases na parede, que eram ditas pelos intérpretes começaram a ser lidas em coro. Trocadilhos de palavras. Algo sobre a carne. Sílabas. Uma sinfonia.
A procissão pós-apocalíptica ganhou voz, Soledad.

> La voz colectiva.
> Recordé que, en los inicios de la historia de las palabras escritas, la lectura se hacía en voz alta, solo así podía hacerse carne.[1]
> La voz era compartida, las palabras estaban entrelazadas.
> Muchas voces en el inframundo hablan sobre este capitalismo devorador que nos consume. No puedo no pensar en Tsing y en su vivir en las ruinas.
> Resonamos, en un ritmo fluido y entrecortado, en el juego del río que cambia su velocidad dependiendo de su cauce.
> Resonamos dejando chocar las ondas sonoras en nuestros cuerpos.

[1] "Los libros no eran una canción que se cantaba con la mente, como ahora, sino una melodía que saltaba a los labios y sonaba en voz alta" (Vallejo, 2020: 43).

Los otros cuerpos, los pintados de blanco, los contorsionados, desaparecieron. Hasta que el coro de los 'penitentes' – nosotros/as/es – quedó en silencio y las vimos a ellas hablaren en el fondo del pasillo.
Como los oráculos de un Delfos perdido.

O que fazer perante o mundo em colapso e os corpos em crise?
De repente, a calmaria. Os gritos e suspiros chegaram ao fim.
Somos levados por entre os *pasillos*, para uma sala onde a anfitriã nos espera. Presenteia-nos com uma iguaria, a proteína do futuro: grilos e larvas.
Encaminha-nos por uma plataforma estreita onde, de cima, miramos os corpos em crise, brancos, gemendo, aflitos.
Parecia que se deterioravam, embora se movessem freneticamente.
São humanos? Animais? Seres míticos que vivem nas grutas?
Bestas?

Estive muito tempo a duvidar se comer ou não os bichinhos...
'Es ahora o nunca' me decía a mí misma, 'no viajé kilómetros de mar para dudar'.
Comí la comida del futuro.
Bebí agua, tal vez también del futuro, y pasé el portal.
Escuché las voces gruñendo que ya contó Francisca.
Somos, quizás, aquellas posibles futuras bestias en un mundo que ahora se está rompiendo a pedazos.
No. Lo estamos rompiendo.
Bestias humanas que destruyen el suelo que pisan.
Morrer pelos passarinhos fue una experiencia de vida en el útero tibio de la tierra.

***

La noche cae. A última peça do dia...
Are you excited?

I'm still Excited!
Era a segunda vez que via o espetáculo.

Era a história de dois ex-namorados que pareciam não conseguir separar-se um do outro. Um espetáculo vertiginoso com uma vitalidade e uma energia constantes. Não pude evitar o exercício de comparação entre a primeira e a segunda experiência. Desta vez parecia que o espetáculo era mais longo, embora não lhe tivesse reconhecido cenas novas. O palco não tinha a mesma profundidade, os intérpretes não tinham tanto espaço para se movimentarem e temi que a qualquer momento esbarrassem contra algum dos objetos dispostos em palco.

Para mí, era la primera vez que veía el trabajo de Mário Coelho y su equipo. Me pareció interesante el juego del doble: la doble realidad, el doble sentido de las palabras y deseos, los dobles de los actores que entraban para actuar de ellos en una posible película. Una especie de collage de una relación quebrada que intenta aún mantenerse a flote en el deseo.

Refleti muito sobre esse jogo entre a realidade e a ficção depois da primeira experiência... Esse lugar de dúvida que nos ocupa... Ou que nós ocupamos?
Percebi que o espetáculo tem uma componente de improviso muito forte e vários fins possíveis. Tanto pode durar uma hora como duas. É um objeto artístico flexível e que permite uma atualização constante.

I’M STILL EXCITED!

TEXTO E ENCENAÇÃO: Mário Coelho

INTERPRETAÇÃO: Anabela Ribeiro, Mário Coelho, Rita Rocha Silva, Pedro Baptista **APOIO À CRIAÇÃO:** Mariana Guarda

VÍDEO: Mário Coelho, Silvestre Correia

I’M STILL EXCITED!, ENC. MÁRIO COELHO, 2021 (RITA ROCHA SILVA), [F] TATIANA LAGES/TAGV.

El tiempo inestable que se vincula con el aquí y el ahora. También eso se fue evidenciando en el uso del espacio, la posibilidad para transformarse solo con pequeñas modificaciones. Por ejemplo, al final de esta presentación, el espacio en el que estábamos – sobre el escenario – se abre al quitar el 'afore', haciendo que el fondo de la acción escénica sean las butacas y no una pared negra ¿los espectadores espectados?
La sensación de abismo que daban las butacas frente a nosotras/os, como si los/as actores/actrices fueran a caer en la vorágine de su intensidad, volvía a presentar este juego de lo doble.

***

No seu *Mercado das madrugadas* (*ou manuais de instruções para revoluções futuras*), Patrícia Portela propõe uma greve do mundo e uma reflexão: lembramo-nos de algum dia acordar e pensar que era naquele momento, que naquele dia alguma coisa tinha de mudar?
Qual foi o momento em que acreditaste que algo ia mudar, Soledad?

Cuando vi el *work in progress* de Patrícia Portela no pude dejar de tener una mezcla extraña entre esperanza y desazón. Se me vino entonces la discusión entre utopía y distopía, recordando también la conferencia *performance* de Rui Pina Coelho *Icária, Icária, Icária*.
Tal vez no pueden convivir una sin la otra. Así también me sentí en *Mercado das madrugadas*, ¿qué pasa cuando la utopía y la imaginación que nos sostiene colectivamente en la revolución es cooptada por el capitalismo y las *fake news*? Pienso en el proceso fallido de una nueva Constitución en Chile, recuerdo la utopía y la necesidad de un país más justo. Pienso que las cosas tienen que cambiar, pero a veces la imaginación es golpeada por el neoliberalismo devorador... ¿Y tú?

É muito difícil acreditar que algo vai mudar, nesta altura. Não posso deixar de recordar o pessimismo que pautava algumas conversas que fomos tendo com a Cláudia e com o António nos intervalos do festival. Não consigo deixar de pensar no que se passa em Gaza, na Ucrânia, no Congo, no Sudão... Com o planeta...
Se uma das forças que nos resta é a imaginação, concordo quando afirmas que esta, por vezes, é ferida e fica debilitada... Ainda assim, é importante atualizá-la. A grande questão para mim é como pôr a imaginação em prática. Como transformá-la em realidade?
Com um espetáculo, talvez. É o que me ocorre.
Rui Pina Coelho afirmava, talvez citando, a memória falha-me, que o teatro político precisa das extravagâncias imaginativas da vanguarda. Precisamos de comungar numa vontade comum, como aponta o texto do *Mercado das madrugadas*. É um espetáculo que, como o próprio nome indica, deixa pistas para uma revolução futura e coletiva:

"...É bom não estar nesta praça sozinha.
...o mundo parará nesse dia e fará greve a si próprio.
...o amanhã é inevitável e começa hoje.
...quebrar uma ou duas regras por dia para me habituar à ideia e um dia quebrar uma muito maior."

Tengo en mis anotaciones de la conferencia-*performance* de Rui lo siguiente: "crisis de la imaginación". Me hace sentido con la idea de las utopías. Si no podemos imaginar... ¿cómo construir

MERCADO DAS MADRUGADAS
OU MANUAIS DE INSTRUÇÕES PARA REVOLUÇÕES FUTURAS

LEITURA ENCENADA DE TEXTO DE: Patrícia Portela

COM: Diogo Dória, Mónica Coteriano, Frederico Botta, Miguel Baltazar, Beatriz Teodósio, João Grosso, Ana Rocha, Célia Fechas

PRODUÇÃO: Prado **COPRODUÇÃO:** Teatro Aveirense, Teatro Nacional D. Maria II e Rota Clandestina

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Praça Doutor Joaquim de Melo Freitas, Aveiro/ Teatro Aveirense, a 24 de abril de 2024, e no Largo de São Domingos, em Lisboa/TNDMII a 9 de maio de 2024

MERCADO DAS MADRUGADAS (OU MANUAIS DE INSTRUÇÕES PARA REVOLUÇÕES FUTURAS) , ENC. PATRÍCIA PORTELA, 2024
(FREDERICO BOTTA, CÉLIA FECHAS, ANA ROCHA, DIOGO DÓRIA, BEATRIZ TEODÓSIO, MIGUEL BALTAZAR). [F] TATIANA LAGES/TAGV.

otros relatos que muden el mundo? Me resuena con la idea del S. F., de Haraway, o con la importancia del cómo contamos la historia, de Le Guin.

Si no imaginamos, quedamos en la crisis del vacío. Especular y escribir mundos posibles ¿será eso una posibilidad de vida?

Destaco o poema *Utopía* ou *El derecho al delirio* de Eduardo Galeano,[2] abordado na conferência-*performance* de Rui Pina Coelho. É um poema carregado da ousadia de imaginar um futuro diferente. É um grito de esperança arrebatador.

Creo que Galeano decía algo así como "la poesía es un acto de resistencia". Tal vez no fue Galeano, tal vez fue el mismo Rui. Quien sea que haya sido, que clame su utopía necesaria.

Dancemos coletivamente, tal como foi encorajado pelos *performers* do *Mercado das madrugadas*, até que a realidade se torne nos mundos e futuros imaginados.

Habitar los espacios con nuestros cuerpos y nuestras voces. Así es, por eso creo que, de alguna u otra forma, las utopías y distopías se cruzan en la imaginación que construimos. Creo que la frase "es bueno no estar en esta plaza sola" resume la necesidad de generar estos encuentros colectivos para la lucha y para la posibilidad de un futuro. Habitar la plaza pública, 'poner el cuerpo' aunque sea en su estado de simple cuerpo en medio de la plaza. Danzar hasta que el mundo reviente.

[2] Disponível em: *Utopia (O direito ao delírio/El derecho al delirio) – Eduardo Galeano* (consultado a 26/06/2024).

Mercado das madrugadas era y es una invitación para imaginar una historia colectiva compuesta de muchos tejidos de experiencias, voces y memorias. Historias que vienen desde el 25 de abril, desde la coreomanía en 1518, de la actualidad, etc., son tiempos que se entrecruzan para recordarnos que es preciso tejer historias presentes que confeccionen futuros posibles.

***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LE GUIN, Ursula (1986), "The Carrier Bag Theory of Fiction", *in Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places*, Nova Iorque, Grove Press.

VALLEJO, Irene (2020), *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela.

CC BY NC ND

O EFEITO DE PRESENÇA NA REALIDADE VIRTUAL

OHANNA PEREIRA

← *O CENTRO DO MUNDO*, DE ANA BORRALHO E JOÃO GALANTE, 2024 (JOANA BERNARDO, INÊS CÓIAS E MARIA ANTUNES), [F] LEONOR FONSECA.

O CENTRO DO MUNDO

CONCEITO, DIREÇÃO ARTÍSTICA E CÂMERA DE VÍDEO: Ana Borralho, João Galante

PERFORMERS: Ana Freitas, Gustavo Sumpta, Inês Cóias, Joana Bernardo, Maria Antunes, Marco Mendonça **FIGURAÇÃO:** Joana Mário, Vitória Gomes Molder, Óscar (cão) **DESENHO DE LUZ:** Joana Mário

BANDA SONORA ORIGINAL, GRAVAÇÕES E DESENHO DE SOM: Coolgate

TEXTO: a partir de textos retirados do Tiktok

APOIO DRAMATÚRGICO: Fernando J. Ribeiro

EDIÇÃO VÍDEO 360º: Micael Espinha **EFEITOS ESPECIAIS:** RV David Gabriel

MASTERIZAÇÃO DO SOM: Pedro Augusto **CASTING E GUARDA-ROUPA:** Alma Mar

MAQUILHAGEM: Sara Marques de Oliveira **ASSISTÊNCIA ARTÍSTICA:** Daniel Matos **PRODUÇÃO:** casaBranca – Associação Cultural

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO: Clara Sampaio, Andrea Sozzi

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Rita Conde

DIREÇÃO EXECUTIVA E ADMINISTRATIVA: Mónica Samões

APOIO À ADMINISTRAÇÃO: Teresa Serra Nunes **COMUNICAÇÃO:** this is ground control **WEB DESIGN:** José Pelicano **COPRODUÇÃO:** Teatro do Bairro Alto, Cineteatro Louletano, Teatro Viriato **APOIOS:** Teatro Meia Volta e depois à Esquerda Quando Eu Disser, Teatro do Vestido, Teatro da Voz / Produções Real Pelágio, MSM Studio, DuplaCena / Temps d'Images

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Teatro do Bairro Alto, Lisboa, 22 de outubro de 2024

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

As transformações relacionadas ao conceito de presença que experimentamos atualmente no teatro e na *performance* são o tema central desta análise e têm como potenciais disparadores a virada sociocultural e os efeitos globais no decorrer dos séculos XX e XXI. O surgimento de novas mídias pode deslocar a percepção estética do público, muitas vezes oferecendo uma oportunidade de escapar do mundo "real", experimentando novas realidades.

Por esta via, propomos uma reflexão a partir da experiência cênica da autora, no âmbito de *realidade aumentada*, na *performance* em realidade virtual intitulada *O centro do mundo*. Tal análise nos convida a aprofundar sobre como a realidade virtual, enquanto ferramenta tecnológica, pode atuar na transformação da percepção sensorial e na construção de *efeitos de presença* na experiência *performática*.

O centro do mundo esteve em cartaz no Teatro do Bairro Alto (TBA) entre 22 e 25 de outubro de 2024, com três sessões diárias. A capacidade do teatro foi reduzida para um máximo de vinte e oito espectadores por sessão.

Ao chegar no TBA foram fornecidas instruções detalhadas sobre o ajuste e manuseio dos óculos de realidade virtual, visando o máximo conforto durante a experiência imersiva. As indicações antes de entrar no espaço da *performance* foram: deixar todos os pertences nos cacifos, desligar todos os aparelhos eletrônicos e ser curioso. Adicionalmente, um comunicado alertou os espectadores: "Explore a imagem ao seu redor, em cima e abaixo. Siga o som de passos, de risos, de voz, de respirações, alguns olhares das personagens podem indicar acontecimentos."

Fomos conduzidos em fila única até à sala da *performance*, um espaço amplo com vinte e oito cadeiras móveis, distribuídas de forma não uniforme, todas com rodas para movimentação em 360 graus. Os óculos de realidade virtual estavam sobre cada cadeira. Escolhemos nossos assentos e ajustámos o equipamento sobre o rosto. Após ajustes, visualizei seis personagens em cena através da realidade virtual, em um ambiente panorâmico, cada um com perfis específicos.

Ao vestir os óculos, houve um pequeno espaço entre meus olhos e nariz que permitia enxergar o ambiente externo da realidade virtual, algumas vezes aproveitei esta fresta para espiar os pés dos outros espectadores, ou algum tipo de movimentação no espaço cênico. Antes de iniciar a *performance* imaginei que, possivelmente, em determinado momento, os atores poderiam aparecer na cena real e interagir comigo enquanto sentada, como se houvesse uma *intermedialidade* entre os atores em cena no real e os atores no ecrã na realidade virtual.

As seis personagens tinham comportamentos peculiares e deixaram de imediato algumas dúvidas sobre sua natureza ontológica, sugerindo figuras de hibridização, entre humanos e avatares. Ora humanos que queriam ser máquinas, ora máquinas que queriam ser humanos.

As figuras eram compostas por uma jovem vestida com traje infantil cor-de-rosa que transmitia uma inocência perturbadora, uma mulher *sexy* com uma mão a tremer, um homem tatuado que parecia perdido, outra mulher com cicatrizes de queimadura nos braços, um jovem com um sorriso macabro, cuja imagem piscava sem parar, causando uma ardência nos meus olhos, e uma última personagem feminina com movimentos corporais de um NPC (*non-player character*), movimentos de forma robótica e de transições bruscas.

O CENTRO DO MUNDO, DE ANA BORRALHO E JOÃO GALANTE, 2024
(ANA FREITAS E GUSTAVO SUMPTA), [F] LEONOR FONSECA.

Através dos óculos de realidade virtual entrámos numa realidade paralela onde as seis personagens dialogavam entre si, mas principalmente dirigiam o texto ao espectador, com temáticas que questionavam a sua própria existência, desmantelando dualismos como interior/exterior e real/virtual.

No decorrer da *performance* as figuras foram se aproximando cada vez mais da câmera (olhar do espectador) e utilizavam um artifício chamado ASMR (Resposta Sensorial Autónoma do Meridiano), quando as falas são ditas quase sempre em sussurro, oferecendo aos ouvidos do público uma sensação de proximidade, como se a voz fosse dita ao pé dos nossos ombros.

Ainda que a interação do espectador aconteça com a imagem projetada na realidade virtual, foi possível averiguar que as estratégias de relação com o espectador, como o *zoom* da câmera e o ASMR, atingiram um nível de presença, ou melhor, um *efeito de presença*, conforme introduzido por Josette Féral, para concretizar as diversas manifestações da presença.

> O efeito de presença é o sentimento de um espectador de que os corpos ou objetos percebidos por seus olhos (ou por seus ouvidos) realmente estão ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais ele se encontra, mesmo sabendo que eles estão ausentes. (Féral, 2017: 26)

A utilização dos efeitos de *zoom* da câmera e do ASMR conseguiu explorar positivamente a relação intermedial; no entanto, a proposição poderia ser enriquecida se os personagens transcendessem com a interação para fora da realidade virtual. Contudo, a presença física dos corpos das personagens não surgiu nesta *performance*, provocando um questionamento por parte dos espectadores e a dúvida se ao menos os atores estavam presencialmente no Teatro do Bairro Alto.

Devido à condição de reprodutibilidade técnica de *O centro do mundo*, decai no espectador um sentimento de falta de comprometimento deste encontro, visto que os espectadores se fizeram presentes no real. Já os atores marcaram sua presença apenas no ambiente virtual, comprometendo assim certos acordos da convenção teatral, conforme pontuou Walter Benjamin (2012) sobre o enfraquecimento da *aura*, ou como desenvolveu Erika Fischer-Lichte (2005), ao defender a atmosfera efêmera e afetiva na cultura da *performance*.

Ainda que a materialização da obra tenha decorrido no espaço telemático, observámos um forte potencial na estética relacional por ela suscitada. Averiguámos de perto o surgimento de algumas poéticas tecnológicas que propuseram jogos de estímulos perceptivos na fruição do espectador, ao experimentarmos este outro lugar e tempo, o que resultou no alargamento da construção de sentidos.

Após a conclusão da *performance*, sinalizada pela exibição dos créditos na área central do ecrã, procedemos à remoção dos óculos de RV. Gradualmente, permitimos que nossa visão se adaptasse à luminosidade do ambiente. A retirada do aparato nos reconduziu, então, àquilo a que chamamos realidade.

Neste momento, defrontámos uma ambientação de um espaço com uma iluminação tênue que variava nas cores, conjugada à presença de fumaça cênica e à sonoplastia composta por falas dos personagens. Tal ambientação, imersiva em sua natureza, proporcionou aos espectadores, acomodados em suas posições, um momento de interação silenciosa através de trocas de olhares e da observação atenta

O CENTRO DO MUNDO, DE ANA BORRALHO E JOÃO GALANTE, 2024
(JOANA BERNARDO E MARIA ANTUNES), [F] LEONOR FONSECA.

O CENTRO DO MUNDO, DE ANA BORRALHO E JOÃO GALANTE, 2024
(ANA FREITAS, GUSTAVO SUMPTA, JOANA BERNARDO, INÊS CÓIAS E MARIA ANTUNES), [F] LEONOR FONSECA.

do espaço. Esse silêncio, com duração aproximada de dez minutos, cultivou entre os presentes um senso de comunidade efêmera, unidos pela experiência compartilhada.

A ausência dos artistas e o convívio com outros espectadores instaurou o que Rancière (2012) chamou de *desaparecimento do performer e aparecimento do público*. Testemunhámos neste momento as estratégias dos artistas ao explorarem a quebra de hierarquias entre *performers*/espectadores, nos incentivando a manifestar nossa emancipação, a travar diálogos e reflexões disparados pela obra que poderiam ser compartilhados naquele momento de silêncio, ainda na sala da apresentação, ou nas trocas que ocorrem ao sair do edifício teatral.

Em alguma medida, a relação estabelecida com os personagens transcendeu os limites espaço-temporais da realidade virtual, instaurando um tipo de comunicação entre os espectadores ali presentes. Os espectadores em copresença, ao retirarem os óculos RV, saíram da viagem pela realidade virtual e estavam prestes a embarcar em uma nova viagem para o real. Onde tínhamos uma pergunta propulsora que viria estabelecer esta nova etapa de troca de presenças: "O que acabámos de assistir?"

***

ESTE TRABALHO É REALIZADO NO ÂMBITO DA BOLSA DE INVESTIGAÇÃO, COM A REFERÊNCIA 2021.07332.BD, ATRIBUÍDA PELA FCT – FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (2012), "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", *in Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense. [1.ª ed. 1935].

BORRALHO, Ana / GALANTE, João / FREITAS, Ana / CÓIAS, Inês (2024), O centro do mundo. *Dito e Feito*. Teatro do Bairro Alto, 12 out. 2024. Podcast. Disponível em: *https://open.spotify.com/episode/668dCNE4Rymkxs-m96zvWTT?si=d105a1fe6e2c4eea*. Consultado a 26/10/2024.

FÉRAL, Josette (2017), "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo", *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 7.10–11.

FISCHER-LICHTE, Erika (2005), "A cultura como performance: desenvolver um conceito", *Sinais de Cena*, n.º 4, dezembro, pp. 73–80.

RANCIÈRE, Jacques (2012), *O espectador emancipado*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.

CC BY NC ND

ELEGY FOR THE END OF THE WORLD
UMA PEÇA PARA QUEM VIVE EM TEMPO DE EXTINÇÃO
FRANCESCA RAYNER

← *UMA PEÇA PARA QUEM VIVE EM TEMPO DE EXTINÇÃO*, DE MIRANDA ROSE HALL/KATIE MITCHELL, RECRIAÇÃO PORTUGUESA DE ANA TANG/GUILHERME GOMES, 2024 [F] JOANA LINDA.

UMA PEÇA PARA QUEM VIVE EM TEMPO DE EXTINÇÃO

CRIAÇÃO ORIGINAL: *A Play for the Living in a Time of Extinction*
TEXTO: Miranda Rose Hall **CONCEITO E DIREÇÃO:** Katie Mitchell
COMPOSIÇÃO: Paul Clark **DRAMATURGIA ORIGINAL:** Ntando Cole
DESENHO DE SOM ADICIONAL: Electric Farmer (Elisha Millard)
RECRIAÇÃO PORTUGUESA: *Uma peça para quem vive em tempo de extinção*
ESPAÇO CÉNICO E FIGURINOS: Ana Tang, Guilherme Gomes
TRADUÇÃO: Amarante Abramovici, Regina Guimarães
INTERPRETAÇÃO: Ana Tang **CORO:** Ana Mourão, Cecilia Veracini, Gustavo Seia, Inês Corino, Joana Margaça, Joana Mendes Godinho, Juliana Campos, Márcia Semedo, Navegante Estelar, Patrícia Bruheim, Rute Miranda, Tomás Garcez **DESENHO DE SOM:** João Polido
DESENHO DE LUZ: Feliciano Branco **CONSULTORIA TÉCNICA E DE CENOGRAFIA:** Bruno Bogarim **AGRADECIMENTOS:** Oficina das Energias da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Prof. Killian Lobato
PRODUÇÃO: Teatro Nacional D. Maria II **COPRODUÇÃO:** TAGES – Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift e vários teatros europeus
COAPRESENTAÇÃO: Teatro do Bairro Alto **INTERPRETAÇÃO EM LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA:** Márcio Antunes **AUDIODESCRIÇÃO:** Ana Macedo, Henrique Neves **FOTOGRAFIA:** Filipe Ferreira, Pedro Macedo, Joana Linda
LOCAL E DATA DE ESTREIA: Teatro do Bairro Alto, 5 de dezembro de 2024

FRANCESCA RAYNER
CEHUM – CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

This performance piece about global extinction begins with a death closer to home. Ana Tang enters the performance space and informs the audience that the mother of her collaborator Guilherme Gomes is at death's door in hospital and that he has asked her to carry on nevertheless with the performance. This unexpected opening leaves the audience wondering whether this forms part of the artifice of the performance or the reality of its wider context. It also raises the question of whether the members of the audience can empathize with the mass extinction of species and far away humans in the same way as they might empathize with the plight of a Portuguese mother and son whom they have never met.

Although she frames the performance as herself alone in an ambiguous space between the stage and the audience, Ana Tang interacts throughout with the sign language interpreter, Márcio Antunes, and behind her there are a group of men and women on the stage. Who are they? Are they performers? Witnesses? To what? They are introduced as members of different choirs, but for the moment they remain silent. Moreover, the diminutive Tang is shadowed by a huge machine on-stage. It has a large wheel, somewhere between the wheel you might see in a water mill and a greatly enlarged cinema reel. Attached to the wheel are mechanisms that will power the machine. As the performance continues, people step up in pairs to operate the machine. As part of the strict parameters for this performance, the electricity generated by this co-construction between the performance's technical consultant and the Faculty of Sciences of the University of Lisbon is solely responsible for the light and sound in this performance and a small meter keeps track of the electricity generated during the performance. No mean feat when the stated objective for the performance is to reduce the power to 150 watts when a standard performance works with 300,000. In the conversation after the performance, we learn that

UMA PEÇA PARA QUEM VIVE EM TEMPO DE EXTINÇÃO, DE MIRANDA ROSE HALL/KATIE MITCHELL, RECRIAÇÃO PORTUGUESA DE ANA TANG/GUILHERME GOMES, 2024 [F] PEDRO MACEDO.

this machine distinguishes this Portuguese performance from other performances of the same work in the European context which used bicycles instead. The fact that this machine is more apparently industrial reminds the audience of the background of industrialization that has led to the climate crisis as it whirrs noisily throughout the performance. Pedro Penim, the Artistic Director of the Teatro Nacional Dona Maria II, referred to the construction as Adamastor and this seemed an entirely appropriate parallel, with its warning of the consequences of human *hubris* for the natural environment and for colonized peoples.

The other main requirement of this European-wide initiative is that the performers and crew do not travel and that each reperformance of Miranda Rose Hall's text and Katie Mitchell's direction makes use of local artists instead. This enables the Portuguese cast and crew to respond both to the challenge of recreating someone else's work, but also to respond to the local context and local audiences. As such, the performance is as much a new creation as a recreation. The text itself is general enough to make its point about mass extinction whilst also open enough to include moments of audience participation and storytelling. In the performance I attended, these included the entire audience embodying single cell organisms and a beautiful story from an audience member about a cork oak tree her grandmother had asked her to care for after she was gone.

Yet the performance did not assume that empathy for living things could only be constructed through active audience participation. The text's own stories about the slow and painful extinction of a brown bat, intergenerational trauma and fleeting images of species threatened with destruction or already extinct trusted the imagination and affective force of the audience rather than needing to make this connection physically evident. Indeed, the format of the performance, somewhere between a performance lecture, a TED talk and a sequence of dramatic narratives was an innovative in form as the machine and the requirement not to tour. The history of various extinctions and extinction events brought a sense of perspective to the current mass extinction of species while the emphasis on the slowness of geological time countered the tendency to universalize increasingly rapid human time. Yet even after this depressing role call of extinctions caused by external and human indifference, the earth resisted, and new species emerged. The performance ended soberly with a list of things to be grateful for and a desire for an individual and collective good death, whatever that might mean. The members of the choir echoed these feelings of gratitude in a somewhat elegiac sung finale which did not exclude the possibility of hope.

Eco-critical performances have tended to promote a message without consideration of how that message is produced. I remember writing about a 2015 performance from an eco-critical perspective and asking the TNDM II for information about its ecological footprint and disposal of potentially toxic stage objects which it was unable at the time to provide. This performance illustrates how thinking about and instituting ecological change also encourages theatrical experimentation. The contributions of the men responsible for lighting and sound as well as the co-creators and technical consultant in this performance made this clear in the post-show conversation. I did feel the need for key 'c' words to be made more explicit, namely capitalism and colonialism. 'Sacrificial zones' suffering at the hands of exploitative wealthier nations seemed something of a poor substitute for these political processes. Yet for its innovation combined with the traditional theatrical practice of imaginative storytelling, this performance suggested possible futures for theatre and the intense beauty and variety of ecological renewal. ***

CC BY NC ND

MACACOS, DE CLAYTON NASCIMENTO
ARTE E RESISTÊNCIA CONTRA A BARBÁRIE E IMAGINAÇÃO DE FUTUROS POSSÍVEIS

MAÍRA SANTOS

← *MACACOS*, DE CLAYTON NASCIMENTO, CIA DO SAL, 2020 (CLAYTON NASCIMENTO), [F] JULIETA BACCHIN.

MACACOS

INTERPRETAÇÃO, DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Clayton Nascimento

DIREÇÃO TÉCNICA E ILUMINAÇÃO: Danielle Meireles

DIREÇÃO DE MOVIMENTO: Aninha Miranda Spier

OPERAÇÃO DE LUZ: Preto Vidal, Cyntia Monteiro

PRODUÇÃO: Corpo Rastreado / Jacob Alves

DISTRIBUIÇÃO: Corpo a Fora, no âmbito do Festival Todos 2024

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Centro de Culturas Negras, São Paulo, 25 de janeiro de 2020

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

O espetáculo *Macacos*, criado por Clayton Nascimento – ator, dramaturgo e diretor brasileiro até então pouco conhecido –, ganhou destaque ao receber importantes prêmios. Nascimento se tornou o quarto ator negro mais jovem a conquistar o prestigiado Prêmio Shell, um marco expressivo em um país onde, tragicamente, um jovem negro é assassinado a cada 23 minutos. Em outubro de 2024, o trabalho foi apresentado em Portugal, no espaço Escola de Mulheres, como parte da programação do Festival Todos.

A peça é um monólogo que se entrelaça com o teatro físico, explorando a expressividade do corpo e tudo o que dele emana. Trata-se de uma corporalidade que irradia "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010: 9), modelada pelo texto em uma interação constante e simbiótica: o corpo segue o texto e o texto segue o corpo. Nesse diálogo, o texto dança o corpo.

A obra é estruturada em nove episódios interligados, que evocam uma multidão invisível e dão vida a vozes que denunciam, de forma irrefutável, as atrocidades cometidas contra a população negra. O ator-diretor encarna diversas corporeidades, transformando o corpo em "carne" (Spillers, 2022), ao mesmo tempo em que denuncia o conceito de "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021). Trata-se de uma obra marcada pela "performatividade negra" (DeFrantz, 2004), carregada do duplo movimento de rendição e resistência, recriando a humanidade para além da subalternidade imposta.

A palavra "macaco" ocupa o eixo central da peça. O termo "macaco" é um xingamento de desumanização, que alimenta o imaginário do racismo estrutural, ao mesmo tempo em que evoca as ideias do racismo eugênico que marcaram o final do século XIX. Assim, o ato de fala "macaco" ressoa com a voz da criança branca que gritou

para Frantz Fanon: “Mamãe, olhe um preto, estou com medo! Medo! Medo!” (1952: 105). “Caminhando por Lyon, Fanon descobre, por meio do tropeço, que um chão não é apenas um terreno, mas é sempre composto por atos de fala. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate no qual o terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos” (Lepecki, 2010: 18). Esse é o momento em que o jovem médico e pensador percebe que perdeu o chão com a força do impacto linguístico daquela fala. Ecoava a internalização do racismo antinegro.

Para Nascimento, a palavra “macaco” motivou, ao longo de seis anos, uma pesquisa sobre sua origem como xingamento no Brasil e a criação de uma dramaturgia. No movimento entre a palavra, o ato, a ação e o corpo não há tropeços. *Macacos*, transformado em peça, abraça o plano horizontal de que fala o dramaturgo André Lepecki, pois “resiste e contra-atua”, resgatando o movimento de “subjetivações burras, colonialistas, racistas, violentas e anti-históricas” (2010:18). Nascimento faz desse ato de fala matéria de composição e de de-composição.

Na peça, então, o “macaco”, entidade construída a partir de um insulto racial histórico, é transformado em uma figura performativa. Nascimento ressignifica esse xingamento como uma estratégia de reapropriação e subversão, assumindo uma posição de resistência, agência e potência. O “macaco” agora se recusa a ser subjugado ou silenciado e reivindica o direito de “escolher quem quer ser”. A corporeidade do artista faz, então, emergir grandes figuras da cultura negra, como Elza Soares e Bessie Smith.

Em fluxo de consciência, há saltos entre diferentes momentos no tempo, misturando lembranças desses personagens, reflexões e percepções imediatas. Rompendo com a linearidade dramática tradicional

MACACOS, DE CLAYTON NASCIMENTO, CIA DO SAL, 2020 (CLAYTON NASCIMENTO), [F] BOB SOUSA.

e destacando questões sociais do Brasil, a obra aproxima-se do teatro épico. Com o uso da técnica de distanciamento e momentos explicativos e didáticos, *Macacos* leva o público a ultrapassar a emoção, incentivando análise crítica e questionamentos.

O trabalho de Nascimento fundamenta-se em pesquisas históricas e em sua vivência pessoal do racismo. No episódio *Uma aula que você não teve*, por exemplo, o texto reflete o esforço de revelar narrativas negligenciadas pela historiografia oficial. Por outro lado, *Macacos* adota uma estética antinaturalista, não se prendendo à reprodução fiel da realidade. Na peça, a história também é atravessada por estórias, criando um diálogo que entrelaça fatos históricos com experiências vividas. Nascimento procura, assim, dar materialidade aos "ausentes da história" (De Certeau, 1987), explorando as lacunas e os silêncios dos registros históricos tradicionais e evocando memórias pessoais e coletivas. Um exemplo emblemático é o caso de Terezinha Maria de Jesus, mãe de Eduardo de Jesus, assassinado aos dez anos no Rio de Janeiro. Assim como em muitos outros casos, a polícia tentou construir a história de que o menino Eduardo era um bandido e estava armado. No entanto, a realidade era bem diferente: ele estava sentado em frente à sua casa, esperando a irmã, e brincava com um telefone quando foi atingido por um tiro de fuzil na cabeça.

Voltando ao início, com a imagem de Machado de Assis quando criança, somos conduzidos ao episódio dois: *Uma criaturinha*. Em uma performance marcada por um corpo energético em constante transformação, Nascimento interpreta as crianças que brincam "na porta de casa" e os acontecimentos que ocorrem após a chegada da polícia em seus bairros: "Numa dessas tardes, aqui brincando, a Polícia Militar vai brincar também: de polícia e ladrão. Eles são a polícia e eu sou o ladrão" (Nascimento, 2023: 23). A ironia do episódio reside

MACACOS, DE CLAYTON NASCIMENTO, CIA DO SAL, 2020 (CLAYTON NASCIMENTO), [F] JULIETA BACCHIN.

na justaposição entre o lúdico e a brutalidade, a leveza da infância e a violência da exclusão. Longe de reinventar a realidade, a "brincadeira" de Nascimento expõe a barbárie, a crueldade e a superfluidade com que crianças e suas mães são tratadas. As crianças periféricas e negras, como "criaturas que são", não são plenamente reconhecidas como humanas pela sociedade.

Do episódio três ao episódio cinco, o foco do trabalho está nas mães solo e periféricas que perderam seus filhos para o genocídio negro, perpetrado pela polícia militar. No episódio três, temos uma adaptação do conto *Da paz*, de Marcelino Freire, que retrata uma mãe que recusa a "paz" oferecida pelas instituições, expondo-a não como um ideal pacificador, mas como um mecanismo de exclusão e controle. Já no episódio quatro, o ator interpreta as mães vítimas do genocídio negro, assim como anteriormente dava vida às crianças assassinadas nesse mesmo contexto. Em suma, como instrumento estético-político, a peça e o que ela promove denunciam o racismo e reivindicam o reconhecimento, por parte do Estado, das pessoas como sujeitos de direitos.

Ao final do espetáculo, em uma reviravolta surpreendente, quem emerge da plateia e adentra o palco é a própria Terezinha Maria de Jesus. O que poderia ser interpretado apenas como ficção assume uma dimensão ainda mais visceral: o público é confrontado novamente com o relato doloroso do assassinato de seu filho, agora diretamente pela voz da mãe.

Macacos está fundamentado no afeto. Nascimento mobiliza o pensamento, deixando-se afetar pela relação com as pessoas e com o mundo que elas habitam. Trata-se de um trabalho com o potencial de agir no mundo, sustentado por um compromisso ético que rejeita a instrumentalização, bem como a banalidade do mal que recai sobre as populações marginalizadas. A obra se lança na imaginação de futuros possíveis.[1]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE CERTEAU, Michel (2016), "L'absent de l'histoire", *in Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, pp. 242–254.

DEFRANTZ, Thomas F. (2004), "The Black Beat Made Visible: Hip Hop Dance and Body Power", *in Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, pp. 67–69.

FANON, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, (2010), *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro, Contraponto e Editora PUC-Rio.

LEPECKI, André (2010), "Planos de composição", *in* Cristina Greiner / Cecília Espírito Santos / Eleonora Fabião / Sara Sobral (org.), *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009–2010: Criações e conexões*, São Paulo, Itaú Cultural, p. 18.

MBEMBE, Achille (2021), *Brutalismo*, trad. Sebastião Nascimento, São Paulo, n-1 edições.

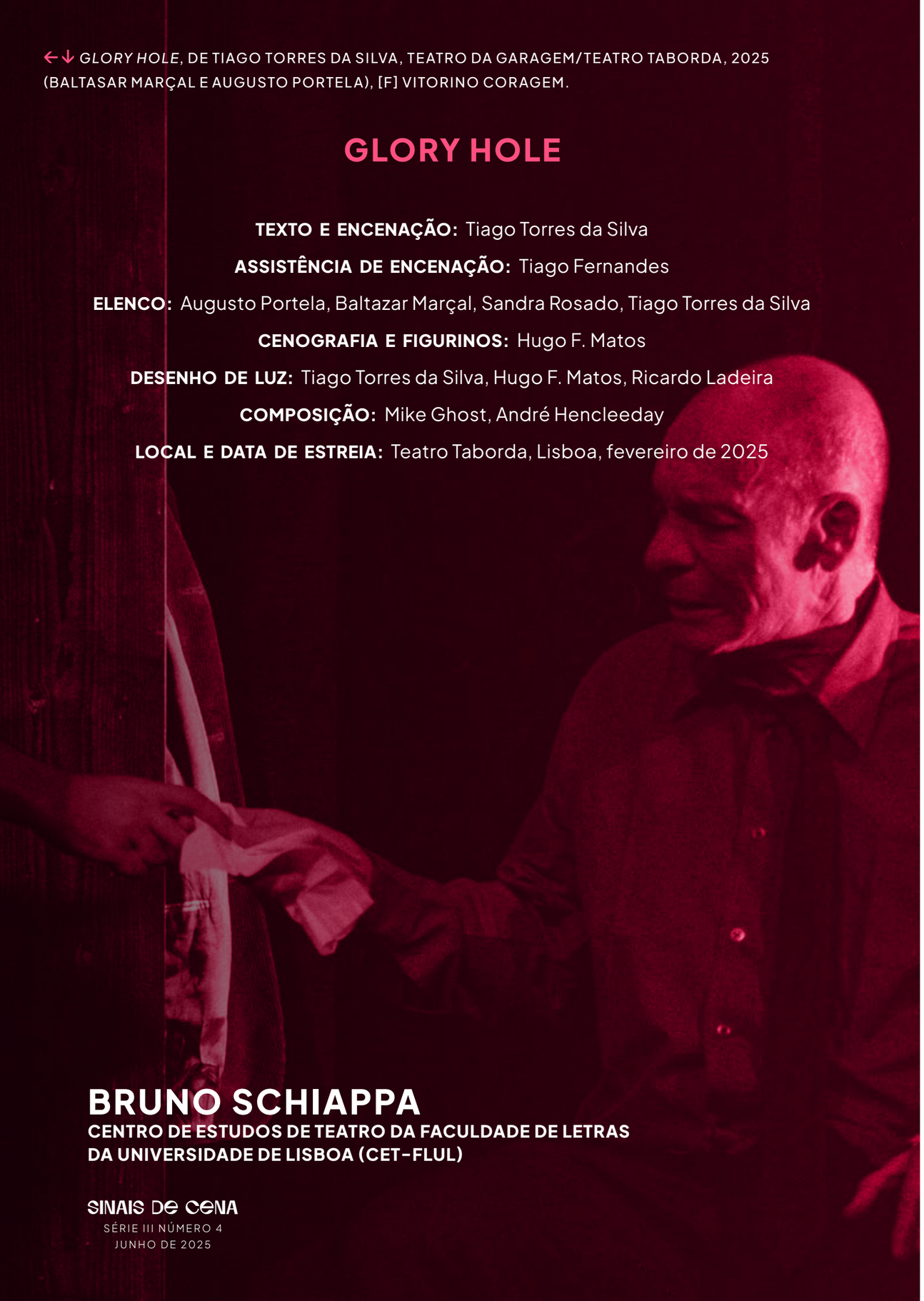
NASCIMENTO, Clayton (2023), *Macacos: monólogo em 9 episódios e 1 ato*, Rio de Janeiro, Cobogó.

SPILLERS, Hortense J. (2022), "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book", *in The Transgender Studies Reader Remix*, Londres, Routledge, pp. 93–104.

← [1] Em virtude do sucesso e da repercussão do espetáculo *Macacos*, além do ativismo de Terezinha Maria de Jesus e de Clayton Nascimento, o caso jurídico de Eduardo de Jesus, anteriormente arquivado com a absolvição dos policiais responsáveis por sua morte, foi reaberto.

CC BY NC ND

O SUBLIME NA LAMA
[*GLORY HOLE*]
BRUNO SCHIAPPA



←↓ *GLORY HOLE*, DE TIAGO TORRES DA SILVA, TEATRO DA GARAGEM/TEATRO TABORDA, 2025 (BALTASAR MARÇAL E AUGUSTO PORTELA), [F] VITORINO CORAGEM.

GLORY HOLE

TEXTO E ENCENAÇÃO: Tiago Torres da Silva

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO: Tiago Fernandes

ELENCO: Augusto Portela, Baltazar Marçal, Sandra Rosado, Tiago Torres da Silva

CENOGRAFIA E FIGURINOS: Hugo F. Matos

DESENHO DE LUZ: Tiago Torres da Silva, Hugo F. Matos, Ricardo Ladeira

COMPOSIÇÃO: Mike Ghost, André Hencleeday

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Teatro Taborda, Lisboa, fevereiro de 2025

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

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

Entramos na sala do Teatro Taborda, sem saber exatamente ao que vamos. Apenas o que nos indica o texto da folha de sala e algumas abordagens do autor nas redes sociais que situam o espetáculo entre os espaços de sexo fortuito com desconhecidos, usando-o como metáfora para a função generalizada das redes sociais que, com os seus filtros, parecendo que expõem, de facto escondem o que de mais profundo pode existir para além dos laços demasiado efémeros e superficiais que aí se estabelecem.

No palco, um biombo cumpre a função das pequenas cabines e/ou compartimentos de saunas, clubes de sexo ou *sex shops*, onde se fazem os buracos que permitem o sexo oral e/ou anal fortuito e anónimo e que dão título ao espetáculo: *Glory Hole*.

Uma luz de cor ébano amarelo-torrado ilumina, a partir de cima e gradualmente, o biombo que tapa os que se vão satisfazer sexualmente e o banco onde está sentado Joaquim (Augusto Portela) que os satisfaz – e, desse modo, a si mesmo. Os que vão ao *Glory Hole* vão com a ilusão de nutrir o seu desejo imediato: ter prazer. Um prazer que nunca é satisfeito devido às limitações sociais que criam fantasmas em torno de uma fantasia homoerótica, marginalizada no decorrer dos tempos pelas alterações sociais, médicas e religiosas que foram espartilhando as práticas sexuais homo e heteroeróticas, desde a Grécia Antiga até aos nossos tempos.

Um rapaz de nome Ricardo (Baltazar Marçal) fala por trás do biombo. Percebemos as suas mãos e pés, numa coreografia que é um misto de sensualidade e abordagem ao outro. A conversa entre ambos – Joaquim e Ricardo – oscila entre o sociável, o engate imediato e o conflito pela tentativa de saber quem é o outro.

GLORY HOLE, DE TIAGO TORRES DA SILVA, TEATRO DA GARAGEM/TEATRO TABORDA, 2025
(SANDRA ROSADO E BALTASAR MARÇAL), [F] VITORINO CORAGEM.

Ricardo conhece Joaquim através do filho deste. Essa revelação é inquietante para o segundo. Vão-se tecendo considerações sobre a vida, o fortuito, a vontade de permanecer anónimo na busca do saciar do desejo de modo imediato, sem consequências, sem pistas, sem provas.

É aqui que surge a ideia do sublime na lama. A poética da/s solidão/ões que encontra nestes espaços aquilo que é mais almejado e, nesse sentido, colmatado com o toque: a continuidade. Segundo Rudolph Steiner (1861-1925), a continuidade, ligada ao sentido do tato, perde-se com o corte do cordão umbilical e a sua quebra implica uma busca incessante de recuperação desse conforto perdido, que pode instaurar comportamentos à margem do que é considerado "normal".[1]

Joaquim acaba por se ir embora sem concretizar o saciar do desejo, escondido da sociedade, que o move quotidianamente num frenesim quase vampírico – aqui no sentido de que também o vampirismo é uma simbologia do saciar sem critério na escolha.

Ricardo fica e aguarda. Já tinha despido as calças e tirado os sapatos por trás do biombo, escondido dos olhos dos espectadores.

Surge então um momento de onirismo dentro do onírico, ou seja, o que é fantasia (sonho em vigília) e o que é miragem, a personagem designada como Mulher Invisível. A Mulher Invisível (Sandra Rosado) é, aparentemente, a mulher da limpeza que informa que são horas de fechar e que todos devem sair para evitar problemas com a polícia. Mas o seu papel não é apenas esse. Vai ouvindo Ricardo e acompanha o seu pensamento como se lhe desse colo. Funciona como um ponto da situação. Um coro que comenta o que está no pano de fundo da inquietação dele. O que está em causa é a solidão e atração por um homem mais velho, que seria disruptiva naquele sistema construído sobre a escuridão confortável de quem pretende o anonimato.

A Mulher Invisível conta a Ricardo que, quando o viu, achou que ele precisava de um abraço, mas não referiu que lho daria de bom grado. Ricardo responde que ainda aceitava e podia receber esse abraço.

Todo este jogo de estrutura poética direciona o espetáculo para um grito de socorro perante a solidão. A própria figura da Mulher Invisível é inspirada em Mísia, segundo o próprio Tiago Torres da Silva, numa homenagem do autor e encenador, seu amigo pessoal, à cantora, também ela vítima de solidão.

Na cena seguinte, surge a personagem do Homem da Limpeza, representada por Tiago Torres da Silva, que cumpre, desse modo, também a função de ator, para além de autor e encenador. A personagem nega a existência da Mulher Invisível, quando Ricardo lhe pergunta por ela.

Joaquim regressa ao espaço do *Glory Hole*. Ricardo, depois de induzir Joaquim a dizer alto "Eu sou uma bicha velha", de modo a que se dê alguma catarse na sua dor por ter o desejo "embuçado", confessa que, quando o viu, sentiu que ele precisava de um abraço.

Joaquim responde que ainda aceitava e ainda podia (gostava de) sentir esse abraço. A luz diminui enquanto uma bola de espelhos se ilumina e se aproxima dos dois "titãs" da solidão, que ficam, depois de um *black out* muito gradual, no escuro pouco antes de se conseguir perceber um beijo.

[1] Tese pronunciada na Conferência em Dornach (Suíça), a 12 de agosto de 1916.

GLORY HOLE, DE TIAGO TORRES DA SILVA, TEATRO DA GARAGEM/TEATRO TABORDA, 2025
(AUGUSTO PORTELA E BALTASAR MARÇAL), [F] VITORINO CORAGEM.

O que temos neste espetáculo é um trabalho de um grande autor português capaz de captar os mais profundos escombros de uma sociedade que pune – como uma sombra católica que, apesar de fantasma, cumpre o seu "vigiar e punir" – devido a uma tradição de preconceito enraizada há demasiado tempo. Numa assinatura equiparável a Genet, Tiago Torres da Silva consegue, com a sua pena, valorizar o sublime na lama através de um toque poético, sobretudo tratando-se de um tema sobre o qual ainda há muitos pruridos e que poucos abordam com a seriedade merecida.

Todas as interpretações são naturalistas, com Augusto Portela a provar que ainda está em grande forma no seu trabalho de ator. Também o guarda-roupa é intocável, mantendo uma coerência com o registo dos atores, ou seja, elaborado a partir do quotidiano atual, apenas com um rasgo surreal, mas de bom gosto e muito elegante, no vestido e nos coturnos com que surge a Mulher Invisível na segunda vez. A luz, minimalista e com alterações muito pontuais, está coerente com o tema do espetáculo, proporcionando a sensação do que é permitido ver quando se está onde não se é suposto ser visto.

Quem é *performer* tem no espetáculo (palco ou audiovisual) o seu *glory hole* porque quase todos (senão todos) os que enveredam por essa via sentem uma solidão interior e, naquele momento, recebem a ilusão de serem amados e tocados, num momento que parece infinito mas que é – ou não – efémero.

***

CC BY NC ND

GLORY HOLE, DE TIAGO TORRES DA SILVA, TEATRO DA GARAGEM/TEATRO TABORDA, 2025 (SANDRA ROSADO E BALTASAR MARÇAL), [F] VITORINO CORAGEM.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

LEITURAS
BOOK REVIEWS

MARIA JOÃO BRILHANTE
EMÍLIA COSTA
GUILHERME FILIPE
CHRISTINE ZURBACH
EUGÉNIA VASQUES

O TEATRO DO MUNDO NA BIBLIOTECA DE UM DRAMATURGO

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

É uma banalidade afirmar que uma biblioteca revela os interesses do seu dono. Tal como as bibliotecas de Mário Jacques, Mário Barradas e João Perry, a de Luiz Francisco Rebello, que foi doada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2012, não é exceção e as cerca de 2500 obras que encerra permitem fazer o retrato do homem que dedicou a sua vida ao teatro como dramaturgo e como estudioso. Trata-se de uma biblioteca que constituiu a base para um sólido conhecimento do teatro: da sua história, teoria, géneros e linguagens. Nela se encontra tudo aquilo que define Luiz Francisco Rebello como profundo conhecedor de uma área de saber e como alguém que manteve em permanente atualização os instrumentos bibliográficos com que respondia às suas necessidades de conhecimento através de espécies publicadas ao longo de décadas, sendo as mais significativas as de 1960, 70 e 80, mas com muitas dos anos 40 e 50 – quando não era fácil o acesso, em Portugal, a livros de teatro –, incluindo até um conjunto de obras raras, nacionais e internacionais, que remontam a meados do século XIX, expressão de uma bibliofilia que também caracteriza e dá cor à sua biblioteca.

Como em qualquer biblioteca especializada, encontramos as inevitáveis obras de referência – histórias, enciclopédias e dicionários de teatro –, algumas com ilustrações ou propondo mesmo uma história "pictural" do teatro. São, na sua maioria, datadas dos anos 1950 e 60, e correspondem a narrativas históricas não nacionais (as nacionais também existem na biblioteca), dando conta de perspetivas francesas, italianas e inglesas, que constituíam, à data, o conhecimento disponível mais atualizado sobre o teatro e o espetáculo. Mas também esta secção foi alvo de atualização, como revela a existência da importante enciclopédia dirigida por Michel Corvin, publicada em 1998.

É surpreendente a amplitude geográfica, linguística e cultural do acervo bibliográfico reunido por Luiz Francisco Rebello. O leitor encontra obras nos principais idiomas da cultura ocidental. As línguas dominantes são, além do português, o espanhol, o francês, o italiano e o inglês. Mas nem todas se apresentam na língua em que foram escritas. Apetece dizer a quem se interessa por tradução e circulação da literatura pelo mundo que esta biblioteca é um caso de estudo revelador de como se procura superar as dificuldades linguísticas de forma a não deixar de lado uma só zona da cultura teatral mundial. Caso flagrante é o das inúmeras antologias com traduções de peças de teatro da Ásia, da Rússia e da União Soviética (em 1946), de teatro escandinavo, polaco ou húngaro, para mencionar algumas. Mas em matéria de antologias de peças, que permitem, por amostra ou tema, obter uma visão de conjunto de uma dramaturgia contemporânea tantas vezes desconhecida, há exemplos da América Latina (Chile, Venezuela, México, Argentina) – cujo acesso no mercado livreiro português (mas não espanhol) seria porventura mais difícil –, de peças

ESPÓLIO DE LUIZ FRANCISCO REBELLO, CORTESIA DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE LETRAS DA UL.
[F] MARIA JOÃO BRILHANTE.

de temática *gay* (logo em 1977), de conjuntos de teatro popular, de teatro do exílio, censurado, proletário (na República de Weimar) ou revolucionário, de peças em um ato, e, claro, coletâneas de autores clássicos (Ruzzante, Shakespeare, Gozzi, Artur Azevedo, Molière, Corneille e Gil Vicente pela mão de Carolina Michaëlis de Vasconcelos), cujas peças aparecem também em edições autónomas, conjuntos que abrangem vários séculos de escrita dramática, como o teatro italiano do século XV ao século XX, ou do drama escrito por mulheres do final do século XIX aos anos 30 do século passado. É abundante a presença da dramaturgia portuguesa e de estudos fundamentais para a história do teatro português. Aliás, como seria de esperar, Luiz Francisco Rebello é também autor na sua própria biblioteca e vários prefácios a obras de outros autores podem ser aqui recuperados.

A primeira constatação de quem percorre cada item do catálogo em linha é, justamente, o privilégio concedido à literatura dramática. Seria fastidioso e quase impossível enumerar todos os autores e peças que adivinhamos terem sido a base de sustentação da cultura literária de Rebello, no que ao género dramático diz respeito. Terá lido uma peça por dia? Arrisco dizer que não existe um autor essencial do teatro ocidental, dos clássicos aos contemporâneos, nacionais e sobretudo estrangeiros, que não esteja representado por mais do que uma peça, por vezes em mais do que um idioma. Alguns são-me desconhecidos, outros não são conhecidos como dramaturgos, mas também escreveram pelo menos um texto dramático, como Maria Judite de Carvalho. Vão de Terêncio, Menandro e os tragediógrafos gregos a Salazar Sampaio (e os autores da sua geração), Jorge Silva Melo (e os que vieram depois da revolução de Abril), Ibsen, Pirandello, Brecht, Pasolini, Ionesco, Pinter, Vinaver, Sinisterra, Caryl Churchill, para mencionar alguns das centenas de renomados autores representados nesta biblioteca. Trata-se de um reportório ao nosso dispor, na língua mais conveniente, com prefácios iluminantes e que qualquer estudante de literatura e de teatro precisa de conhecer para entender os caminhos da escrita ocidental até ao pós-dramático, às experiências pós-modernas e à perda de centralidade do texto na performance. Talvez para regressar, por esse caminho, à literatura.

Parecem estar menos representadas outras áreas do teatro. Mas existem obras relacionadas com a encenação e a passagem do texto ao palco, através da presença de Strelher, Otomar Kejca e Schlemmer, Lorca e La Barraca, Boal e o teatro do oprimido, Anne Bogart e os viewpoints, e dos franceses do Cartel muito influentes no teatro europeu da primeira metade do século XX (Dullin, Jouvet e, sobretudo, Copeau). E é possível encontrar estudos sobre encenação e preparação técnica do ator, sobretudo publicados em Espanha, nos anos 90 e já neste milénio, pela revista e editora da ADE (Asociación de Directores de Escena), mas também na América Latina, filão do moderno teatro não europeu que teve muita importância na expansão do teatro universitário a partir da década de 60 em Portugal.

Também não ficam de fora desta biblioteca estudos sobre cenografia contemporânea, em obras dos anos 60 e 70, sobre organização de redes de teatros em Espanha (em 2000) ou gestão cultural, sobre arquitetura teatral, sobre espaços como o Casino de Paris, o Teatro de Chaillot, o Teatro Nacional de São Carlos, o Espaço Memória do Teatro Experimental de Cascais, e ainda sobre o Music Hall, as comédias da Broadway, a revista (França, Reino Unido e Estados Unidos da América), sobre circo, sobre *commedia dell'arte*, sobre géneros como o *guignol*, o burlesco, o *boulevard*, as variedades, o teatro *chico*, a *zarzuela*, a opereta (através de uma preciosidade editorial de António Pinheiro datada de 1911) e, em geral, todas as manifestações europeias de teatro popular.

ESPÓLIO DE LUIZ FRANCISCO REBELLO, CORTESIA DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE LETRAS DA UL, [F] MARIA JOÃO BRILHANTE.

Parece, aliás, existir um ecletismo que espelha um gosto por todas as formas de manifestação teatral, das aristotélicas às experimentais (de Stanislavski a Peter Brook), sobretudo do século XX (futurismo, dadaísmo, expressionismo, etc.). E se questões atinentes à escrita dramática, à análise do texto dramático, à "profissão de dramaturgista" e à construção da personagem literária e cénica fazem sentido nesta biblioteca de um dramaturgo, existe um amplo domínio teórico que importa também relevar. A censura e o fascismo, os direitos humanos, a sátira, o drama histórico, a crítica teatral e social ou a dimensão política do teatro são áreas de estudo que mais obviamente associamos aos particulares interesses da prática de jurista, resistente político e historiador de Luiz Francisco Rebello. Não esqueçamos que as teorias do teatro dominaram o século XX e se Peter Szondi, Schechner, Banu ou Dort estão presentes com várias obras, são os principais autores espanhóis de quem estava cultural e ideologicamente próximo, como Juan Hormigón, José Monleón, Ricard Salvat e Alberti, que merecem destaque.

Atualizada até perto da sua morte, esta biblioteca está recheada de vultos e de vozes que acompanharam uma vida que teve no teatro um dos seus principais centros de intervenção. Assim, descrever-vos uma biblioteca tão coerente nos seus propósitos, tão afeiçoada ao seu criador, é tarefa impossível, pelo que sugiro, a terminar, que percorram o seu catálogo (na localização FL-Luiz Francisco Rebello) e se surpreendam com tudo aquilo que ela encerra e que teriam vontade de ler, se tiverem vida para isso.

***

O ACESSO FÍSICO E DIGITAL À BIBLIOTECA DE LUIZ FRANCISCO REBELLO FICOU A DEVER-SE À PRESTIMOSA COLABORAÇÃO DE ANTÓNIO RAMALHO E PEDRO ESTÁCIO, DOIS DOS GUARDIÕES DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE LETRAS DA UL.

BY NC ND

LUIZ FRANCISCO REBELLO

E QUANDO A ARTE LUTA POR DIREITOS

EMÍLIA COSTA

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

A cultura pressupõe a criação intelectual, e esta será tanto mais livre e progressiva quanto mais economicamente independente for o criador. Só o respeito do direito de autor pode garantir essa independência. O mito romântico do artista a quem a adversidade e a miséria estimulam e aguçam as faculdades criativas não passa de uma anacrónica falácia.

Luiz Francisco Rebello

Quando se fala de Luiz Francisco Rebello, inevitavelmente pensa-se em teatro, como homem de teatro que sempre foi. Historiador, dramaturgo, ensaísta, crítico, tradutor, professor, advogado e jurista, dedicou a sua intensa e criativa vida ao teatro, nas suas mais diversas vertentes.

Licenciado em direito, desde cedo compreendeu, tal como Garrett, que sempre admirou, a importância da lei na arte, com particular incidência na atividade teatral. É, por isso, sem espanto, que Rebello, enquanto jurista, professor, advogado e historiador, tenha iniciado uma luta, nem sempre fácil e com muitos revezes, no sentido de construir um ordenamento legal nacional adequado à proteção dos direitos dos autores sobre a obra artística, onde a arte do dramaturgo tivesse o seu lugar.

Defensor acérrimo de um sistema eficaz de proteção dos direitos de autor como forma de assegurar dignidade e independência ao artista e, desta forma, contribuir para o verdadeiro florescimento da arte e da cultura, sofreu duras críticas de diversos sectores da sociedade portuguesa, quer por considerarem indigno sujeitar a arte à mesquinhez do dinheiro, quer por entenderem que a consagração de direitos aos artistas sobre a sua obra impedia a divulgação da arte, que apenas seria acessível a uma elite e, consequentemente, impedia o desenvolvimento cultural nacional.

A estas críticas, com muito humor, citando Beaumarchais, quando este se opôs, em 1776, à Comédie-Française, que pretendia não lhe atribuir quaisquer quantias pelas representações do *Barbeiro de Sevilha*, entendendo que já era uma honra ser representado, ter o nome no cartaz e os aplausos do público, Rebello replicava sempre: "É certo que a glória é atraente, mas as pessoas esquecem-se de que, para gozá-la um dia, a natureza condena-nos a comer 365 dias por ano..." (Rebello, 1974: 48).

Conhecedor insigne, não só da história do teatro, mas também da história da legislação sobre os direitos de autor, quer nacional quer internacional, com o objetivo assumido de transformar o Direito de Autor, parente pobre do Direito, numa área reconhecida, admirada e fundamental no universo jurídico, Rebello publicou várias obras sobre esta matéria, deu palestras, foi professor da disciplina de Direito de Autor, integrada no curso do Instituto Jurídico da Comunicação da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, fez parte

da Comissão Jurídica e de Legislação da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, foi presidente da Sociedade Portuguesa de Autores e integrou de forma ativa o grupo de trabalho que elaborou o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, publicado em 1985.[1]

Diversos foram os artigos e livros de Rebello sobre a relevância do Direito de Autor na criatividade de um país, pelo que centrámos a nossa análise em apenas quatro publicações.

Atribuindo-se a Almeida Garrett a primeira lei portuguesa sobre Direito de Autor, redigida em 1837, aprovada pelas Cortes em 1841 e finalmente publicada no *Diário do Governo* em 1851,[2] Rebello não podia ficar silencioso quando se comemorou o segundo centenário do seu nascimento.

No pequeno texto que publicou em 1999, intitulado *Garrett e o reconhecimento da propriedade literária*, Rebello homenageou a clarividência de Garrett, ao percecionar a relevância para a independência do artista – e, necessariamente, para a liberdade de expressão e desenvolvimento da cultura nacional – da consagração do Direito de Autor na legislação portuguesa. De igual modo, elogiou a sua perseverança em conceder "carta de alforria a todos os que se dedicam à 'tão desvalida profissão das letras e das artes'" (*apud* Rebello, 1999: 50), apesar de todas as críticas que sofreu e incompreensões de que foi alvo, designadamente por parte de Alexandre Herculano, que sobre esta temática possuía uma posição, no entender de Rebello, "extremamente reacionária" (*idem, ibidem*).

[1] Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março, ainda em vigor, apesar de já ter sido submetido a dezoito alterações.

[2] Mais concretamente, em 8 de julho de 1851.

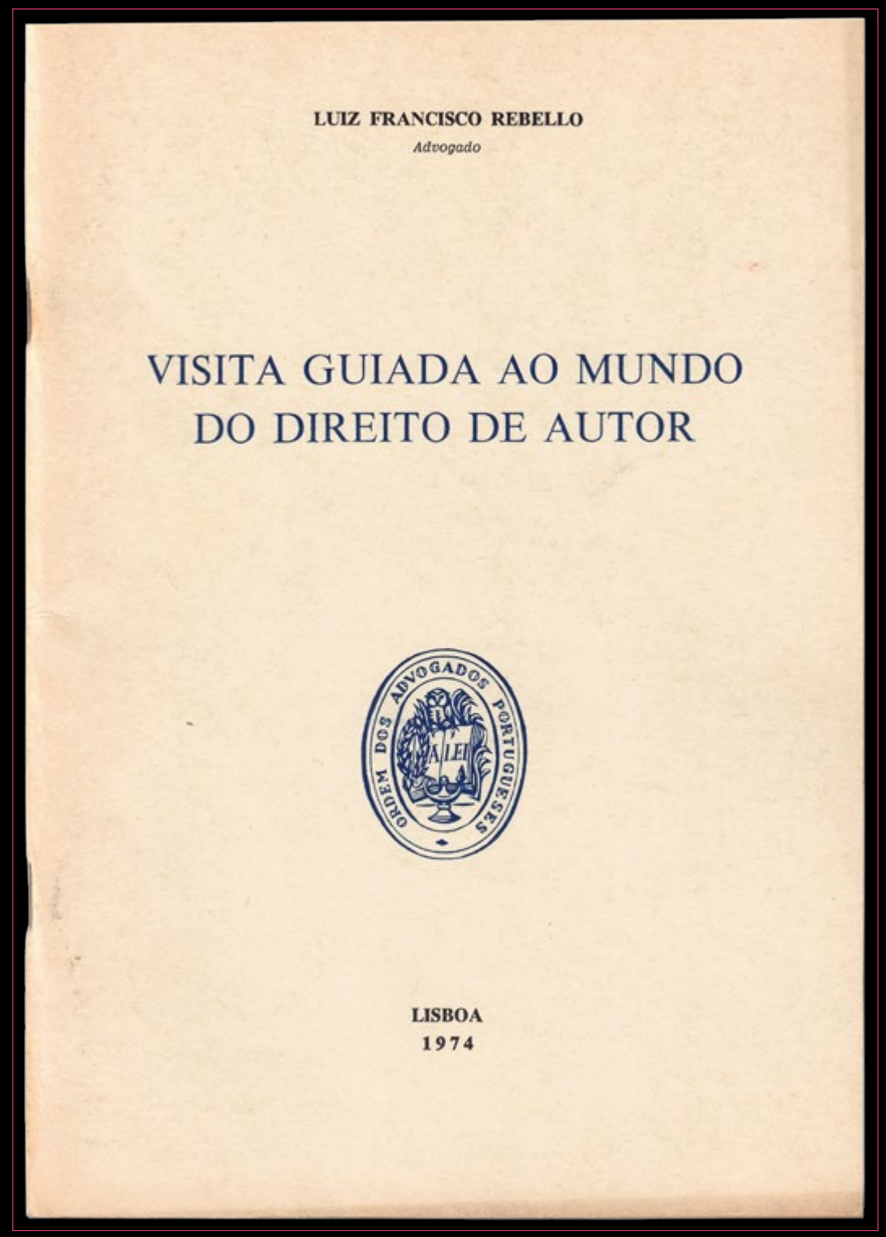
"Garrett e o reconhecimento da propriedade literária"
LUIZ FRANCISCO REBELLO
GARRETT NOSSO CONTEMPORÂNEO
Cadernos, n.º 15, Companhia de Teatro de Almada, Almada, 1999, pp. 49–50.

Na prossecução do objetivo maior de dignificar o Direito de Autor e, dessa forma, proteger os criadores e as suas obras, Rebello, em 23 de fevereiro de 1973, no Instituto da Conferência da Ordem dos Advogados, no Conselho Distrital do Porto,[3] proferiu uma comunicação que intitulou *Visita guiada ao mundo do Direito de Autor*, a qual deu lugar, em 1974, a um opúsculo com o mesmo nome.

Brincando com a moda das visitas guiadas aos museus, exposições, monumentos e circuitos turísticos de maior destaque, propôs fazer uma visita guiada à história do Direito de Autor, de forma a despertar a curiosidade de quem o ouvisse e, como acontece tantas vezes naquelas outras visitas guiadas, fosse em busca de um mais aprofundado conhecimento. Num perfeito resumo da história legislativa relativa ao Direito de Autor, Rebello esclareceu que desde sempre existiu uma maneira informal de regular os direitos relativos à criação artística, pois "como observou Pouillet,[4] 'o direito dos autores existiu sempre, embora não entrasse desde a sua origem na legislação positiva'" (*apud* Rebello, 1974: 8). Nessa época, o modelo mais comum de proteção era concedido sob a forma de um privilégio, o qual, na maioria das vezes, beneficiava os impressores e editores das obras e não os seus autores. Daí que apenas em 10 de abril de 1710, em Inglaterra, tenha surgido a primeira lei sobre o Direito de Autor, denominada "Estatuto da Rainha Ana", através da qual se reconhecia aos autores "um direito exclusivo de reprodução, pelo prazo de vinte e um anos, dos seus livros publicados, ou por catorze anos prorrogáveis por igual tempo quanto aos livros inéditos, os quais só decorridos esses prazos cairiam no domínio público" (Rebello, 1974: 10).

[3] Conferência que veio a repetir no dia 10 de maio do mesmo ano.

[4] Eugène Pouillet (1835–1905), famoso advogado do tribunal de recurso de Paris, foi também presidente da Associação Literária e Artística Internacional.


LUIZ FRANCISCO REBELLO
Advogado

VISITA GUIADA AO MUNDO
DO DIREITO DE AUTOR

ORDEM DOS ADVOGADOS PORTUGUESES

LISBOA
1974

VISITA GUIADA AO MUNDO DO DIREITO DE AUTOR
LUIZ FRANCISCO REBELLO
Separata da *Revista da Ordem dos Advogados*,
Ordem dos Advogados Portugueses/Casa Portuguesa, Lisboa, 1974, 53 pp.

Sem se esquecer da arte da representação, Rebello esclareceu que foi em França, entre 1791 e 1793, que surgiu a primeira legislação que a contemplou, atribuindo aos autores de escritos de todos os géneros, compositores de música, pintores e desenhadores que gravassem quadros ou desenhos, o direito exclusivo de vender, promover a venda, distribuir e ceder a respetiva propriedade, direito esse que se mantinha nos seus herdeiros durante dez anos após a morte daqueles, prazo aumentado para vinte em 1810 e cinquenta em 1886. Foi, aliás, nesta legislação que se inspirou o decreto elaborado por Garrett, que apenas veio a ser publicado em 1851 e que vigorou até à entrada em vigor do Código de Seabra,[5] o que ocorreu em 1 de janeiro de 1868,[6] o qual dedicava o Capítulo II do Título V ao trabalho literário e artístico. Posteriormente, também este Código veio a ser revogado pelo Decreto-Lei n.º 46 980, de 27 de abril de 1966, que aprovou o Código do Direito de Autor. Dedicando-se mais pormenorizadamente a este Código, por ser o aplicável à data da conferência, Rebello, poeticamente, descreve-o como se fosse um edifício:

> Aqui o temos na nossa frente… é um discreto edifício de cinco andares, de linhas clássicas, embora o seu traçado acuse algumas irregularidades. (Rebello, 1974: 14)

E em tom alegórico, Rebello percorreu a estrutura legislativa do Código do Direito do Autor, começando pelo piso térreo (Título I), onde constavam as fundações do Direito de Autor, ou seja, a definição do que são as obras intelectuais e o que significa este ramo do Direito; passando para o primeiro piso (Título II), onde era invocado o modo de utilização das obras intelectuais, existindo uma divisão específica para "a representação de obras dramáticas, dramático-musicais, coreográficas, de pantomima ou de natureza análoga, a que são equiparadas a recitação de obras literárias e a execução de obras musicais com ou sem texto" (Rebello, 1974: 18); seguindo para o segundo piso (Título III), onde repousavam os regimes especiais, como os jornais e revistas; avançando para o terceiro piso (Título IV), onde residiam os atos sujeitos a registo; e terminando no quarto piso, a cúpula do edifício (Título V), habitado pela defesa dos direitos que assistem ao autor, quer na vertente patrimonial, quer na vertente moral.

Para melhor compreensão da legislação portuguesa e das alterações a que foi sendo sujeita, Rebello pronunciou-se ainda sobre a influência da Convenção de Berna[7] e dos seus posteriores aditamentos e revisões, bem como da Convenção Universal sobre o Direito de Autor.[8]

Em jeito de finalização, Rebello elucidou sobre as várias teorias existentes acerca da natureza jurídica do Direito de Autor, evidenciando a teoria da propriedade, que integrava o direito de autor nos direitos reais, através da apropriação de um bem imaterial, e a teoria personalista, que considerava o direito concedido aos artistas como um direito pessoal constituindo, no dizer de Alfred Gierke, a obra individual "parte integrante da esfera da própria personalidade" (*apud* Rebello, 1974: 42). Expondo as vantagens e as imperfeições de cada uma delas, concluiu que a posição adotada pelo Código do Direito de Autor vigente era a mais adequada, por considerar tratar-se de um direito duplo, onde se integravam quer aspetos dos direitos reais quer aspetos dos direitos pessoais.[9]

[5] Aprovado por Carta de Lei de 1 de julho de 1867.

[6] Art. 2.º da referida Carta de Lei.

[7] Em vigor desde 5 de dezembro de 1887 e à qual Portugal aderiu em 1911.

[8] Assinada em Genebra em 1952.

[9] Também designados por morais.

Mantendo-se sempre fiel ao seu objetivo, Rebello, no II Congresso dos Escritores Portugueses, realizado nos dias 3 a 5 de março de 1982, na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), apresentou uma comunicação "Sobre a revisão da legislação de Direitos de Autor", que veio a ser publicada, ainda nesse ano, em livro. Nessa comunicação, Rebello esclareceu que o Código do Direito de Autor, publicado em 27 de abril de 1966, em período anterior à revolução de abril de 1974, mantinha-se em vigor, apesar de profundamente desajustado face à realidade e das várias promessas dos políticos de que iriam proceder à sua atualização. Alertou ainda que, já em democracia, tinha havido "infrutíferas tentativas de afectar a independência (e até a própria sobrevivência) dos organismos representativos dos autores, que a pronta e enérgica reacção destes condenou ao malogro" (Rebello, 1982: 324). Rebello relatou também que o iníquo Decreto-Lei n.º 54/80, de 26 de março, que exigia prévia autorização do secretário de Estado da Cultura para que as obras que já se encontrassem no domínio público pudessem ser utilizadas, sistema esse de cariz manifestamente censório, acabou por ser revogado, passados seis meses, devido ao protesto dos diversos organismos culturais. Porém, preveniu, de igual modo, que o novo diploma[10] padecia de várias deficiências, destacando o absurdo legal de obrigar ao pagamento de uma taxa apenas as obras nacionais, isentando todas as obras estrangeiras, constituindo, assim, "um sério 'handicap' à divulgação do nosso património clássico" (*idem, ibidem*), bem como ao não ter avançado para um modo de financiamento de um sistema de segurança social para os "trabalhadores intelectuais" (*idem, ibidem*: 325).

[10] Decreto-Lei n.º 393/80, de 25 de setembro.

II CONGRESSO DOS ESCRITORES PORTUGUESES

"Sobre a revisão da legislação de Direitos de Autor"

LUIZ FRANCISCO REBELLO

Associação Portuguesa de Escritores/Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982, pp. 323-325.

INTRODUÇÃO AO DIREITO DE AUTOR
LUIZ FRANCISCO REBELLO
Vol. I, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, 245 pp.

Do manancial de livros jurídicos publicados, salientamos o volume primeiro[11] da *Introdução ao Direito de Autor*, resultante das aulas proferidas por Rebello no curso do Instituto Jurídico da Comunicação da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, nos anos letivos de 1991-92 e seguintes, e publicado em 1994. Neste livro, o principal objeto legislativo de estudo assenta precisamente no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, publicado em 1985, para cuja elaboração e aprovação muito contribuiu Rebello, tendo inclusive sido deputado, como independente, do grupo parlamentar do PCP, precisamente entre 1983 e 1985.

Como um qualquer livro jurídico, também este se mostra estruturado de acordo com a matéria em estudo, sendo dividido em três partes e cada parte em vários capítulos.

Na primeira parte, Rebello apresenta, de forma pormenorizada, a evolução histórica e legislativa do Direito de Autor desde a Antiguidade greco-latina até à sociedade dos anos noventa do século XX, terminando com um capítulo inteiramente dedicado às várias teorias sobre a natureza do Direito de Autor, realçando a teoria adotada na legislação nacional.

Na segunda parte, Rebello examina tudo o que se reporta à relação jurídica estabelecida entre o autor e a sua obra, desde os conceitos e tipologia da obra aos sujeitos ativos e passivos dessa relação (sendo ativo o autor da obra e passivo todos aqueles que são autorizados a utilizar e a explorar a obra), ao tipo de negócio jurídico que é possível efetuar e, por fim, à definição e regime jurídico do direito patrimonial e do direito moral.

[11] E único que foi editado.

Na terceira parte, disserta sobre a evolução legislativa relativa à duração dos direitos concedidos aos autores e aos modos de utilização e exploração da obra. Conclui, por fim, esta parte, e também o livro, com um dos temas que lhe é mais precioso, o da gestão coletiva do Direito de Autor. Tendo sido presidente da Sociedade Portuguesa de Autores entre 1973 e 2003, é natural que esta matéria fosse fundamental para si. Deste modo, sem fugir às críticas que em Portugal vinham sendo feitas à Sociedade Portuguesa de Autores, refuta-as uma a uma, defendendo, com entusiamo e sabedoria, a valência de uma sociedade que, agregando em si os direitos dos autores, possa, de forma efetiva, e não meramente formal, exercer a cobrança dos direitos devidos pela utilização e exploração das obras, num mundo em que, devido à evolução tecnológica, se torna cada vez mais fácil a apropriação indevida da criação artística. Crente no poder associativo, apenas este poderia, em seu entender, fazer frente ao *lobby* empresarial, principal adversário da aplicação justa dos direitos dos autores.

Apaixonado por tudo aquilo em que acreditava, Luiz Francisco Rebello nunca desistiu de criar um verdadeiro ordenamento jurídico capaz de proteger os direitos dos artistas e de difundir essa sua paixão por todos os que o ouvissem ou lessem, transformando, como nenhum outro, a temática do Direito de Autor, disciplina jurídica aparentemente árida, numa entusiasmante história da arte através da lei.

***

ESTA RECENSÃO NÃO TERIA SIDO POSSÍVEL SEM A INESTIMÁVEL COLABORAÇÃO, NA CEDÊNCIA DE ARTIGOS, LIVROS E IMAGENS, DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESCRITORES, ATRAVÉS DO DR. JOSÉ MANUEL MENDES E DA DRA. PAULA TRINDADE, E DO MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA, ATRAVÉS DA DRA. MARIANA BRANDÃO, DA DRA. ANA SOFIA PATRÃO E DO DR. PAULO BAPTISTA, A QUEM PRESTAMOS O NOSSO PROFUNDO AGRADECIMENTO.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOPES, Victor Sousa (2012), *Luiz Francisco Rebello: uma colectânea de vida*, Lisboa, Fonte da Palavra.

REBELLO, Luiz Francisco (1974), *Visita guiada ao mundo do Direito de Autor*, Separata da *Revista da Ordem dos Advogados*, Lisboa, Ordem dos Advogados Portugueses/Casa Portuguesa.

REBELLO, Luiz Francisco (1982), "Sobre a revisão da legislação de Direitos de Autor", *II Congresso dos Escritores Portugueses*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores/Publicações Dom Quixote.

REBELLO, Luiz Francisco (1994), *Introdução ao Direito de Autor*, vol. I, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

REBELLO, Luiz Francisco (1999), "Garrett e o reconhecimento da propriedade literária", *Garrett nosso contemporâneo*, *Cadernos* n.º 15, Almada, Companhia de Teatro de Almada.

BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

TEATRO DE REVISTA
DIALÉTICA DE CONTINUIDADE OU DE RUTURA?

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

HISTÓRIA DO TEATRO DE REVISTA EM PORTUGAL
LUIZ FRANCISCO REBELLO
Lisboa, Dom Quixote, 1984–1985, 2 volumes, 250 pp. e 331 pp.

A revista está para a arte dramática como o jornalismo para a literatura.
Luiz Francisco Rebello

A esse propósito, diremos que Rebello está para a revista em Portugal como Abel Hugo, A. Malitourne e J. Ader estiveram para o melodrama em França. O *Traité du mélodrame* (1817), que redigiram, manifesta um cuidado semelhante ao de Rebello, na *História do teatro de revista em Portugal* (1984):

> Dans la littérature, comme dans presque tous les arts, la pratique a précédé la théorie, et les hommes de génie ont rencontré le beau, avant que les hommes de goût en aient donné les préceptes. (Hugo/Malitourne/Ader, 1817: v)

Stupete, gentes! – invocaram os defensores do melodrama, género popular que, tal como o *vaudeville*, a ópera cómica ou a revista, saiu dos palcos das feiras nos arrabaldes parisienses do século XVIII e ganhou o reconhecimento dos frequentadores desses teatros desmontáveis, que sustentaram financeiramente o género. Esse público heterogéneo no espaço democrático da feira funcionou como embrião de uma indústria do espetáculo.[1] A partir de documentos inéditos, também Émile Campardon publicou *Les spectacles de la foire* (1877), que regista a diversidade dos espetáculos feirantes, em Saint-Germain e Saint-Laurent, nos Boulevards e no Palais Royal, entre 1595 e 1791, com um objetivo útil:

> De réunir et de présenter au public, sous une forme méthodique, les curieux documents qui nous initient aussi bien que possible aux genres de distractions qu'offraient à nos pères les Spectacles de la Foire. On y trouvera, en même temps, la peinture des mœurs des comédiens forains et des détails sur la vie un peu étrange à laquelle ils s'abandonnaient. (Campardon, 1877, I: v)

Buscando legitimação em La Harpe[2] (1739-1803) que, por sua vez, remetia para Pope[3] (1688-1744) – *just precepts thus from great exemples giv'n* (1711, v: 98) –, a teoria procurou criar uma "poética da objetividade" (Silva, 1991) e a "emergência do discurso da história das ideias" (Goulemot, 1976). Rebello coloca-se numa perspetiva idêntica, quando remete para António Pedro, com que epigrafa a obra: "A coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revista" (*apud* Rebello, 1984, I: 9). Um paradoxo que, presumo,

[1] A este respeito cf. Filipe (2008) e Magalhães (2017).

[2] J.-F. La Harpe (1798–1804).

[3] Pope (1711).

jamais deixará de existir, quiçá por devotada caturrice de polemistas: cultura erudita (grande cultura) *versus* cultura popular (pequena cultura), qual vencerá?

> E se a grande cultura for apenas um modo generalizador, um paradigma temporal de apreciação e institucionalização de códigos identificadores de um modelo definido por uma elite intelectual? E se a pequena cultura, para além da sua individualidade local, for também um mimetismo da grande cultura? Quem terá contaminado quem? (Filipe, 2012)

Tal como Campardon (1877, I: v),[4] constata ser necessário "reconstituir as principais características da história desses teatros", a animação de tantas gerações também, Rebello, ao longo de dois volumes, apelativamente abundantes em ilustrações, fruto de uma "pesquisa e recolha de elementos extraídos de jornais e outras publicações periódicas e na consulta de arquivos e bibliotecas", traça uma visão panorâmica, entre 1850 e 1984, de um género espetacular, que "absorve o texto, que, podendo até nem existir, nele praticamente se esgota" (Rebello, 1984: 13). Historiografar um género desta índole não se apresenta fácil; mais fontes orais do que escritas levam a uma dispersão de pesquisa e exigem um grande rigor de análise. Fialho de Almeida advertira-o, em fim-de-século, quando a revista se encontrava definitivamente instalada e no auge da popularidade. Recolher, não só documentos factuais, mas, sobretudo, "recordações pessoais", que permitissem o estudo do "humor popular (...) e da lenta metamorfose desse jogo de palavras que é a trama da literatura de ouvido" (Almeida, 1993: 49). E Rebello assumiu então o papel do "velho cão rateiro dos teatros secundários", definido por Fialho, e desbravou a selva de

[4] Tradução nossa.

documentos em arquivos inusitados – escapou-lhe, por desconhecimento, o do ardido Teatro do Ginásio,[5] à guarda do Conservatório Nacional, onde viemos encontrar ocasionalmente as revistas perdidas,[6] que muito teriam sido do seu agrado analisar.[7] Sendo a revista o efémero do efémero teatral, esse óbice aparente converte-se na "circunstancialidade" que a define (Rebello, 1984: 13) e a transmuta em objeto de estudo sociológico, com "lampejos de autêntica invenção dramática, acentos de genuína poesia" (*idem, ibidem*).

Escrita num momento em que o género começava a dar "sinais evidentes de cansaço", tanto da parte de produtores como de consumidores, a *História do teatro de revista em Portugal*, "pelo encontro com as suas raízes e o reconhecimento da sua trajetória", pretende contribuir para a renovação do género, através da "dialética incessante da tradição e da novidade, da continuidade e da rutura, de que toda a criação cultural se processa e progride" (Rebello, 1984: 14). Quarenta anos após a publicação da obra, constatamos que, nos teatros públicos de Lisboa, a revista se restringiu aos espaços do Teatro Maria Vitória e do Teatro Politeama; entre uma cápsula perdida dos tempos áureos do Parque Mayer e uma renovação que evoca um Théâtre des Variétés parisiense, nas Portas de Santo Antão. *Stupete, gentes!* – o género revisteiro permanece atuante nos palcos amadores das coletividades de cultura e recreio, congregando capacidades criativas individuais na construção de um objeto artístico de âmbito regional.[8]

[5] TNDMII, Relação de peças de teatro do Teatro do Ginásio, em Lisboa. Coleção de documentação não tratada arquivisticamente.

[6] Guilherme Filipe (2012: 63).

[7] Editadas, com coordenação científica de Eugénia Vasques (2022), sob o título *Teatro de revista em Portugal: revistas "perdidas" e outras (1851–1868)*.

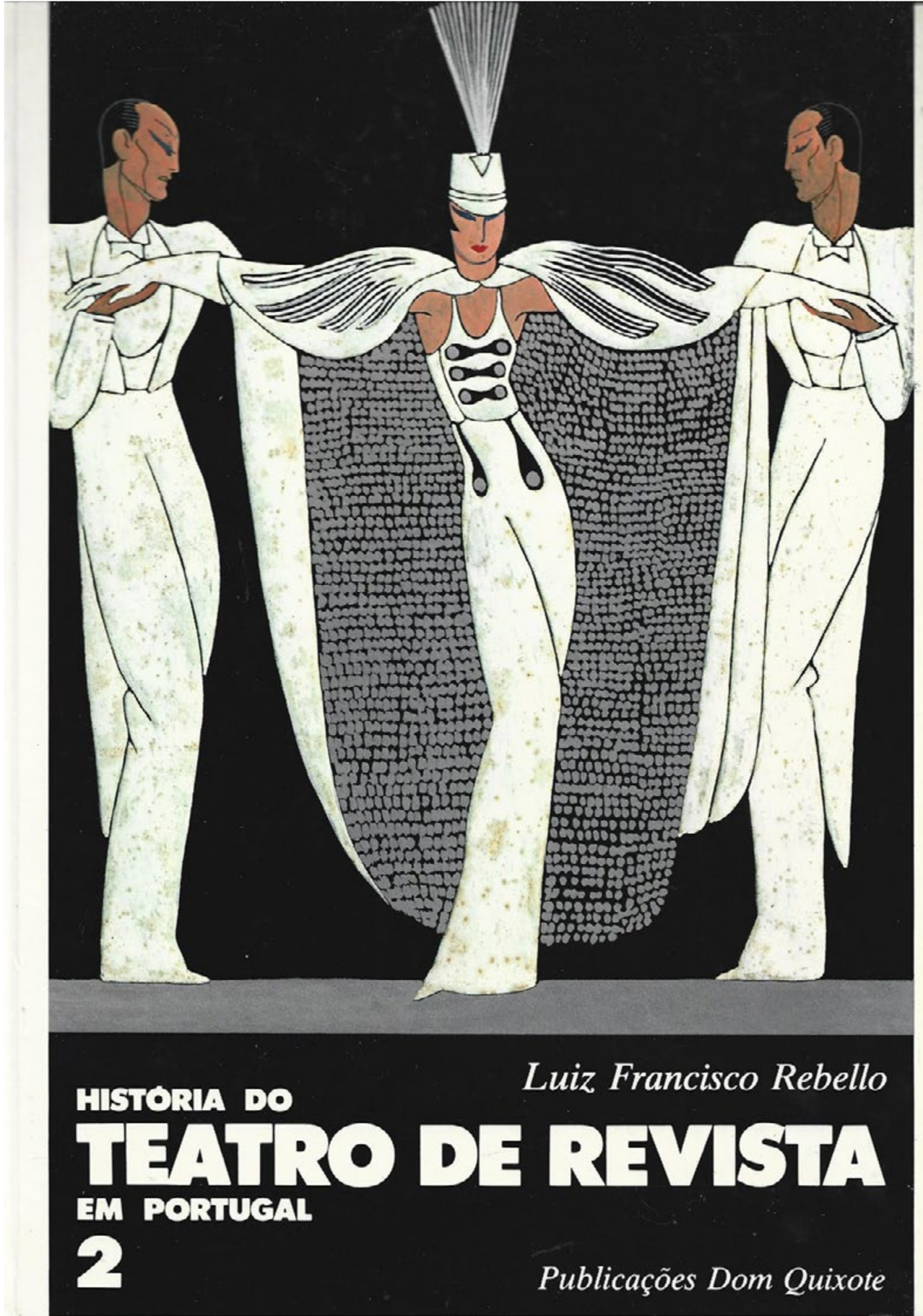
Todavia, o seu estudo teima em não se cumprir. Esvai-se em disputas sentimentais sobre a preservação de um modelo de espetáculo de índole mais tradicional, dito de "revista à portuguesa", *versus* outras variantes mais diversificadas, que os puristas preferem desclassificar. As vozes defensoras daquela versão, quase invocando a vontade de conversão a um património imaterial, enredam-se emocionalmente nos paradoxos de índole nacionalista, que esconde a pobreza a que estão votadas as artes de palco, ao sabor da vontade de agentes políticos, no desleixo legislativo do sector, num constante silêncio que ofende a inteligência democrática. O preconceito afasta o estudo académico do teatro musical, ao contrário dos anseios de Rebello. Não será suficientemente desafiante para expressões conceptuais de uma visão burlesca que é própria do género cómico? "O elemento literário é apenas uma das componentes da revista, (...) a sua função principal é de puro divertimento" (Rebello, 1984: 18). Estaremos atavicamente apegados ao aforismo: muito riso, pouco siso? Subjugados pelo "preconceito culturalista", que, por "desprezo ou ignorância", torna "historiadores ou críticos da arte dramática, estranhamente insensíveis ao importante fenómeno sociocultural" que a revista representa (*idem, ibidem*)?

← [8] Recordemos o caso, em Lisboa, de duas coletividades, ainda existentes, cuja prática de teatro de revista é marca de associativismo cultural: Grupo Dramático e Escolar Os Combatentes (vulgo Combas), fundada em 1906, e a Academia de Santo Amaro (vulgo ASA), fundada em 1946 (fruto da união de coletividades mais antigas de Alcântara), que produz igualmente espetáculos de teatro musical. Destes conservatórios de bairro têm saído muitos atores profissionais de renome, tal como aconteceu, em tempos idos, com a Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, entre outras, cuja atividade associativa derivou para outras atividades. O gosto pela revista replica-se por todo o país, pelas sociedades de cultura e recreio, que imitam o modelo revisteiro do Parque Mayer, alimentado por companhias itinerantes que mantêm viva a tradição. Sublinhe-se o contributo de profissionais como Marina Mota, Carlos Cunha, Érica Mota, Fernando Mendes, Luís Aleluia, Rita Ribeiro, Natalina José ou António Calvário, entre tantos outros, cujas digressões periódicas, tanto pelos palcos públicos das cidades de província como pelos das coletividades, alimentam o gosto pelo género.

> Da Regeneração de 1851 à Revolução de Abril de 1974 e às vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir quase a par e passo, através das rábulas, dos *sketches* e das canções das revistas, a trajetória sociopolítica do país (Rebello, 1984: 18).

Ao contrário de outros modos narrativos – comédia, drama, farsa, ópera-cómica, *féerie* ou o *vaudeville* –, a revista não retorna jamais à cena. A sua dimensão local encapsula-a no seu tempo de pertinência e de prática. A sua força atuante fica definitivamente encerrada em termos espetaculares, mas não em termos de sociologia da literatura ou de antropologia histórica. O que perde em espetacularidade adquire em valor documental. O espectador que já não o pode ser adquire o estatuto de leitor privilegiado, de investigador, nas asas da curiosidade. A análise crítica da revista sustenta-se da consulta de informação periodística coeva, que afortunadamente vem sendo digitalizada por hemerotecas. Importa entender este modo de teatro como reflexo da expressão do seu tempo (*Weltanschauung*). Foi o objetivo de Théodore Muret ao escrever *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*. Também Rebello, através da análise das existências desses teatros de segunda categoria, interligou "texto e contexto, numa dialética" de integração (Cândido, *apud* Santos, 2008). A visão contundente do tempo histórico foi transformada, pelos autores de revista, em texto dramático e espetacular numa exuberância de linguagens e expressou uma mundovisão entendível pelos públicos que a ela assistiram.

Mais do que um livro sobre memorialismo teatral, a *História do teatro de revista em Portugal* abre caminhos para investigações no âmbito da sociologia do espetáculo ou da sociologia do ator, sobre a transformação de poéticas e de estéticas, sobre o valor da Arte e do consumo artístico, numa sociedade cada vez mais dominada pela tecnologia e pelo digital, pelas redes sociais e pelo consumismo. A um tempo,



também a revista cultivou o gosto pela contestação, ainda que na forma insinuada. Para evitar os efeitos diretos do mecanismo censório, o "efeito da alusão"[9] serviu como salvaguarda dos autores, tornando cúmplices os espectadores, numa forma subtil de preservar o próprio género (Urbanowiez, 2018). Nessa perspetiva, importa salientar a pertinência de estudos que refletissem sobre o modelo interpretativo requerido pelo género que é direto, não naturalista e, por isso mesmo, distanciado, num modo de narratividade expressionista em palco.

Rebello aponta ainda o caminho para estudos de receção crítica.[10] Porém, em tempo de liberdade de expressão e do politicamente correto, de que modo comunica ainda a revista? Forma útil de crítica sociopolítica ou cristalizada em modelos desatualizados? Que tipo de públicos mostram interesse pelo género? Uma parte da resposta leva-nos a pensar na rebeldia do coletivo Teatro Praga, cuja abordagem revisteira em *Tropa-Fandanga* (2014) pretende rever "a trajetória de um país": "os 40 anos do fim da Guerra Colonial e os 100 anos do princípio da Primeira Guerra Mundial". Em *Xtròrdinário* (2019), revisita-se a história do Teatro S. Luiz, nos seus 125 anos, questionando "o papel do teatro no seu tempo e na cidade que hoje habitamos". Em ambos os casos, o grupo contou com a colaboração de José Raposo. Em *Bravo 2023*, com a participação de Marina Mota, pretende-se escrever "um anuário no fim do ano onde tudo pode acontecer". *Stupete gentes!* – pelos vistos, a revista continua viva, como "espetáculo alegre, estouvado, para sacudir os espíritos mais calados e agitar o público com uma revisão que nos faz trautear canções e aplaudir a vida de pé", dizem os Praga, no seu *site*. Presumo que tenham lido Luiz Francisco Rebello!

[9] Expressão cunhada por Dreyfus (1909: xiii).

[10] Cf. a este respeito o artigo de Fanny Urbanowiez (2017).

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, a sua melhor justificação, o seu mais rico alimento. (…) É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são (Bordieu, 1996: 15).

***

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fialho de (1993), "Estado do teatro", *Actores e autores*, Obras completas, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 47–64.

BOURDIEU, Pierre (1996), *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*, trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras.

CAMPARDON, Émile (1877), *Les spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault.

CÂNDIDO, António (1967), *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, 2.ª edição, São Paulo, Companhia Nacional.

DREYFUS, Robert (1909), *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, Charpentier et Fasquelle.

FILIPE, Guilherme (2008), *Percursos itinerantes: a Companhia de Rafael de Oliveira*, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FILIPE, Guilherme (2012), "O teatro na cultura regional urbana em Portugal: subsídios para o seu estudo", *O Percevejo Online*, Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, 4.2, acedido em 10/10/2024, disponível em *https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/3046/pdf_848*.

GOULEMOT, Jean-Marie (1976), "Le Cours de Littérature de La Harpe, ou l'émergence du discours de l'histoire des idées", *Littérature*, n.º 24, pp. 51–62, acedido a 15/10/2024, disponível em *https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_24_4_2056*.

LA HARPE, Jean-François (1798–1804), *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, disponível em *https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202728t*.

HUGO, Abel / Armand Malitourne / Jean Ader (1817), *Traité du Mélodrame*, Paris, Imp. Gillé, acedido em 10/10/2024, disponível em *https://books.google.pt/books?id=ZKFlAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false*.

MAGALHÃES, Paula (2017), *É entrar, senhores, é entrar: teatro de feira em Lisboa, 1850–1919*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MURET, Théodore (1865), *L'Histoire par le théâtre*, 3 volumes, Paris, Amyot.

POPE, Alexandre (1711), *An Essay on Criticism*, disponível em *https://www.gutenberg.org/files/7409/7409-h/7409-h.htm*.

REBELLO, Luiz Francisco (1984), *História do teatro de revista em Portugal*, 2 volumes, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

SANTOS, Dennis de Oliveira (2008), "Sociologia da literatura", *Revista Urutágua*, n.º 14, acedido em 13/10/2024, disponível em *http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm*.

SILVA, José Miguel Bastos da (1991), "*An Essay on Criticism*, de Alexander Pope: uma poética da objetividade?", *Línguas e Literaturas*, n.º 8, pp. 389–411, acedido a 15/10/2024, disponível em *https://ojs.letras.up.pt/index.php/rll/issue/view/574*.

TEATRO PRAGA [sítio oficial], acedido em 18/10/2024, disponível em *http://teatropraga.com/menu-pt/*.

URBANOWIEZ, Fanny (2017), "Représentations microsociologiques du public dans les revues théâtrales de fin d'année", *Romantisme*, n.º 175.

URBANOWIEZ, Fanny (2018), "La revue de fin d'année en Belgique: une forme théâtrale contestataire?", *Année de la Contestation – Jaar van de contestatie, Cahiers Bruxellois-Brussels Cahiers*, 2018/1 L, pp. 275–296, acedido em 17/10/2024, disponível em *https://shs.cairn.info/publications-de-fanny-urbanowiez--667689?lang=fr*.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

O LEGADO DRAMATÚRGICO DE LUIZ FRANCISCO REBELLO

LIBERDADE, LIBERDADE (1974)

CHRISTINE ZURBACH
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA (CHAIA),
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

LIBERDADE, LIBERDADE
LUIZ FRANCISCO REBELLO, LUÍS DE LIMA E HÉLDER COSTA
Colecção Repertório para um teatro actual, n.º 12,
Lisboa, Prelo Editora, s/d, 148 pp.

O teatro é a arma que escolhemos para a nossa participação no fogo que incendeia o país.
Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima e Hélder Costa

A vida multifacetada de Luiz Francisco Rebello [LFR] foi orientada por convicções e valores que fizeram dele um cidadão comprometido com as causas do tempo em que viveu, quer antes quer depois de 1974, data do fim do regime autoritário de Salazar e do regresso da democracia a Portugal.

Foi advogado, empenhando-se nomeadamente na defesa dos direitos de autor, e consagrou a sua vida ao teatro, exercendo funções distintas, mas convergentes. Conhecido pela abordagem informada de uma arte que investigou enquanto historiador reconhecido nacional e internacionalmente, brilhou também na escrita dramática, no papel de um dramaturgo movido pela vontade de criar e renovar o repertório do teatro português. Participou com artistas e intelectuais portugueses e estrangeiros na dinamização da vida teatral, envolvendo-se, em 1946, na fundação e direcção do Teatro Estúdio do Salitre, com Gino Saviotti, e na aproximação das novas dramaturgias estrangeiras que traduzia ou adaptava.[1] Garantiu a sua publicação ao assumir a direcção da importante colecção especializada "Repertório para um teatro actual", da Editora Prelo, que, nas décadas de 1960 e 1970, disponibilizou ao público leitor de teatro um total de 16 volumes.

Entre os títulos publicados, o próprio Luiz Francisco Rebello assina, no 12.º volume, uma obra singular, *Liberdade, liberdade*, escrita como um guião,[2] em parceria com Luís de Lima e Hélder Costa, e levada à cena pelo Grupo Troqueirá no dia 28 de Agosto de 1974, no Teatro Villaret, em Lisboa. Num misto de comicidade e dramaticidade, o espectáculo é uma celebração da liberdade, traduzida em acontecimentos ou temas políticos actuais ou históricos, num formato dramatúrgico que remete para o teatro documentário praticado nos anos 1920-30 pelo encenador alemão Erwin Piscator. O interesse de LFR por este tipo de dramaturgia ficará exposto na colectânea de textos ensaísticos reunidos sob o título *Combate por um teatro de combate*, publicada em 1977 pela editora Seara Nova. Num período marcado pela mudança politico-cultural resultante da revolução de Abril de 1974,

[1] Ver Zurbach (2013: 64–68).

[2] Ver Rebello / Lima / Costa (s/d).

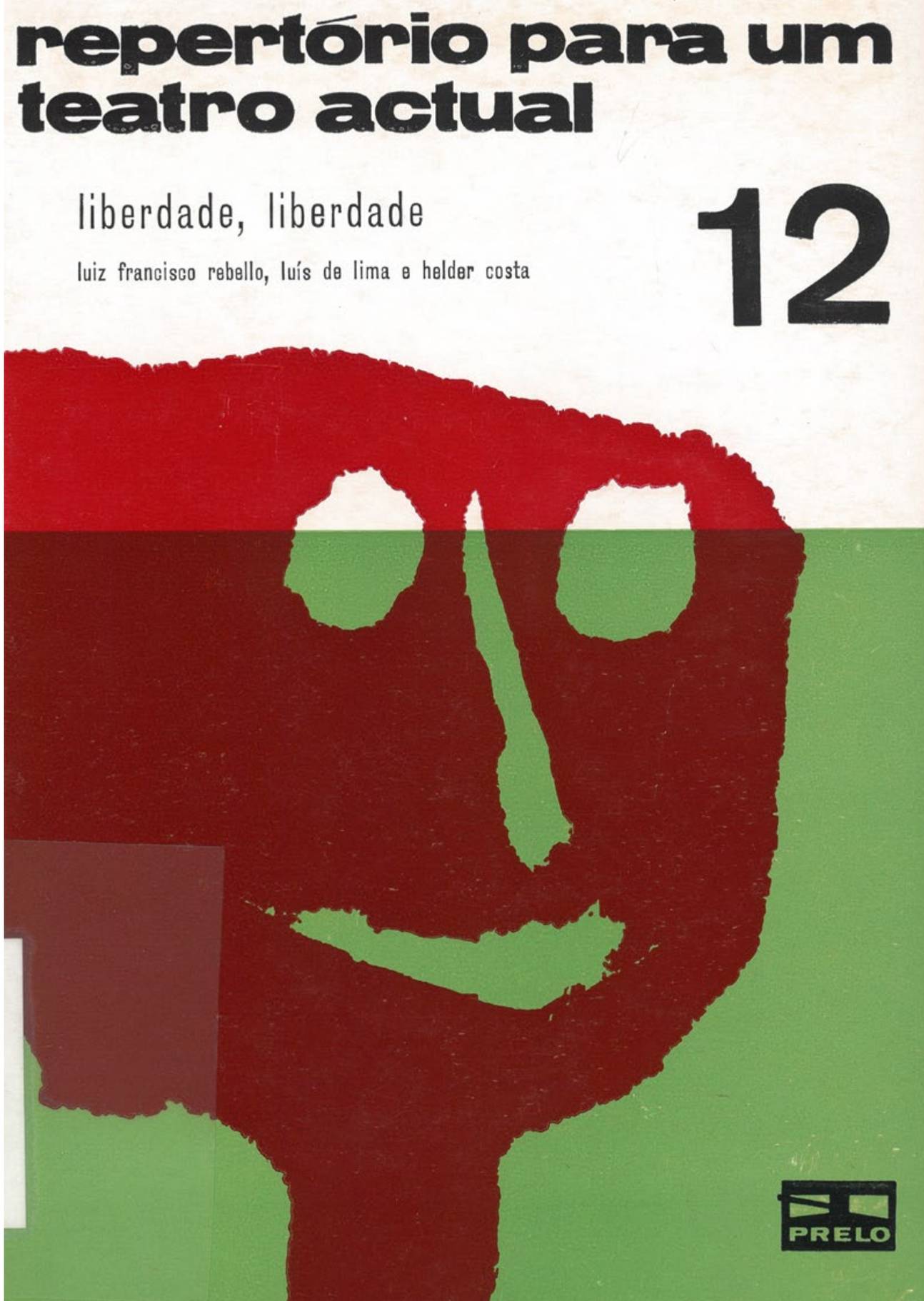
com as respectivas repercussões na vida teatral, a obra propõe um panorama histórico do "teatro-documento" (Rebello, 1977: 111-132) em que o autor retoma os dados de uma palestra apresentada em 1972, no âmbito do ciclo sobre "O teatro-documento alemão", organizado pelo Instituto Alemão de Lisboa. Encontraremos idêntico envolvimento político do dramaturgo LFR na publicação, em 1978, da colectânea *Teatro de intervenção. 5 peças e 1 prólogo*, como consta na "Nota prévia", com data de 1977, que partilham, apesar de a sua redacção se situar antes e depois do 25 de Abril de 1974, de "um propósito de intervenção e protesto" (Rebello, 1978: 11).

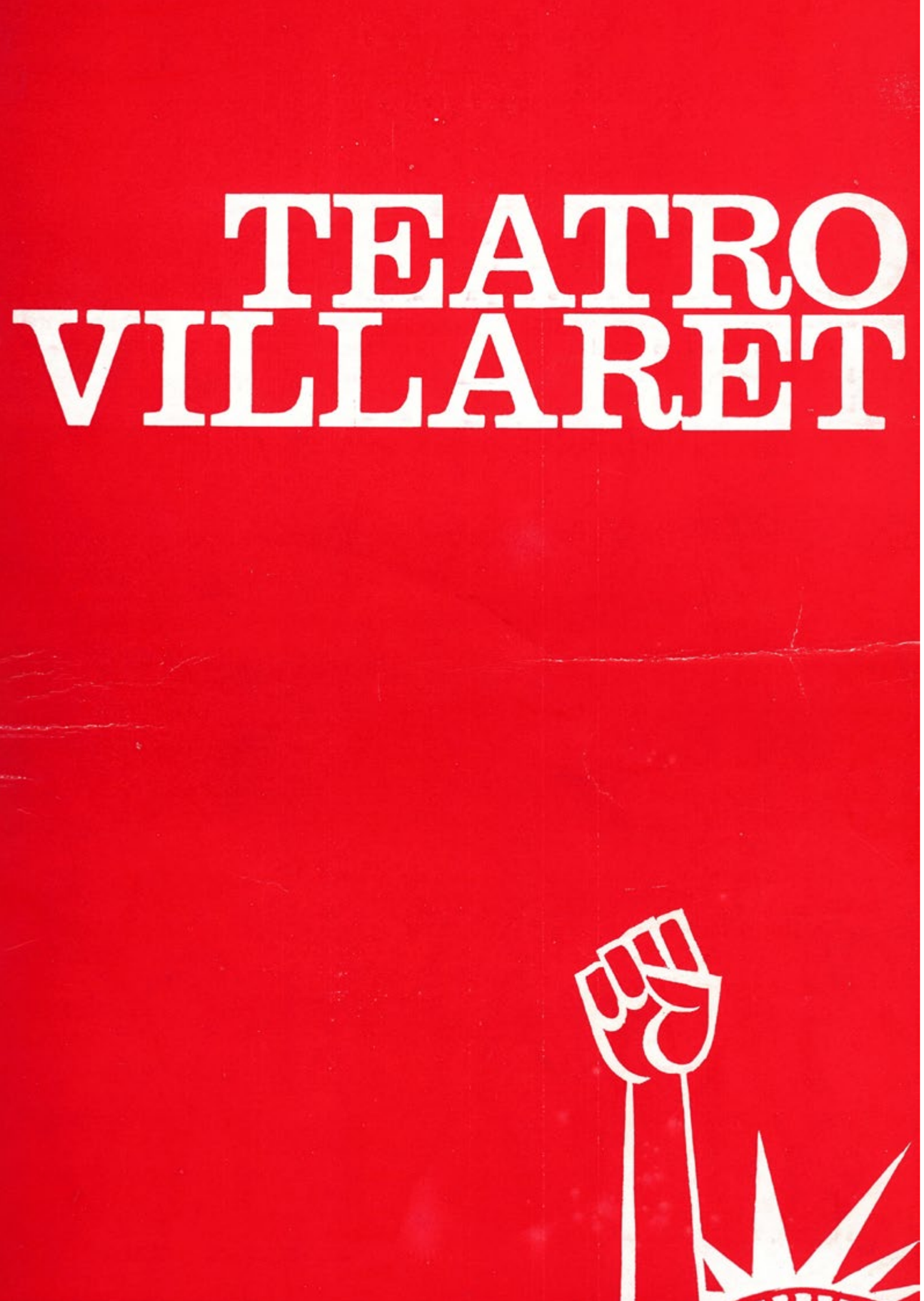
Liberdade, liberdade é uma versão livre do roteiro para o espectáculo homónimo estreado no Brasil em 1965, no Teatro Opinião do Rio de Janeiro. Classificado como espectáculo musical, foi escrito pelo encenador Flávio Rangel e por Millôr Fernandes, ilustrador, tradutor e dramaturgo, no formato "teatralmente atraente"[3] de uma montagem de textos históricos e canções para falar de liberdade. Recorrendo a um discurso de resistência cultural e política à ditadura militar nascida do golpe de 1964, "*Liberdade, liberdade* pretende reclamar, denunciar, protestar – mas sobretudo alertar".[4]

A publicação da adaptação portuguesa é acompanhada por um prefácio programático de LFR intitulado "Brasil 65 / Portugal 74", no qual o dramaturgo esclarece a razão que o levou a optar por reescrever e adaptar a obra original brasileira: com a chegada da liberdade a Portugal, o protesto "contra o seu estrangulamento" estava ultrapassado, mas ainda era necessário "denunciar as suas contrafacções e sobretudo alertar para os perigos que a ameaçam e podem conduzir

[3] "A Liberdade de Millôr Fernandes", *in* Rebello / Lima / Costa (s/d: p. 6).

[4] "A Liberdade de Flávio Rangel", *in* Rebello / Lima / Costa (s/d: p. 7).





à sua destruição".[5] Surpreendentemente, a versão da peça para o público português foi apresentada no Teatro Villaret, o que levou o crítico Carlos Porto (1985: 33), numa obra de balanço teatral do período entre 1974 e 1984, à seguinte reflexão: "Mesmo no teatro comercial houve um esforço, oportunista e logo eliminado, para acertar o passo pelos novos tempos."

Nomes relevantes do meio artístico português colaboraram na criação do espectáculo: na encenação, o luso-brasileiro Luís de Lima; na produção, o actor Raul Solnado; no dispositivo cénico, o pintor e cenógrafo Mário Alberto; na interpretação, os actores João Perry e Maria do Céu Guerra. A colaboração musical de José Mário Branco e Fausto Bordalo Dias, de Júlio Pereira e do cantor Carlos Cavalheiro, contribuiu para articular a estrutura híbrida do guião organizado por Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima e Hélder Costa (cf. *supra*). Dirigido às camadas do público mais populares, segundo os actores entrevistados pelo apresentador Igrejas Caeiro no programa televisivo *TV Palco*,[6] a peça visava também um público culto que seria capaz de decifrar o conteúdo histórico da fábula. Inspirados no teatro político de Piscator (cf. *supra*), os autores utilizaram fontes históricas e documentos autênticos para "os vários discursos, citações e episódios autênticos reproduzidos ou evocados no texto do espectáculo",[7] incluindo textos marcantes como o Discurso de Lincoln, "The Getysburg Address", de 1865, que afirma a igualdade entre os homens.

[5] Ver Rebello / Lima / Costa (s/d).

[6] Ver https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-66/.

[7] Ver Rebello / Lima / Costa (s/d, p. 12).

← PROGRAMA DO ESPETÁCULO *LIBERDADE, LIBERDADE*, PROD. RAUL SOLNADO/TEATRO VILLARET. REPRODUÇÃO GENTILMENTE CEDIDA POR ANTÓNIO RAMALHO, DA BIBLIOTECA GERAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UL.

No que diz respeito a Portugal, são referidos momentos marcantes da vida política do passado recente, com textos diversos, alguns pronunciados em tribunal, como excertos das alegações dos advogados de defesa no processo movido, em 1971, pela PIDE contra o padre angolano Joaquim Pinto de Andrade, ou ainda, em 1959, a propósito do conteúdo considerado subversivo da obra *Quando os lobos uivam*, do escritor Aquilino Ribeiro. Outros textos de âmbito institucional são citados, nomeadamente o debate havido, em Janeiro de 1973, na Assembleia Nacional, sobre o caso da vigília da Capela do Rato (Lisboa), um protesto que envolveu um grupo de cristãos defensores da paz nas colónias que acabaram expulsos pela polícia. Usado como documento autêntico extraído do Diário das Sessões, o debate é apresentado como "pequeno episódio cómico", dado o teor absurdo das intervenções registadas, proferidas pelos deputados do regime contra o deputado Miller Guerra, da chamada Ala Liberal. A Guerra Colonial também é evocada através de vários poemas postos em música: "Pedro Soldado", do poeta Manuel Alegre; o poema de Agostinho Neto "Havemos de voltar", acompanhado com sons de batuque; a canção "Monangambé", musicada sobre um poema de António Jacinto, entre outros.

No plano musical, além de canções e temas populares interpretados por José Afonso, como *Coro da Primavera*, e uma composição de Fernando Lopes-Graça sobre o poema *Livre*, de Carlos de Oliveira, o espectáculo recorre a hinos revolucionários como *A marselhesa*, de Rouget de L'Isle; *Ça ira, ça ira*, música contra os aristocratas mandados para a forca; ou *L'insurgé*, de Eugène Pottier; e ainda a obras do cantor e activista negro Paul Robeson, perseguido pelo macartismo; do cantor Pete Seeger, em apoio à campanha pelos direitos civis contra a segregação racial; e do cantor chileno Victor Jara, vítima do golpe brutal liderado pelo general Pinochet que derrubou Salvador Allende.

O guião integra numerosos excertos de obras teatrais, traduzidas ou adaptadas, que desenvolvem a temática comum das relações desiguais entre classes sociais: de Shakespeare, com o coro dos escravos de *Júlio Cesar*; do Teatro Campesino, com uma cena de *As duas caras do patrão*; de Beaumarchais, com a cena inicial de *As bodas de Fígaro*; do Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, com a narração da tomada da Bastilha retirada da montagem comemorativa *1789*; de Büchner, com *A morte de Danton*; e, mais próximo de nós, de Brecht com *O denunciante*, que evoca o terror sob o nazismo hitleriano.

Num misto de comicidade satírica, mesclada de alguma dramaticidade, o desenrolar do espectáculo segue uma linha cronológica no desfilar dos temas tratados, recortados em quadros alusivos a eventos que pautaram a história mundial e portuguesa. Dividido em duas partes, abre com a marcha de exaltação colonialista "Angola é nossa", seguida da canção emblemática do Movimento das Forças Armadas, "Grândola, vila morena", de José Afonso, difundida pela Rádio Renascença na madrugada do 25 de Abril. Apresenta, seguidamente, uma sequência de referências a figuras históricas emblemáticas nas lutas pela liberdade travadas desde a Antiguidade (como Spartacus), os protagonistas da Revolução Francesa (como Mirabeau, Marat, Danton e Robespierre), o Tiradentes (herói popular do Brasil no período da escravatura), os insurrectos da Comuna de Paris, os combatentes da Guerra Civil espanhola (com referências aos poetas García Lorca e Rafael Alberti, vítimas do franquismo, e à queda de Madrid, com um poema de Manuel Bandeira), à Revolução Russa de 1917 liderada pelos bolchevistas, à guerra de 1939-45 com a Resistência e o poema *Liberdade* (de Paul Éluard), e ao desaire alemão de Estalinegrado, evocado na *Carta a Stalingrado* do poeta Carlos Drummond de Andrade… até à tão esperada Revolução dos Cravos em 1974.

O espectáculo é interrompido com uma advertência baseada num jogo de palavras em torno da expressão *tomar posição*. Antes de avançar para a continuação do espectáculo, é pedido num tom humorístico a "cada um [que] tome uma posição definida (...), seja para a esquerda, seja para a direita", e que "cada um, uma vez tomada a sua posição, *fique nela*. Porque senão, meus amigos, as cadeiras do teatro rangem muito e se ninguém ficar na mesma posição, ninguém ouve nada!". A seguir, os actores fazem a lista das liberdades: de ir e vir, económica, o direito à habitação – com um apontamento cantado, a canção "Casa portuguesa", de José Mário Branco, que desvia por ironia a versão tradicional sobre o mesmo tema, idealizado com as cores do salazarismo –, a liberdade de profissão, com um momento de pantomima sobre a prostituição, e dois poemas do brasileiro Ascenso Ferreira, o direito ao ócio e o direito ao trabalho: "Todos têm de trabalhar", com declamação do poema "O operário em construção", de Vinícius de Moraes, e de uma quadra do folclore alentejano alusiva à pobreza. Essa última referência permite a passagem para a interpretação de uma cena extraída da peça de agit-prop *As duas caras do patrão*, do Teatro Campesino, em que o patrão, dono das terras, propõe ao operário agrícola, com um jogo de máscaras, uma troca de papéis que acaba por se virar contra ele.

Chegados ao fim deste espectáculo de "homenagem aos milhares de homens e mulheres portugueses que lutaram durante dezenas de anos contra o odioso e criminoso regime fascista de Salazar e Caetano", os autores retomam o discurso de advertência já enunciado, específico da adaptação a um público português, lembrando que: "Hoje temos no nosso país um raio de luz que anuncia a liberdade (...). Mas a batalha ainda não está ganha (...). A luta continua e nós não estamos dispostos a perder."

***

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PORTO, Carlos / Salvato Teles de Menezes (1985), *10 anos de teatro e cinema em Portugal (1974–1984)*, Lisboa, Editorial Caminho.

REBELLO, Luiz Francisco (1978), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.

REBELLO, Luiz Francisco (1978), *Teatro de intervenção. 5 peças e 1 prólogo*, Lisboa, Editorial Caminho.

REBELLO, Luiz Francisco / Luís de Lima / Hélder Costa (s/d), *Liberdade, liberdade*, Colecção Repertório para um teatro actual, n.º 12, Lisboa, Prelo Editora.

ZURBACH, Christine (2013), "A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello", *Sinais de Cena*, n.º 19, Junho, pp. 64–68.

WEBGRAFIA

https://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/musica.
https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-66/.

Sites consultados a 6 de Março de 2025.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

UMA REALIDADE SUPLEMENTAR

AS PÁGINAS ARRANCADAS, "PSICODRAMA EM 3 SEQUÊNCIAS" DE LUIZ FRANCISCO REBELLO

EUGÉNIA VASQUES

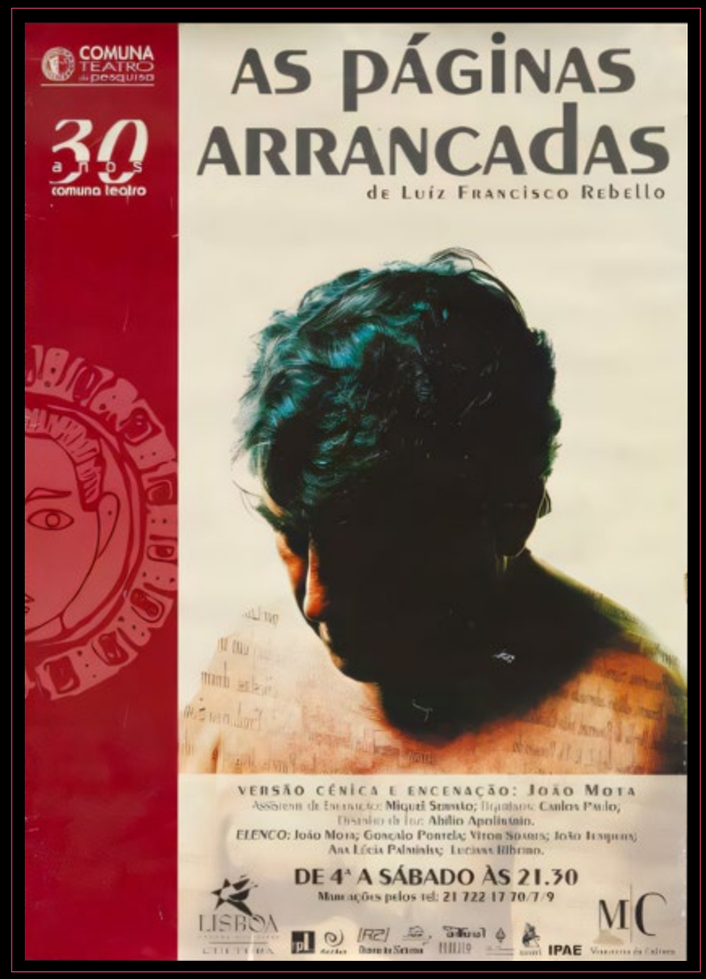
PROFESSORA-COORDENADORA, JUBILADA, DA ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

AS PÁGINAS ARRANCADAS/É URGENTE O AMOR

LUIZ FRANCISCO REBELLO

Lisboa, Hugin, 2002, 201 pp. (pp. 11–88)

Cabe-me, neste número de homenagem a Luiz Francisco Rebello (1924-2011), historiador dos historiadores do teatro em Portugal, a tarefa de comentar uma das suas obras. Tarefa árdua, após tantos e tão aprofundados estudos que aos seus trabalhos de investigação e criação têm sido dedicados, alguns dos quais, como os de José Oliveira Barata (1999), António Braz Teixeira (2006) ou Mário Cláudio (2002 e 2004), com autoria escolhida pelo próprio Rebello. Aceito, todavia, o desafio escolhendo *As páginas arrancadas*, por ser uma das suas últimas peças levadas à cena numa programação regular profissional, no caso, no 30.º aniversário da Comuna – Teatro de Pesquisa, em 2002.[1]



CARTAZ DO ESPETÁCULO *AS PÁGINAS ARRANCADAS*, PROD. COMUNA-TEATRO DE PESQUISA. REPRODUÇÃO GENTILMENTE CEDIDA POR COMUNA-TEATRO DE PESQUISA.

← [1] Estreia: 2 de Maio de 2002, na Sala 1. Versão cénica e encenação: João Mota; Figurinos: Carlos Paulo; Desenho de luz: Abílio Apolinário; Intérpretes: Ana Lúcia Palminha, Gonçalo Portela, João Mota, João Tempera, Luciana Ribeiro e Victor Soares; Assistência de encenação: Miguel Sermão; Direcção técnica: Abílio Apolinário; Técnicos: Abílio Apolinário, Mário Correia, Alfredo Platas, Bruno Rolo e João Antunes; Operação de luz: Alfredo Platas; Operação de som: Hugo Franco; Direcção de cena: Mário Correia; Fotografia: João Tuna; Cartaz: Comuna/R Ponto2; Execução do guarda-roupa: Mestra Fátima Ruela; Assistência geral: Cremilde Paulo, Madalena Rocha, Leonor Dias, Emília Salvado e Vera Monteiro; Gabinete de produção: Rosário Silva e Carlos Bernardo.

O texto dramático em escrutínio, de acordo com o dactiloscrito enviado pelo autor a João Mota, seu futuro intérprete e encenador, terá sido concebido entre "Trois Ilets (Martinica) [e] Miami", de "13 a 16 de Junho de 1999", e surpreendeu pelo tema – o amor homossexual ou "da nobreza da autenticidade do amor" (Cláudio, 2002: 7) – e talvez ainda mais pela técnica utilizada – um "psicodrama em 3 sequências". No Programa da Comuna, Luiz Francisco Rebello esclarece:

> Em 1951, no auge da "guerra fria", com a ameaça da bomba atómica a pairar sobre a humanidade, escrevi uma peça num acto a que chamei O *Fim da Última Página*. Poderia ter-lhe chamado *As Páginas Roubadas* porque, no livro da vida dos seus protagonistas, uma guerra pusera brutalmente a palavra "fim" antes de eles viverem as páginas que faltavam.
> Meio século depois, a metáfora da vida como um livro que vai sendo escrito ao longo do tempo dado a cada um volta a aparecer no título de uma peça minha. Mas desta vez, não se trata de "páginas roubadas", e sim de "páginas arrancadas": não já o tempo que não foi dado viver, mas o que, vivido, se quis (se pensou que era possível) esquecer. Terrível equívoco, pois só o instante é eterno. O que aconteceu uma vez, aconteceu para sempre. Nem a memória mais selectiva consegue apagá-lo.
> Disso se fala nesta peça. Disso, e do "amor que não ousa dizer o seu nome" — assim Oscar Wilde se exprimiu num dos iníquos julgamentos a que uma sociedade hipócrita o submeteu — , e de que, até há pouco, os dramaturgos também não ousavam falar, ou só a medo e obliquamente. Como, entre nós, Vitoriano Braga em *Octávio*[2] ou, com maior abertura, Bernardo Santareno no *Pecado de João Agonia*. Toda e qualquer forma de discriminação política ou religiosa, étnica ou sexual, ofende a liberdade e a dignidade da pessoa humana. É o que estas *Páginas Arrancadas* pretendem dizer. Por isso se

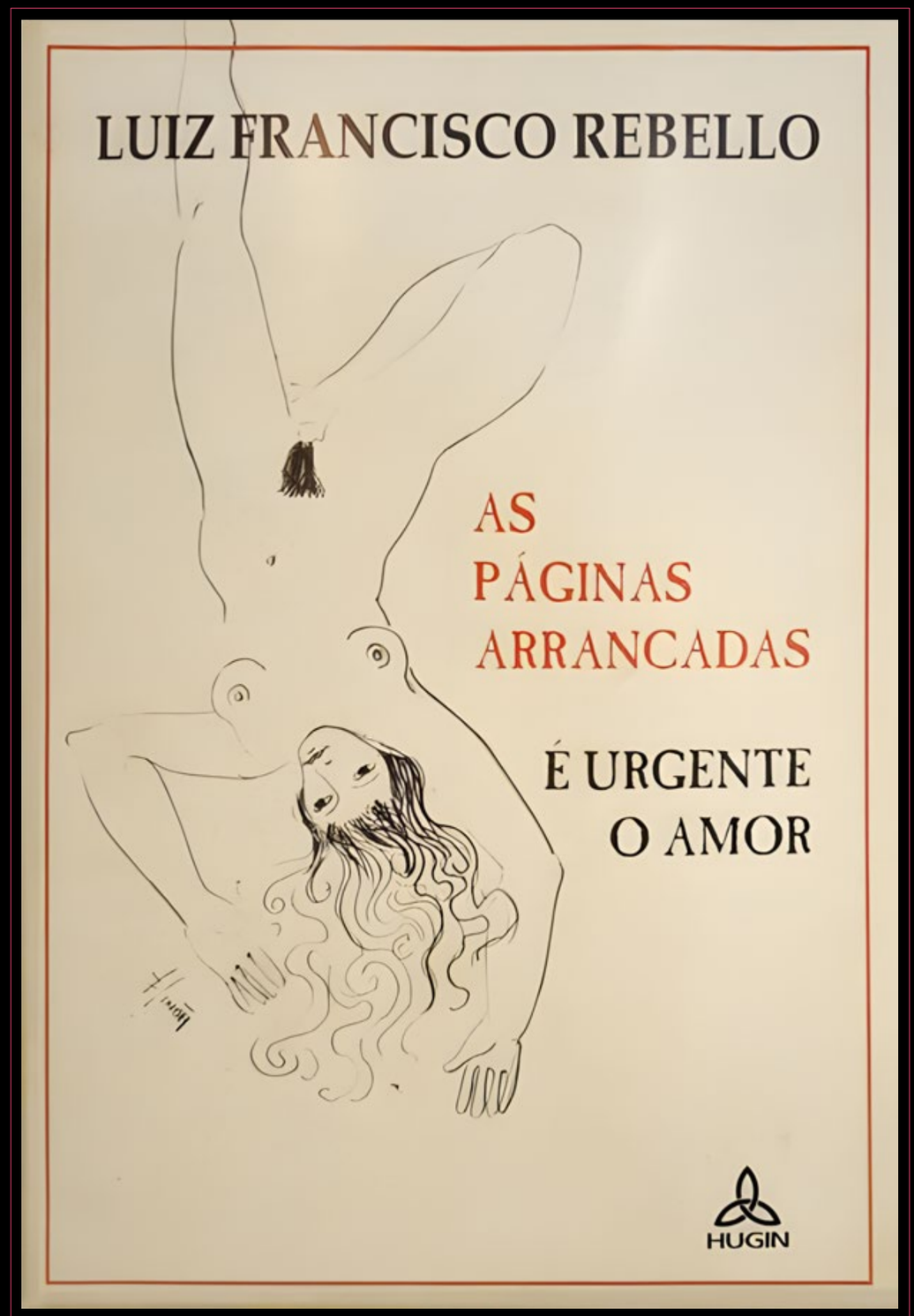


FOTO DA CAPA DO LIVRO *AS PÁGINAS ARRANCADAS*, DE LUIZ FRANCISCO REBELLO.
FOTO GENTILMENTE CEDIDA POR COMUNA-TEATRO DE PESQUISA.

houvessem sido escritas antes de Abril de 1974, elas seriam, certamente, páginas proibidas. (s/p)

Num "Pré-scriptum" à publicação castelhana da peça pela Asociación de Directores de Escena de España, Luiz Francisco Rebello explica mais detalhadamente:

> En este "psicodrama" – así lo designé – un hombre que se había acomodado y había entrado en los carriles del orden establecido se enfrenta, al final de su vida, con el joven rebelde e inconformista que había sido a los veinte años, y revive la pasión homosexual que entonces lo había encendido y que no dejaría de perseguirlo el resto de su vida, para acabar concluyendo, dolorosamente, que las páginas que creía haber arrancado de su vida habían acabado por volver a su lugar. (Rebello, 2007: 41)

E especifica a escolha do tema, sublinhando, paralelamente, ser esta já a sétima peça que vê traduzida em castelhano:

> Sin embargo, todavía a finales de los años 60, ya en el crepúsculo del régimen, los censores que entre nosotros decidían lo que podía o no podía ser levado a escena, y lo que el público podía o no ver, consideraban la homosexualidad "un tema repugnante", "siempre inaceptable, incluso de manera velada". De ahí los cortes impuestos a otra obra mía, *Es Urgente el Amor*, y al *Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno, que sólo diez años después de publicado consiguió el beneplácito de la celosa comisión. Por otra parte, eran raros entonces en la dramaturgia portuguesa los textos que abordaban el tema, "incluso de manera velada"..., como el *Octávio*, de Vitoriano Braga (1916), considerado por Fernando Pessoa "notable entre la nula multitud de obras modernas", o *António* (*Antinoüs*?), de António Botto (1934), más bien una novela dialogada, que nunca fue representada; y otros títulos de Santareno. Pequeñas, trémulas luces encendidas en la densa noche de la intolerancia y de la hipocresía. (*Idem, ibidem*: 42)

Fundamentada assim a escolha do tema e o seu enquadramento, mencione-se, de passagem, a segunda peça do díptico que o autor dedicou a esta declinação do amor que não tinha ainda tratado dramaturgicamente, ou seja, o amor homossexual entre duas mulheres, peça redigida, com menos felicidade criativa, nos mesmos locais em 2001, e intitulada *Triângulo escaleno: um drama em forma de comédia em 6 quadros* e publicada em *Todo o teatro*, vol. II, em 2006, com prefácio de António Braz Teixeira.

Voltemo-nos, agora, para aspectos da metodologia dramática escolhida por Rebello para, sempre num sistema triangular aparentado com a dialéctica, dar a ver em *As páginas arrancadas*, através de uma constelação de personagens organizadas em configuração aproximadamente arquetípica (pai, sombra, self, *animus-anima*, etc.), a tragédia do indivíduo a quem não é permitida (ou que não reivindica) a assunção da sua verdadeira identidade sexual.

***

← [2] Existe, na dramaturgia portuguesa, um outro texto, da autoria de Júlio Dantas, intitulado *Crucificados*, um dramalhão negativista que é considerado como a primeira peça a falar de um amor homo orientado no teatro português. Peça em 4 actos, representada pela primeira vez em Janeiro de 1902, no antigo Teatro D. Amélia, pela Companhia Rosas & Brasão, ostentava o seguinte elenco: Luís Pinto, João Rosa, António Pinheiro, Augusto Rosa, João Gil, Ângela Pinto, Delfina Cruz, Maria Pia, Carolina Falco, Elvira Costa, Isaura Ferreira e Elvira Santos. Rebello dicionarizou-a, mas não a terá considerado suficientemente relevante.

Luiz Francisco Rebello é autor, como é sabido, de uma larga bibliografia dramática, iniciada em princípios dos anos 40, que a formação em direito, a cultura acumulada, a socialização com artistas e o mundo que foi adquirindo, a par das circunstâncias sociopolíticas de um Portugal isolado e censurado até 1974, foram alicerçando em torno de um humanismo filosoficamente cerceado, ensimesmado, existencialista, permeado, por vezes, fortemente, por traços de um modernismo pirandelliano ("teatro da mente") e pelo absurdo existencialista de um Sartre.

É nesta tipologia genérica que enquadro *As páginas arrancadas*, "um psicodrama em 3 sequências" e com dez figuras (e um figurante), um "teatro espelho" que visa, livremente inspirado na teoria do psicodrama de Jacob Levy Moreno (1889-1974), mostrar as consequências da repressão social exercida sobre os indivíduos, como Jorge, um homem de setenta anos cuja vida, ou cujos últimos cinquenta anos de vida, são rememorados, digamos, psicanaliticamente, através de um jogo teatral de desdobramento, de duplicação, que lhe vai permitir – mesmo que o não queira – assumir, tragicamente, as suas responsabilidades políticas, cívicas e relacionais, e ao público vai permitir, graças a esta segura "realidade suplementar" (Moreno), retirar ensinamentos que evitem, pelo exemplo demonstrativo, a experiência traumática de uma capitulação individual.

A auto-referencialidade da peça, que não a autobiografia, exprime-se, graças ao papel dominante da memória, através de coincidências entre a personagem titular Jorge e o autor, Luiz Francisco Rebello, em situações de vivências em comum geracionalmente, civicamente, teatralmente e sobretudo literariamente. Por seu turno, a personagem central Jorge desdobra-se em Jorge 1, o do presente da acção, e Jorge 2, o do passado que se quer, inutilmente, esquecer ("O que aconteceu uma vez, aconteceu para sempre. Nem a memória mais selectiva consegue apagá-lo", dirá Rebello no texto do Programa da Comuna). Novamente, será a auto-referencialidade que detectamos no recuo da acção a depois do fim da II Guerra Mundial, em 1946, vinte anos após a instauração da Ditadura, ano em que Jacob Moreno publica, nos Estados Unidos, *Psychodrama*, e ano em que também o autor português, como o trio central protagonista da peça, se dedica, com outros, a um grupo teatral (no caso de Rebello, o Teatro Estúdio do Salitre) e à encenação de um texto (no seu caso pessoal, *O beijo do Infante*, de D. João da Câmara).

Na peça, Cristóvão, Cristina e Jorge, o triângulo amoroso de ângulos diferentes, são amadores universitários, os dois primeiros de Letras, o último do Técnico, e preparam um espectáculo a partir de uma peça de Musset, *Os caprichos de Mariana* (1833), drama romântico assente, programaticamente, num triângulo de amores igualmente desencontrados: Mariana que ama Octávio que não a ama, Célio que ama Mariana que o não quer. Não por coincidência, é esta justamente a peça que o jovem Luiz Francisco Rebello critica, no *Mundo Literário*, na secção de teatro, com uma crónica intitulada "Teatro Francês em Lisboa II", por ocasião da vinda a Portugal da Comédie-Française, dirigida então pelo actor e encenador Jean Marchat (1902-1966). O jovem crítico, que não ficou embalado pela passagem dos "Comediantes de Paris" em registo económico de *tournée*, ficou, certamente, marcado pela experiência de ver em cena esta peça que considerou "uma pequena obra-prima de lirismo e humanidade, oscilando entre os pólos do etéreo e do patético. Jogo em que o amor e a morte se dão as mãos, numa farândola trágica – como aliás sucede ao longo do teatro de Musset" (Rebello, 1946: 12). E como acontecerá semelhantemente em *As páginas arrancadas*.[3]

← **[3]** Num bogue intitulado tavaredehistorias.blogspot.com encontramos, reproduzidas em 2012, mas datadas de 2003, as seguintes notas de recepção ao texto de Rebello, representado nas celebrações do 99.º aniversário da Sociedade de Instrução Tavaredense, naquela que foi, no Centro do pais, a capital do teatro amador antes do 25 de Abril de 1974:

> *A peça de Luís Francisco Rebelo apresenta-nos algum vanguardismo na cena simples mas criativa, sem o cenário de aspecto tradicional e com um mínimo de adereços, apoiada em alguns efeitos sonoros e luminosos. Começa de forma inesperada e alertante ou chocante para o espectador e leva-nos a um passado não muito distante, que pode ferir algumas sensibilidades conservadoras ou frustradas, mas respeitáveis, recorrendo, uma ou outra vez, em momentos que não nos pareceram despropositados nem excessivos, ao uso de algumas expressões melindrosas, focando um tema que anda na berlinda e que aqui não desvendamos, mas achamos bem retratado e fixador da atenção dos espectadores como nos foi possível constatar. Embora não conheçamos o texto, achámos o psicodrama de Francisco Rebelo muito bem montado e bem representado, com mais preocupação na dicção do que nos gestos ou nas marcações, e pareceu-nos também que os artifícios usados com a luz, o som e os painéis semi-transparentes foram soluções enriquecedoras da peça sem dificultarem a sua compreensão. A terminar, e sem nos metermos em apreciações que envolvam critérios de valor, permitam-nos expressar aqui o nosso agrado – nada mais do que isso – quanto às interpretações de Fernando Romeiro (Jorge 2 / A voz da consciência do personagem principal) e, muito especialmente, a de Valdemar Cruz num Tony muito convincente, ainda que pouco trabalhoso.*

Noutro passo, lê-se, revelando o horizonte teatral do crítico e um certo mal-estar do espectador:

> *Preenchendo a 2.ª parte do espectáculo, a peça de Luiz Francisco Rebello,* Páginas Arrancadas *é um "psicodrama" de outra concepção de teatro, assente num diálogo mais intelectualizado e de aproveitamento político em que os personagens se duplicam num jogo de mudanças de situação em que os meios técnicos assumem um papel fundamental – caso de mudanças de cena através de jogo de luzes, espelhos e transparências, sem necessidade do tradicional descer do pano ou mudanças de cenários, particularidade a exigir muitos conhecimentos técnicos e grande eficiência dos bastidores (palmas para os responsáveis por tão melindrosa operação!) – e sobretudo, a nível de encenação e direcção de cena, pela forma como souberam dar resposta às exigências desta* ***nova metodologia de teatro de vanguarda****, um teatro diferente a quem muitos apontam o dedo como responsável pela menor afluência de pessoas ao teatro.*
>
> *É por isso que queremos deixar aqui um aceno de muito apreço pela coragem de Ilda Simões e Fernando José Romeiro (encenadora e director de cena) pelo alto risco que correram ao apresentar uma peça de tão difícil "digestão" e a forma meritória como souberam "dar a volta ao texto". Graças, sem dúvida, ao traquejo invulgar das "três estrelas da companhia" – os consagrados José Medina, Fernando Romeiro e António Barbosa – pela sagacidade como souberam tornear a "intelectualidade" dos textos atribuídos aos Jorge 1, Jorge 2 e Cristóvão, classe que constituiu a chave que "deu a volta" àquele complicado "registo psicodramático", graças também à preciosa prestação de serviços dos restantes figurantes, com destaque para o "mau da fita" (Toni) a quem coube a "fava" de uma intervenção "chocante" com selo de "palavrão" tão característico do tal teatro de vanguarda mas que ele soube "adoçar" com um bom desempenho.*
>
> *Não fôra o talento destes amadores de fina água e talvez esta peça de "risco" não tivesse a aceitação que teve.* (Sublinhado meu)

Para além de uma linguagem cautelosa, onde apenas lexemas como *capado* e *maricas*, e um palavrão na boca de Toino, denotam o campo semântico "da homossexualidade" em quadro de violência política, a peça exibe, igualmente, e mais uma vez sublinhando o papel da memória, vestígios certamente voluntários de peças, dramaturgos e personagens portugueses que trataram, antes e no tempo da Censura, o tema que era então um violento tabu social e que Luiz Francisco Rebello tem presente no seu horizonte dramático. Assinalo alguns desses vestígios nos nomes das personagens e nos das personagens do plano do teatro dentro do teatro, seguindo algumas das explicações do autor: o Jorge poderá ser o protagonista de *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena; o Toino – o prostituto marginal, contraponto de Cristóvão – poderá ser a lembrança do Toino do *Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno, ou a corruptela do título emblemático da novela dramática *António*, de António Botto. O Octávio ecoa o *Octávio*, de Vitoriano Braga, que Rebello destacará no Programa da Comuna.

Marcados, porém, por um inesperado ferrete cristológico que Rebello não menciona nem explicita, são justamente os nomes de Cristóvão, com o diminutivo Cristo, e Cristina, a que chamam Cristy,

que vestem, no teatro dentro do teatro, a pele de vítimas sacrificiais – Cristóvão chega a acusar Jorge de o ter renegado, numa expressão a lembrar o bíblico pecado de Pedro – neste drama de enquadramento estrategicamente psicanalítico. Na peça de Dantas, *Crucificados*, figura também um Cristóvão, mas esse é um bêbado falhado de recorte muito pouco edificante.

***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARATA, José Oliveira (1999), "O teatro de uma vida", *in* Luiz Francisco Rebello, *Todo o teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CLÁUDIO, Mário (2002), "Sobre um poema de D. H. Lawrence", programa de *As páginas arrancadas*, Lisboa, Comuna.

CLÁUDIO, Mário (2002), "Incandescência", *in* Luiz Francisco Rebello, *As páginas arrancadas/É urgente o amor* (nova versão), prefácio de Mário Cláudio, capa e um desenho de Francisco Simões, Lisboa, Hugin.

DANTAS, Júlio (1914), *Crucificados*, 2.ª edição, Lisboa, Santos & Vieira.

MORENO, Jacob L. (1946), *Psychodrama*, Nova Iorque, Beacon House.

REBELLO, Luiz Francisco (1946), "Teatro Francês em Lisboa II", *Mundo Literário: Semanário de Critica e Informação Literária, Científica e Artística*, n.º 27, 9 de Novembro, pp. 12–13.

REBELLO, Luiz Francisco (1984), *100 anos de teatro português (1880–1980)*, Vila do Conde, Brasília Editora.

REBELLO, Luiz Francisco (2004), *O passado na minha frente*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

REBELLO, Luiz Francisco (2007), *Las paginas arrancadas*, trad. Iolanda Ogando, Série: Literatura Dramática, n.º 72, Madrid, ADE.

TEIXEIRA, António Braz (2006), "Prefácio breve e talvez inútil", *in* Luiz Francisco Rebello, *Todo o teatro*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

VASQUES, Eugénia (1998), *Jorge de Sena. Uma ideia de teatro (1938–71)*, Lisboa, Cosmos.

VASQUES, Eugénia (2001), *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 4

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL