

Sinais de cena 4

Dezembro de 2005





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 4, Dezembro de 2005

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaís, Nikolai Pesoschinsky
Coordenaram este número	Fernando Matos Oliveira e José Oliveira Barata
Colaboraram neste número	Ana Vaz Fernandes, Cláudia Madeira, Christine Zurbach, Daniel Tércio, Erika Fischer-Lichte, Francesca Rayner, Guillermo Heras, Isabel Alves Costa, João M. Diniz Ferreira, Jorge Silva Melo, Luiz Francisco Rebello, Liliana Coutinho, Maria Helena Seródio, Maria João Brilhante, Mário Cláudio, Marvin Carlson, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Castro Neves, Rita Duarte Correia, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda e Tiago Bartolomeu Costa
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@mail.telepac.pt
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Campo das Letras - Editores, S.A., 2004 Rua D. Manuel II, 33 - 5º 4050 - 345 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.lettras@mail.telepac.pt www.campo-lettras.pt
Impressão	Rainho e Neves
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	



INSTITUTO PORTUGUÊS DO LIVRO E DAS BIBLIOTECAS



MINISTÉRIO DA CULTURA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO PORTUGUÊS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA



Índice

Este número

sete | [Novas geografias da cultura](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | [Disciplinaridade e redenção nos estudos performativos](#) | Fernando Matos Oliveira

dezassete | [Em busca de um devir performativo *queer* em Portugal](#) | João M. Diniz Ferreira

vinte e um | [\(Des\)centralidades: Considerações sobre a novíssima dança portuguesa](#) | Daniel Tércio

vinte e seis | [Brrr – Festival de *live art*: Uma \(não\)história por imagens](#) | Rita Castro Neves

trinta e três | [Arte \(u\)tópica: Escalas e intensidades](#) | Cláudia Madeira

trinta e nove | [Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal](#) | Liliana Coutinho

Portefólio

quarenta e quatro | [Memórias em repetida construção:
O Teatro Experimental de Cascais no seu 40.º aniversário](#) | Maria Helena Seródio

Na primeira pessoa

cinquenta e três | [João Paulo Seara Cardoso: Teatros com marionetas](#) | Paulo Eduardo Carvalho
Isabel Alves Costa

Em rede

sessenta e cinco | [A investigação de teatro num mundo digital](#) | Marvin Carlson

Estudos aplicados

setenta e três | [A cultura como *performance*: Desenvolver um conceito](#) | Erika Fischer-Lichte

Notícias de fora

oitenta e um | [Teatro e pensamento na dramaturgia espanhola actual:
Três autores de hoje](#) | Guillermo Heras

oitenta e seis | [Algo sobre a Europa: *Thomas More*](#) | Rui Pina Coelho

oitenta e nove | [Poder dizer como se pensa](#) | Jorge Silva Melo

Passos em volta

noventa e um	Da arte de tomar o romance "por outra coisa": <i>Autos da revolução</i>	Christine Zurbach
noventa e quatro	Anatomia da desumanização: <i>Um homem é um homem</i>	Maria Helena Seródio
noventa e nove	Entre portas: <i>Ruínas</i>	Paulo Eduardo Carvalho
cento e dois	A festa das palavras: Uma celebração de dez anos do Sindicato de Poesia	Francesca Rayner
cento e cinco	Filhos-da-mãe domesticados: <i>Os animais domésticos</i>	Ana Vaz Fernandes
cento e oito	Ratoeira: <i>Agatha Christie</i>	Tiago Bartolomeu Costa

Leituras

cento e onze	Da liberdade insubmissa à heresia visionária: <i>A última lição de Hipátia</i> , seguido de <i>O túnel dos ratos</i> , de Armando Nascimento Rosa	Sebastiana Fadda
cento e catorze	Jogo teatral... deseja-se: <i>O desejo de teatro</i> , de Isabel Alves Costa	José Oliveira Barata
cento e dezasseis	Pequenos gestos, louváveis resultados: Três contributos para a história do teatro em Portugal	Maria João Brilhante
cento e dezoito	De como o passado se faz presente: <i>O passado na minha frente</i> , de Luiz Francisco Rebello	Mário Cláudio
cento e dezanove	A pedagogia do fracasso: <i>Ópera do falhado</i> , de J. P. Simões	Joana Almeida
cento e vinte e um	Di...vulgar: <i>Os grandes dramaturgos portugueses</i> , de Luciano Reis	José Oliveira Barata

Arquivo solto

cento e vinte e três	D. Quixote no teatro português	Luiz Francisco Rebello
cento e vinte e cinco	Um teatro novo? Sobre o projecto de António Ferro	Rita Duarte Correia

Novas geografias da cultura

Maria Helena Seródio

Quem se interessa (e tem gosto) pelo teatro não pode ficar indiferente à recente consagração pelo Prémio Nobel de um dramaturgo (e argumentista) como Harold Pinter que, desde a sua revelação entre nós em 1963 – num espectáculo na Guilherme Cossoul, *O monta-cargas*, encenado por Jacinto Ramos –, já mereceu em Portugal mais de trinta recriações cénicas, bem como variadíssimas publicações, entre traduções, artigos de opinião, críticas e dissertações académicas. E, como sublinharam quase todos os articulistas que reagiram entusiasticamente à escolha de Pinter, a sua dramaturgia aborda de forma singular questões de premente actualidade – que nos tocam de muito perto – pela denúncia de todas as formas de coacção, violência e desvario bélico, realizando uma verdadeira alquimia de palavras, silêncios, pânico e sufocação, para nos apresentar, de forma vívida e teatralmente eficaz, uma interminável luta pelo poder, sempre "à beira do abismo" (como frisou a Academia sueca no texto que justificava a atribuição do galardão).

Esta atenção a dramaturgias de fora tem acompanhado também o cuidado que vamos pondo, em geral, na leitura de teóricos, críticos e ensaístas que, em várias latitudes, reflectem sobre o teatro, problematizando conceitos, apontando metodologias de análise e documentação, contribuindo vigorosamente para uma cada vez mais alargada cartografia dos Estudos de Teatro no mundo.

No caso do Centro de Estudos de Teatro, a recente organização (em Abril passado) das jornadas em torno da "História do Teatro e das novas tecnologias" trouxe até nós Marvin Carlson (actualmente na City University of New York), e Erika Fischer-Lichte (da Universidade Livre de Berlim), que puderam partilhar connosco reflexões elaboradas e apaixonantes que aqui incluímos em tradução, ocupando quer a rubrica "Em rede" (neste número oportunamente ampliada para mostrar um excepcional ponto da situação sobre a investigação em teatro num mundo digital), quer a dos "Estudos aplicados", no caso da investigadora alemã, que enuncia as múltiplas

consequências de se pensar o conceito e a teoria da *performance* como estando "no centro e no coração de todos os debates no âmbito dos estudos da cultura, da sociedade e da arte".

Essa poliédrica conceptualização ganha alguns contornos mais próximos de nós no "Dossiê temático" deste número, coordenado por Fernando Matos Oliveira e por José Oliveira Barata, e que apresenta – em modalidades várias – uma alargada cartografia da *performance* como habitando também a paisagem artística portuguesa. Fã-lo numa interessante convergência de análises produtivas e num texto de abertura (da responsabilidade de Fernando Matos Oliveira) que parte do campo da estética para problematizar a constituição de uma tonalidade redentora nos estudos performativos.

De resto, esta já radicação entre nós de uma prática assumidamente referida ao conceito de *performance*, e a verificação de uma cada vez mais alargada exigência de competências críticas para poder falar e escrever sobre as artes cénicas em Portugal, tinha levado os críticos e estudiosos reunidos na Associação Portuguesa de Críticos de Teatro a questionar a sua própria designação, discutindo-se se o nome não deveria antes referir as "Artes do Espectáculo". Razões várias levaram na altura os associados a manter a designação – entre elas o facto de integrarmos a Associação Internacional de Críticos de "Teatro" –, mas nos seus estatutos ficou claramente alargado o âmbito do seu trabalho e da sua reflexão. Com efeito, no seu Artigo Segundo, os estatutos da APCT passaram a registar como sendo objectivo da Associação "Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas".

Nestas fluidas zonas territoriais – explicitamente conceptuais, mas também de ancoragem geográfica –, a

nossa revista aponta ainda outras razões para estar atenta ao que se vai fazendo além fronteiras, nomeadamente através da rubrica "Notícias de fora": na análise de um espectáculo britânico (que relembra Thomas More por palavras que, embora só parcialmente, parecem trazer a assinatura de Shakespeare), no ensaio – sucinto mas sabedor – de Heras sobre autores da moderna dramaturgia espanhola, ou na crónica de Jorge Silva Melo sobre o Atelier Européen de Traduction (dirigido por Jacques Le Ny), escrita na "lógica" da sua inconfundível subjectividade, a de quem vê o mundo em si e se imagina em cruzada contra quase tudo, até mesmo contra o que, afinal, vem quase diariamente praticando.

No olhar que incide sobre o teatro em Portugal, destaca-se, "Na primeira pessoa", a entrevista a João Paulo Seara Cardoso, revelando uma curiosa e lúcida escavação da memória para falar da sua apaixonada ligação a um teatro com marionetas, à aprendizagem feita, à questionação que coloca ao teatro e à dramaturgia, bem como às suas filiações na vida artística do Porto e dos muitos lugares (e gente) que foi conhecendo no âmbito dos festivais internacionais em que o Teatro de Marionetas do Porto vem, com toda a justiça e oportunidade, participando.

Para falar de espectáculos recentes levados à cena em Portugal, os "Passos em volta" oferecem-nos um itinerário vasto que, de Braga a Lisboa, do Porto a Évora, dá conta de modalidades diversas de entender e praticar o teatro enquanto criação cénica, percorrendo os mundos ficcionais do Cendrev, Teatro Bruto, Cornucópia, Artistas Unidos, Teatro Praga e o Sindicato de Poesia. Do teatro enquanto texto e objecto de estudo ou memória dizem-nos as "Leituras" que essa actividade entre nós vai progredindo, mesmo que nem sempre os ventos editoriais sejam de feição.

E se a ideia de duração parece, muitas vezes, avessa à razão do teatro, a verdade é que a sua memória é uma forma decisiva de cartografar a cultura, interrogando possibilidades, examinando procedimentos ou avaliando realizações concretas. Por isso o "Arquivo solto" relembra o projecto do Teatro Novo de António Ferro (na efervescência

de uma afectação conspicua, talvez anunciando já outras ambições políticas) e assinala algumas das incursões portuguesas à obra de Cervantes para que – ainda que de forma breve – se recorde que 2005 festejou o quarto centenário da edição de *D. Quixote*.

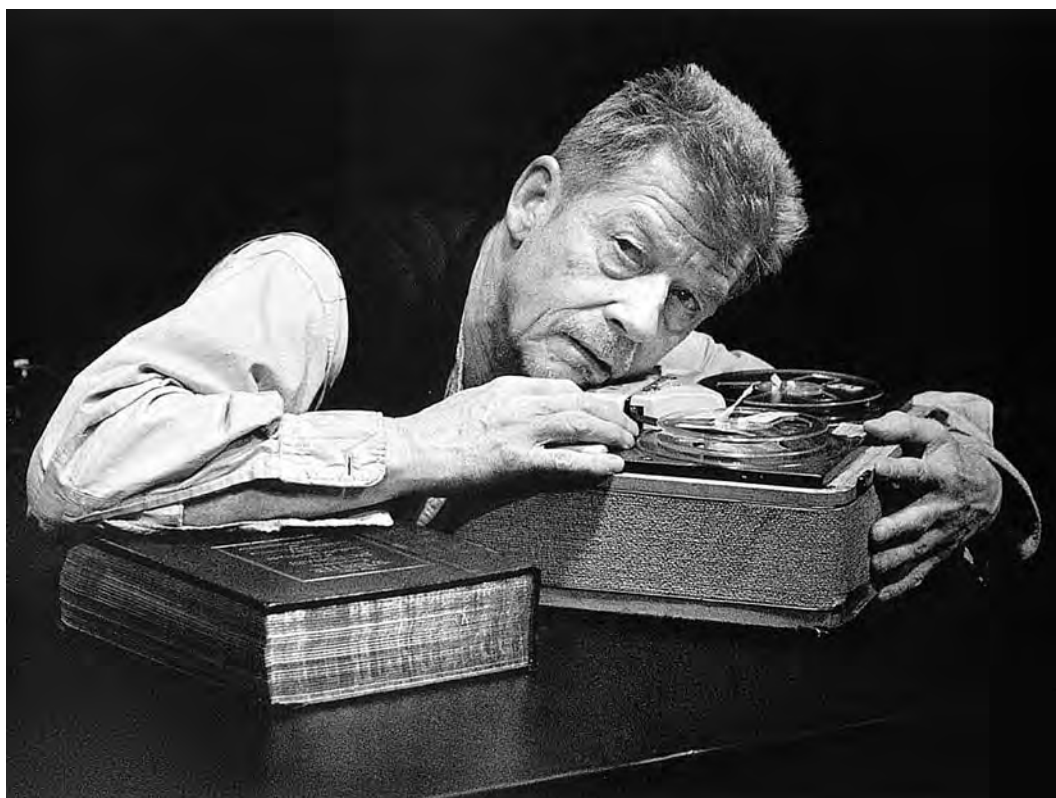
Outras lembranças do que pelo teatro se fez ao longo de anos são aqui trazidas ao "Portefólio" que passa em revista alguns momentos da história do Teatro Experimental de Cascais, recordando um percurso de 40 anos e uma trajectória em que têm participado artistas das mais diversas gerações, aprendizagens e registos artísticos, quase sempre dirigidos por Carlos Avilez, seu indefectível director artístico.

Na transversal leitura destes pontos do teatro, que se vai fazendo e estudando, muitos foram os que ajudaram a compor mais um número da nossa revista: a escrever, a traduzir, a digitalizar imagens, a coordenar, a rever, e em tantas outras tarefas que só uma dedicação extremada pode explicar ... ou compensar. Mas essa é também uma forma de subverter mapas da cultura ou da comunicação em que nem sempre nos revemos. Por isso juntamos numa mesma publicação idades e experiências diversas, articulando um saber mais travejado com primeiras incursões pela reflexão e estudo do teatro, jogando na diversidade etária, nos percursos diferenciados, nos gostos múltiplos. E em todas essas modalidades percebendo como se pode eleger o teatro como plataforma riquíssima para estudar a arte e o humano. Acreditamos assim contribuir para refazer uma cartografia do teatro que se faz e estuda em Portugal.

Para isso, felizmente, temos podido contar com o apoio generoso e incansável de fotógrafos, artistas, companhias de teatro, instituições várias (como o Museu Nacional de Teatro ou a Sala Jorge de Faria – Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra), bem como com tantas outras preciosas contribuições, de carácter mais pontual ou prolongado, que aqui queremos muito sinceramente agradecer. Porque sem esses pontos de ancoragem a nossa geografia seria mais pobre e os mapas a desenhar muito mais imprecisos.

Disciplinaridade e redenção nos estudos performativos

Fernando Matos Oliveira



<

A última bobina de Krapp,
de Samuel Beckett,
1999 (John Hurt),
fot. John Haynes.

Antes de começar

Para um certo tom redentor sobre os estudos performativos. Tratarei brevemente da natureza e da persistência deste tom, recorrendo sempre que necessário à institucionalização do próprio território performativo. O acesso à historicidade de um determinado campo facilita a detecção das suas dominantes, mas pode também dizer-nos algo sobre o léxico silenciado pela força de novos valores e de novas atitudes. O que se segue implica algo como uma sismografia estilística, deduzida a partir da escrita sobre a *performance*. A argumentação organiza-se em torno de quatro aspectos complementares: (a) a conexão entre estética e redenção na modernidade; (b) a dramatização da tópica redentora no processo de constituição disciplinar dos estudos performativos; (c) as consequências hermenêuticas da recuperação "presencial" e aurática a que temos assistido recentemente; (d) por fim, defenderei a manutenção de *ratio* e *sensorium* no discurso performativo, com uma referência especial ao projecto *Flatland*, de Patrícia Portela.

Estética, modernidade e redenção

Antes mesmo das apropriações recentes, o conceito de redenção surge-nos (ainda) como uma derivação daquele déficit que conduziu Immanuel Kant ao domínio do estético. Vale a pena esboçar a origem desta redenção fundadora, pelo menos no sentido em que esta institui o campo (e a semântica) a partir do qual podemos detectar oscilações, interpretações restritivas ou o refluxo celebratório, por exemplo, sob a forma de um certo fetichismo performativo, muito comum na contemporaneidade. A redenção em causa mantém, pois, contiguidades com a viragem estética na obra de Kant. Poderá parecer imprudente querer entrar hoje em território performativo pela porta da estética kantiana, justamente quando este discurso se representa a si próprio com ambições disciplinares que em certos momentos ameaçam despedir o círculo hermenêutico inerente a uma estética do gosto e do belo. Talvez fosse de recordar que o autor da *Crítica da faculdade do juízo* chega a confrontar o estético com os seus limites, com a própria possibilidade do sentido e com o abismo do

>

Mammame,

coreografia de Jean-Claude

Gallotta, 1985,

fot. Jean-Pierre Maurin.

>

Hamlet: A Monologue,

enc. e interpretação de

Bob Wilson, 1995,

fot. Tilde De Tullio.



silêncio e da possessão. Ao situar o sublime no intervalo entre o sensível e o supra-sensível, sugere ao leitor um espaço informe, suficientemente lato para incluir a ordem do puro acontecer que abre o conhecido ensaio de Peggy Phelan, sobre a ontologia da *performance*: "A única vida da *performance* dá-se no presente" (cf. Phelan 1998:171).

Nos termos da narrativa proposta por Odo Marquard, numa síntese notável da evolução do pensamento kantiano, a emergência e a explicitação do estético na modernidade não deveria ser entendida como uma simples especificação discursiva, anexa às inúmeras explicações do mundo postas em marcha pelo ímpeto sistematizador do Iluminismo (cf. Marquard 1989:21-34). É certo que a emergência do argumento estético pode ser estudada em diversos autores, entre Shaftesbury e Baumgarten, mas Kant revela como nenhum outro a pretensão universal da conexão estética na modernidade, pois no seu pensamento a arte não vincula o artista estritamente ao domínio artístico, cabendo-lhe antes a tarefa de assumir um compromisso com o que é propriamente humano.

Como chegamos a esta situação? Por que se explicita o estético na modernidade? O que há para redimir? Em primeiro lugar, a demarcação da filosofia relativamente ao universo teológico fez com que a própria razão moderna viesse a incorporar (e a secularizar) a demanda redentora. A tradição filosófica chamou a esta busca "emancipação". O ímpeto emancipatório está de facto presente na "razão científica", definindo todo o seu programa físico-matemático. No entanto, após a *Crítica da razão pura*, Kant conclui que a ciência não está em condições de garantir por si só a compreensão da totalidade humana, nem a compreensão do humano como totalidade. A censura factual (*Faktenzensur*) exercida pela razão pura, apenas aceita o mundo traduzido em percepções medidas pelo instrumental científico. Esta cegueira dos factos não estava em condições de perceber o sentido do mundo histórico, motivo para a *Crítica da faculdade do juízo*

completar, e a seu modo culminar, o edifício transcendental do autor alemão. Em segundo lugar, Marquard lembra que a passagem para o estético ocorre após Kant ter confirmado a impossibilidade da redenção por via da "razão histórica" ou da "razão moral". Nesta última, a redenção apenas nos chegaria como preceito anteposto ao próprio real, faltando-lhe por este motivo capacidade para a prossecução redentora: o mundo dos valores e dos conceitos pode enunciar o que devemos ser, mas não "é", como nós "somos". A "razão moral" não teria assim poder suficiente sobre o mundo.

O que faz o autor da terceira crítica perante o espectro de uma razão destituída de poder sobre as coisas humanas? Apelo ainda para a síntese de Marquard, justamente num momento em que se refere ao núcleo da resposta "estética" de Kant. Perante a ameaça da despossessão, a razão deveria reagir com astúcia:

[D]everia sobreviver procurando por todos os meios algo que no mundo sensível pudesse representar a razão e o seu propósito. A isto chamamos hoje, quando tal se verifica, sublimação; é o método ovo-de-cuco: o que a razão não consegue engendrar sozinha, deve ser engendrado no ninho dos instintos. Esta possibilidade supõe a existência de instintos, e de interesses, capazes de renunciar ao interesse posto na prossecução dos seus próprios objectivos. A terceira crítica de Kant (...) é uma pesquisa arrojada, operando com os meios mais subtis, em busca dos "interesses desinteressados" – em busca de uma "natureza racional" situada além do mundo exacto. (id.:31)

O mundo sensível a que Kant finalmente recorre para efectuar a redenção, como é sabido, tem o seu epicentro na questão do gosto. Este é submetido a uma dupla racionalização, nas secções dedicadas à "analítica do belo" e à "analítica do sublime". Se o estético, como temos vindo a observar, nos aparece desde o início comprometido com um movimento redentor, estamos agora a chegar propriamente aos modos dessa redenção. O assunto pede

¹ Marquard sugere que o estético emerge em virtude de um bloqueio na passagem da "razão científica" como força dominante, para a "razão histórica". Neste momento intervalar, o estético aparece como uma oportunidade e uma saída para quem lograva afastar-se da ciência mas não conseguia reencontrar-se com a história: "O apelo do estético surge do impasse na passagem de uma filosofia da ciência para uma filosofia da história" (id.:25).



<
 La chambre,
 de Joëlle Bouvier
 e Régis Obadia,
 1988.

uma derradeira especificação, pois é precisamente aqui que podemos fazer remontar o tom redentor nos estudos performativos, desde sempre vinculados a um *ethos* presencial e sensível, com pretensões nitidamente diferenciadoras em relação às demais tradições disciplinares.

A sublimação operada pelo estético obriga-o a um regime de significação específico, diverso da significação quotidiana. Na célebre secção §59 da Terceira Crítica, este regime define-se como sendo um processo de simbolização (Kant 1992: 260-264). As hipotitoses a que o autor recorre para ilustrar o processo de simbolização permitem-lhe, além disso, acondicionar no seio do artístico a faculdade da imaginação, sancionando assim a sua proeminência entre as demais faculdades. Repare-se que a lógica da sublimação sobrevive nas duas hipotitoses referidas por Kant - o Estado como "corpo animado" e o Estado como "máquina" -, pois estas deferem o estético, separam-no da acção directa sobre o mundo. Nos seus termos, representam "em ambos os casos porém só 'simbolicamente'" (id.:261). Mas no texto kantiano ficamos sem saber exactamente se a simbolização se propõe orientar de facto a constituição e o funcionamento do Estado, por um lado, ou se apenas pode fazer o luto (compensatório) do Estado mal governado e dos danos causados pela razão científica, por outro. Afirmacões como "O belo é símbolo do moralmente bom" não o esclarecem. O que fica, e o que agora interessa especialmente, não é tanto o quadro metafísico, sequer a concordância do gosto ou o *sensus communis* que Kant pressupõe, mas sobretudo o facto de as modalidades desta simbolização redentora nos colocarem perante um quadro conceptual que veio a perseguir o trânsito do estético até aos nossos dias. Podemos reconduzir as alternativas em causa à nomenclatura de Marquard: entre uma simbolização como "instrumento" e uma simbolização como *Ersatz*, Kant desejou a primeira, mas apenas nos providenciou a segunda, justamente a que nos coloca perante um substituto

redentor, perante uma compensação perseguida e celebrada pelo estético.

Os estudos performativos acentuam duplamente a argumentação redentora, pois além de o seu objecto acumular um extraordinário capital sensível, participando de modo inteiro no *sensorium* que rodeia o tal "ninho dos instintos", aparece-nos simultaneamente comprometido com as vanguardas de Novecentos e, não menos importante, com os procedimentos "instrumentais" que as caracterizaram. Nas próximas secções retomo brevemente esta vinculação fundadora, antes de chegar ao ponto central: a crítica tem vindo a insistir numa estética da performatividade demasiado próxima de um *Erzatz* performativo. No limite, esta associação segregaria os elementos constitutivos da própria performatividade, ameaçando liquidar qualquer possibilidade de resistência instrumental, de refração institucional, conceptual ou até mesmo hermenêutica.

Disciplinaridade

Os estudos performativos mobilizam hoje um vasto conjunto de tradições disciplinares, entre a antropologia, a filosofia, a sociologia, a linguística, os estudos teatrais e os estudos artísticos em geral. O carácter aberto e inclusivo do campo une-se em torno de um conceito lato de *performance* enquanto "acção", o seu mínimo denominador comum. Numa síntese recente, Richard Schechner, também autor de um trabalho criativo ligado ao *Performance Group* (1967-1980), escrevia sobre a infância da área, a especificidade do seu objecto e sobre o núcleo conceptual que hoje organiza as suas sobreposições disciplinares: "A *performance* deve ser entendida como um largo *spectrum* ou um *continuum* de acções humanas, oscilando entre o ritual, o jogo, o desporto, o entretenimento popular, as artes performativas (teatro, dança, música) e as acções da vida quotidiana, incluindo o desempenho de papéis sociais, profissionais, raciais, de género ou de classe, bem como o acto de curar (do xamanismo à cirurgia), os

<
 Como explicar os quadros
 a uma lebre morta,
 de Joseph Beuys,
 Galeria Alfred Schmela,
 Düsseldorf, 1965.



I've Got the Shakes,
 enc. Richard Foreman,
 St. Mark's Theatre,
 Nova Iorque, 1995,
 fot. Paula Court.

>



media e a Internet" (Schechner 2003 :2). Neste sentido lato, qualquer "acção" humana pode ser lida "como" *performance*. Impõe-se então uma restrição prévia: o tom redentor a que me refiro diz respeito sobretudo às artes performativas.

Historicamente, a relação diferida com o estético foi um dos pontos críticos na articulação entre a crítica e os estudos performativos, pois estes vinham desafiar a disciplinaridade instalada de um modo mais profundo do que a ansiedade diferenciadora que atravessara os estudos teatrais, mais sujeitos à pressão textual do referente literário. A transdisciplinaridade solicitada pela *performance*, como viria a suceder no caso dos estudos culturais, dificultou a sua afirmação institucional, mas não impediu que o seu apelo inclusivo a disseminasse por territórios mais ou menos instituídos, como a antropologia os estudos artísticos; entrou inclusive no discurso de uma série de eventos culturais e de iniciativas editoriais, promovidas por agremiações mais próximas das suas práticas.

A emergência da *performance* foi especialmente marcada pelo tipo de redenção instrumental ambicionado pelas vanguardas. A este propósito, poder-se-ia originar a *performance* em três momentos complementares: (a) nas práticas desenvolvidas pelas vanguardas do início do século XX, (b) no ímpeto contestatário e contra-cultural das décadas de sessenta e de setenta (c) e, com um cariz auto-reflexivo renovado, nas práticas latamente associadas ao que hoje chamamos *performance art*. Esta última disposição artística vem a designar um conjunto amplo de experiências, mobilizando suportes, materiais e expressões tão diversas como a pintura, o teatro, a música, a dança ou a literatura. O *homo performans* da cena contemporânea originou-se nesta conjugação tripartida. Estamos perante um conglomerado histórico de onde emergiu um *corpus* conceptual que se mantém no centro do discurso performativo. Experimentação, processualidade e resistência à autonomia do estético formam algumas das suas atitudes

centrais, a par do apelo receptivo e participatório, do questionamento da forma orgânica, da contrafacção dos protocolos inerentes ao campo artístico ou da apropriação da (pré-)expressividade quotidiana. A sua enorme abertura disciplinar e conceptual gerou um léxico reconhecível na paisagem crítica, organizado em torno de conceitos como corpo, movimento, presença, *liveness*, *happening*, *acção*, *interacção*, energia ou instalação.

Pese o débito ritualista e primitivista de alguns dos seus protagonistas, mormente os de extracção expressionista e pós-expressionista, a *performance* surge fortemente vinculada à redenção "instrumental" inerente à sua emergência vanguardista. A seu modo, o *performer* é uma figura que reage aos impasses da narrativa estética no Ocidente. A relação intensa entre a arte conceptual e a *performance*, por exemplo, representou uma das respostas mais enfáticas a esta situação de bloqueio histórico: a apropriação performativa do conceptualismo artístico retira-o do domínio das ideias puras, para lhe conferir uma materialidade e uma processualidade que se pretendia mais resistente ao acantonamento (social e político) do estético. Nas últimas décadas, o amplexo semântico deste projecto performativo de cariz "instrumental" alargou-se exponencialmente, incluindo sintagmas como *experimental performance*, *living theatre*, *body art*, *intercultural performance*, *environmental theatre*, *guerrilla performance* ou *camp performance*. Em todos estes aglomerados conceptuais, geralmente desenvolvidos num plano simultaneamente reflexivo e criativo, a performatividade propõe formas de intervenção na ordem do histórico e na ordem do estético. O engajamento performativo pretendeu realmente contrariar o formalismo asséptico do modernismo.

O carácter intempetivo da agenda política da década de sessenta prolongou e de certa forma radicalizou o *gestus* instrumental. Perante a mediatização da experiência veiculada pelos novos meios técnicos, o acontecer presencial associado à *performance* torna-se ainda mais contrastante.



O carácter disciplinarmente reactivo da *performance*, num contexto crescente de mediatização, foi já sugerido por autoras como Peggy Phelan (cf. Phelan 1993 e 1998). Ainda assim, a sua insistência na presentificação absoluta do evento performativo, tal como a ideia de uma performatividade resistente à tirania do visível, prometendo um devir "não-marcado" pela vigilância institucional ou política, constitui uma tentativa crítica de salvar a *performance* das apropriações fetichistas do objecto artístico, muito comuns no museu contemporâneo. Digamos que a autora efectua aqui um recuo estratégico, nem sempre seguido pela crítica contemporânea, como veremos. Perante o fascínio ou a insinuação aurática de um objecto investido de propriedades únicas – imaginemos a aparição de um corpo, tornando-se presente –, a autora busca na ontologia da *performance* sobretudo um argumento (e um compromisso) que lhe possa garantir alguma capacidade de controlo interpretativo. Em vez de enfeitiçar o observador, o objecto-*performance* é integrado na política discursiva e investido de propriedades emancipadoras. Tal hipótese

não deixa de constituir uma extrapolação engenhosa daquele *insight* que levou uma notável *performer* e ensaísta como Adrian Piper a operar a redenção do fetichismo artístico (muito frequente na forma como o museu actual relembra o gabinete de curiosidades setecentista), interpretando-o como emanação performativa de um ser autêntico, responsável último pela sua criação (Piper 1996: 51-61). A singularidade do objecto artístico seria assim garantida pela singularidade do criador. Repare-se que esta hipótese deve algo à redenção instrumental que venho referindo. Contrariamente à arte tradicional, a arte performativa deveria autorizar presencialmente a intencionalidade criadora; assistiríamos, como em nenhum outro lugar, ao instante próprio da delegação estética da energia social, sob o olhar dos próprios espectadores, sem aparato mediador.

A persuasão performativa promove assim a redução máxima do lapso temporal entre produção e recepção artísticas, criando situações de colaboração e de interacção com grande potencial emancipador. Não admira, pois, que a autenticidade performativa se aproxime em Phelan de uma quase pedagogia (ou teologia?) da redenção. O último capítulo de um dos seus livros intitula-se precisamente "Posfácio: anotações sobre a esperança – para os meus alunos" (Phelan 1993: 167-180). Nestas páginas, a colaboração performativa invade a sala de aula, embora a autora não ceda imediatamente à política da visibilidade e da representação que enforma o debate público sobre as identidades e o poder. A cena proposta aspira a uma pedagogia performativa capaz de ensinar a ler a contingência absoluta do real, capaz de interpretar a fragilidade de cada aparição, de pensar o visível e de confrontar criticamente o rasto da presença: "É através deste esforço em caminhar (e viver) o sobressalto entre o Eu e o Outro – e não o esforço de passarmos para um ou outro lado – que descobriremos a verdadeira esperança" (id.:174).

<

Flatland I,
de Patrícia Portela,
Clube Estefania /
Festival X, 2004,
(Anton Skrypciel)
fot. Patrícia Bateira.

Flatland I,
de Patrícia Portela,
Clube Estefania /
Festival X, 2004,
fot. Patrícia Bateira.

>

<

Einstein on the Beach,
enc. Bob Wilson,
1976,
fot. Tilde De Tullio.

>
Noite de Reis,
 de William Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 1998
 (João Reis),
 fot. João Tuna.



Aparições liminares

A redenção performativa não seguiu sempre o caminho, porventura demasiado sofisticado, sugerido por Peggy Phelan. A politização do espaço artístico aproximou a *performance* das questões imediatas da representação e da visibilidade, nem sempre cuidando dos riscos inerentes. Por vezes, a sua pretensão política apegou-se a simetrias representacionais demasiado indexadas aos modelos sob suspeita. Contudo, há algo mais perturbador no horizonte crítico.

Nos últimos anos, a ontologia da presença e a entronização crítica do "acontecer" têm servido para algo mais do que a demonização das reproduções e simulações do mundo contemporâneo. Sendo certo que um entendimento performativo do real contribuiu para liquidar a metafísica da presença, mostrando-nos que as coisas se definem através das suas manifestações concretas (e não pela fidelidade platónica a uma essência anterior), a agenda crítica vem associando a performatividade a uma autenticidade redentora. A questão suscita comentário porque esta insistência tende a expulsar a *performance* do círculo hermenêutico, arredando-a de modo particularmente definitivo de qualquer pretensão reflexiva. Com efeito, se entendermos a performatividade como o encontro pleno com um corpo e/ou evento absolutamente contingentes, como se processa interpretação? Como podemos "citar" algo evanescente, como nos pede a tradição hermenêutica? A celebração puramente sensorial do evento performativo implicaria uma restrição "instrumental", quando não uma ocultação da gramática (e da *ratio*) que organiza a própria materialidade desse evento celebrado.

A restrição hermenêutica contida na reactivação crítica da presença poderia deduzir-se a partir da leitura desse impressionante *tour de force* produzido por Hans Ulrich Gumbrecht, em defesa de um êxtase redentor, bônus derradeiro para um homem que honestamente admite

precisar de momentos encantadores na velhice (cf. Gumbrecht 2004: 143). A presença coincide aqui exactamente com o não-hermenêutico, com o que resiste ao sentido, a bem da sintonia com o mundo, do estar "no" mundo. Os sinais da proliferação crítica da presença redentora estão um pouco por todo o lado, embora sujeitos a diversos enquadramentos conceptuais, frequentemente em clave pedagógica, como sucede num recente compêndio dedicado ao ensino dos estudos performativos (cf. Stucky/Wimmer 2002). Além da pedagogia da esperança que vimos em Peggy Phelan, o leitor poderá reencontrar o desejo redentor em dois livros recentes, ambos filiados na ensaística germânica, respectivamente de Erika Fischer-Lichte e de Dieter Mersch. Com os cuidados extremos de quem escreve num tempo pós-iluminista, Erika Fischer-Lichte, encerra o seu monumental estudo sobre a estética da performatividade com um sugestivo capítulo intitulado "O reencantamento do mundo" (Fischer-Lichte 2004: 318-362). O mecanismo de amplificação redentora parte igualmente da co-presença física de actores e espectadores, para desaguar numa performatividade de tipo liminar. Se a "fronteira" é o lugar da separação e da lei, a ancestralidade mágica do espaço "liminar" convocado pela *performance* anteciparia a possibilidade da transição e da transformação. Mais do que isso, para a autora, a *performance* constituiria a passagem da lógica da fronteira para a lógica da liminaridade. Façamos a pergunta: este reencantamento não sugere um movimento regressivo? A resposta surge no parágrafo final, onde se anuncia como "novo" iluminismo: "Este não pede ao Homem para dominar a natureza (...), nem sequer o obriga a tal, pelo contrário, convida-o a experimentar-se a si próprio e ao mundo, não excluindo, mas incluindo – comportando-se na vida como nas representações artísticas" (id.:362). Não deixa de ser extraordinário, além de testemunhar o zénite redentor contido no discurso sobre a *performance*, que uma autora capaz de operar análises minuciosas dos processos de



significação espectacular, capaz de tipificar exaustivamente a materialidade, a corporeidade e a temporalidade da *performance*, decida concluir desta forma tal empreendimento.

Dieter Mersch, por outro lado, radica a sua "ética da performatividade" num acontecimento que aspira substituir a lógica moderna da força e do poder por uma soberania negociada e processual (Mersch 2002:289-298). A precariedade desta soberania, enquanto não-poder, investiria a transitoriedade performativa de uma virtude quase misteriosa. Só um sujeito em estado de "abandono" poderia sintonizar com a *performance*. O seu projecto tem a particularidade de assumir o que outros apenas insinuem, apresentando o acontecer performativo como uma manifestação aurática, afim à experiência (estética) do sublime. Daí a sintonia com o informe, com o presente absoluto, enfim, com a esfera das aparições. Mas este modo de reencantar o mundo, mormente numa época marcada pela estetização indiferenciada do quotidiano, é um gesto crítico deveras arriscado. A sociedade do bem-estar acelerou nas últimas décadas a estetização do quotidiano, a massificação do lazer e fomentou a multiplicação e a internalização da experiência, aspectos que dispõem o sujeito à participação performativa. A forma como o hedonismo contemporâneo amplifica e intensifica a erótica da presença e do acontecimento sintoniza com toda uma série de apetites e disponibilidades sensoriais que podem eventualmente segregar, também no plano do discurso crítico, práticas performativas que ousassem um mínimo de renúncia reflexiva.

Ratio e sensorium

Tendo contado com a colaboração da produtora Irmã Lúcia Efeitos Especiais, *Flatland*², de Patrícia Portela, é um projecto que problematiza a ideia de uma estética da aparição. Gostaria de o convocar brevemente, pois tem

a vantagem adicional de nos confrontar com o significado da passagem da obra ao acontecimento, mutação decisiva para a emergência de uma cultura da performatividade. *Flatland* adaptou com alguma liberalidade o clássico homónimo de ficção científica, publicado em 1884, por Edwin A. Abbott. Ao longo da sessão, os espectadores assistem ao esforço do Homem Plano para escapar às limitações do mundo bidimensional que o aprisiona nas páginas de um livro gigante, colocado no centro do espaço cénico. Após uma série de interrogações sobre a perspectiva, o Homem descobre que só poderia experimentar o mundo a três dimensões caso existissem espectadores a olhar para ele.

Patrícia Portela conjuga neste espectáculo o vídeo, a música, a escrita animada e a instalação. Esta fusão de meios não propõe uma celebração gratuita do multimédia, nem se destina à exibição dos artificios técnicos da pós-modernidade, próximos de uma nova espécie de transcendência. A acumulação de meios não se destina ao reencantamento do mundo e até o seu "acontecer" se constitui nos arredores da corporeidade exponenciada que define grande parte dos eventos performativos, pois o centro é ocupado pelo livro aberto, funcionando simultaneamente como objecto e como tela de projecção. A singularidade do conjunto resiste a tipificações imediatas. Poderíamos descrever o espectáculo como *performance*, vídeo-instalação, *performance*-instalação, espectáculo multimédia, entre outras possibilidades. Uma constatação parece indiscutível: em *Flatland* acontecem coisas estranhas, desde logo, coisas muito estranhas aos nossos hábitos perceptivos.

Um dos aspectos mais estimulantes neste projecto consiste precisamente no modo como faz da presença o seu próprio "tema". O Homem Plano sente-se insatisfeito, porque toma consciência do défice presencial associado à sua existência a duas dimensões. De certa forma, a busca da terceira dimensão equivale a uma tentativa de

<

2 perdidos numa
noite suja,

de Plínio Marcos,
enc. Sílvia Brito,
A Escola da Noite, 2004
(Ricardo Correia
e Carlos Marques),
fot. Augusto Baptista.

<

O Tio Vânia,

de Anton Tchekhov,
enc. Nuno Carinhas,
ASSÉDIO / Ensemble / TNSJ,
2005 (João Cardoso),
fot. João Tuna.

² Duas das suas três partes foram já apresentadas publicamente, em 2004 e 2005; a terceira foi antecipada em *Flat Summer*, uma versão *site-specific* da totalidade do projecto, desenvolvida na última edição do Citemor (2005). Interessa-me sobretudo a primeira parte: *Flatland I - Para cima e não para norte*.

aperfeiçoamento da presença, demasiado limitada à superfície plana da página. Esta coincidência confere ao objecto-livro uma ressonância singular. *Flatland* encena o próprio acto da constituição performativa da presença, pois o nosso Homem apenas se emancipa do universo lívresco quando cooptado pelo olhar (presentificador) dos espectadores. Este olhar é verdadeiramente um acto performativo e faz com que este espectáculo produza e testemunhe a efemeridade da presença. É justamente neste momento crítico que a sedução da presença revela a sua faceta "voyeurista": o Homem Plano precisa de ver e de ser visto para existir no mundo propriamente dito, o mundo a três dimensões. A presença torna-se assim passível de instrumentalização, algo a que uma estética do encantamento redentor não poderia aceder. Este aspecto seria depois explorado pela autora, na segunda e terceira partes do projecto, quando o Homem tornado presente sequestra os espectadores para garantir o seu olhar.

A primeira parte parece então empenhada em precipitar o questionamento posterior da presença num mundo mediático. Mais do que isso, o espectáculo posiciona-se criticamente quanto à felicidade do encontro presencial. Neste caso, tal não garante uma bonificação, nem cumpre no imediato a *promesse de bonheur* que o Ocidente tende a dilatar no tempo. A aparição do Homem Plano a três dimensões resulta antes de um processo de construção e de manipulação da perspectiva. O seu trajecto "existencial" lembra-nos que aquilo que existe, aquilo que vemos ou podemos ver, resulta de um condicionamento perceptivo. Ele salta do livro gigante também para nos dizer que as questões da presença, como as questões da visibilidade, resultam sempre dessa encenação perceptiva do real, ainda quando as coisas aparentam uma proximidade absoluta.

No seu todo, a trilogia *Flatland* remete obviamente para a insustentabilidade da presença na cena mediática contemporânea, dominada pela proliferação paradoxal de efeitos-de-presença, em suportes desmaterializados. É todavia significativo que, na organização das suas partes, a passagem do mundo a duas dimensões para o mundo tridimensional mantenha o Homem Plano em permanente negociação presencial. Longe de uma pacificação, o sujeito existe entre o *zapping* dos grafemas e o *zapping* das imagens. *Flatland* sugere-nos, então, uma performatividade simultaneamente empenhada nos sentidos "e" na cognição, pois a reflexão sobre a perspectiva, desenvolvida na primeira parte, sem evitar a abstracção, constitui um momento de "iniciação", permitindo ao espectador observar a máquina (re)presentacional a fazer-se.

A forma do livro é aqui um indutor semântico importante. Além de se apresentar como objecto-instalação e de servir com eficácia a encenação do mundo a duas dimensões, o livro é o mais importante elemento na definição do espaço performativo. A localização central estabiliza a perspectiva e equilibra, por oposição, o trânsito

intenso de signos sobre as suas páginas. Finalmente, o livro gigante acumula o estatuto de arquivo ancestral. Deste modo, contradiz também a tendência das artes performativas para a constituição de materialidades des-semantizadas, através do uso de objectos e de formas fora do seu contexto habitual, ou mesmo através da criação de materialidades de grande contingência formal. Sendo várias coisas ao mesmo tempo, este livro mantém-se como livro.

Flatland sugere-nos ainda que a processualidade se pode mover para o centro conceptual da *performance*, sem excluir aprioristicamente as técnicas de reprodução ou o lúdico, evidente em algumas das projecções. *Flatland* é em boa parte um notável exercício de escrita performativa, actualizando através do vídeo e da animação as experiências gráficas da sua ascendência vanguardista. As páginas do livro gigante são inscritas com letras e imagens em ritmos diferentes. A ocupação deste espaço branco processa-se através de estratégias evocativas e citacionais, por vezes, declaradamente elípticas, outras vezes, completadas pela imagem e pelo desenho sonoro de Christoph de Boeck. O espectáculo de Patrícia Portela relativiza uma concepção da performatividade demasiado centrada no corpo co-presente. A co-presença física, sendo importante, é aqui um instante adiado até quase ao último segundo, quando a voz (de Anton Skrypciel) e a escrita do Homem Plano visitam fugazmente o mundo a três dimensões.

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London, Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004), *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford / California, Stanford University Press.
- KANT, Immanuel (1992), *Crítica da faculdade do juízo*, tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, IN-CM.
- MARQUARD, Odo (1986), *Aesthetica und Anasthetica: Philosophische Überlegungen*, Paderborn/München/Wien, Ferdinand Schöningh.
- MERSCH, Dieter (2002) *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- PHELAN, Peggy (1991), *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge.
- (1998), "A ontologia da performance: representação sem reprodução", *Revista de comunicação e linguagens*, nº 24, pp. 171-192.
- PIPER, Adrian (1996), *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Art Criticism (1962-1992)*, Vol. 2, Cambridge/Massachusetts, MIT Press.
- SCHECHNER, Richard (1988), *Performance Theory*, New York / London, Routledge.
- (2002) *Performance Studies: An Introduction*, New York / London, Routledge.
- STUCKY, Nathan / WIMMER, Cynthia (eds.) (2002) *Teaching Performing Studies*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Em busca de um devir performativo *queer* em Portugal

João M. Diniz Ferreira



<
Corpo de baile,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2005,
fot. Cláudia Mateus.

A discussão em torno da gênese e do estabelecimento do conceito de *performance* está longe de ser pacífica. Nos últimos anos, muito tem vindo a ser escrito sobre o assunto, seja na academia, em programas de espectáculos, nas revistas ou em livros da especialidade. A análise da *performance* pede um certo enquadramento teórico e descritivo, ainda mais importante se o objecto de investigação se relacionar com a subcategoria designada como *performance queer*. Em Portugal, a resistência a esta especificação performativa tem caracterizado a academia e os próprios criadores, prejudicando seriamente o processo de legitimação crítica do objecto que tal conceito procura descrever. Já na prática artística, é justo reconhecermos que esta resistência tem sido pontualmente quebrada.

De uma forma lata, podemos dizer que a *performance* está intimamente ligada ao pós-modernismo e às formas do pensamento pós-estruturalista. Novas teorizações e concepções de poder, apoiadas em estudos étnicos e raciais, sexuais ou de género, abrem hoje espaço para uma redefinição do corpo e do sujeito, repensando as suas relações com o histórico e o artístico. O corpo, enquanto superfície regulada por um poder político, é uma topografia debilitada, na medida em que é construída segundo os

interesses de um sistema regulador ligado a concepções hegemónicas de representação heterossexual. Segundo Judith Butler, este princípio de coerência parece querer forçar a normalização das descontinuidades na construção do género, venham elas dos corpos *gay*, lésbico, bissexual ou transgénero, pois, em rigor, nem o género deriva do sexo, nem o desejo e a sexualidade derivam do género (Butler 1999: 392). A perturbação que estes corpos produzem no sistema normativo heterossexual denuncia precisamente a contingência da sua normatividade hegemónica, a ponto de expor a sua artificialidade constitutiva.

O teatro, à semelhança de outras produções culturais, pode ser o lugar, não só de afirmação pessoal e colectiva, mas de reivindicação dos direitos de indivíduos e grupos especialmente sujeitos à pressão do corpo único admitido pela sociedade. O teatro vem sendo inclusive um lugar privilegiado para a construção e consolidação de identidades sexuais dissidentes. As experiências estéticas propostas pelo teatro interagem sempre com as mudanças ideológicas ligadas às noções de género e de sexualidade. Foi aliás na transição dos anos 50 para os anos 60, particularmente nos Estados Unidos da América, que assistimos à formação de uma linguagem teatral

alternativa, integrando também influências europeias. Entre estas, destacaria o trabalho teórico de Artaud, mas também a divulgação e pesquisa de novas estéticas teatrais desenvolvidas por encenadores como Bertolt Brecht, pelas vanguardas russas e pelas linguagens performativas de carácter mais interventivo, antecipadas pelos movimentos futurista e surrealista. Refiram-se ainda o universo revelado pela dramaturgia do absurdo e, com destaque especial, dois nomes europeus, ambos determinantes na pesquisa e na formação de actores: Peter Brook e Jerzy Grotowski.

Mas outros factores se conjugaram para a emergência de uma vanguarda teatral nas décadas referidas. Os novos espaços de representação, como os grandes armazéns semi-abandonados e as galerias de arte (locais privilegiados no estabelecimento da *performance art*), propõem uma nova dinâmica comunicativa e atraem públicos com um perfil diferenciado. Um conjunto significativo de criadores acaba assim por propor e/ou aderir a experiências tão diversas como o *agit-prop*, o teatro-ritual, o teatro-dança, o teatro antropológico ou o teatro terapêutico. Já em finais dos anos cinquenta, frequentemente no espaço das galerias de arte, criadores como Allan Kaprow, Jim Dine ou Claes Oldenburg apresentam *happenings*, nos quais o corpo surgia como parte integrante da instalação/objecto exposto. A dupla John Cage e Merce Cunningham desenvolve uma fusão entre concerto musical, dança e *performance*. A par dos *happenings* e das acções do grupo Fluxus, estas práticas abrem caminho, entre outras experiências, à dança pós-moderna Americana. Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs e Meredith Monk aproximam a dança da linguagem das artes plásticas, através do recurso a acções e a objectos do quotidiano, defendendo mesmo a "democratização" do corpo na dança, ainda que certos artistas abandonem a narratividade em favor da abstracção do movimento.

A relação entre a *performance art* e as artes plásticas, juntamente com os espectáculos visuais de Bob Wilson e as exposições singulares de Laurie Anderson, tornam cada vez mais difícil a distinção entre artes visuais e teatro, ou mesmo entre teatro e concerto musical. Segundo Sally Banes, terá sido com a entrada de criadores ligados ao teatro e à dança neste espaço híbrido da *performance art* que o termo gradualmente se vê associado às artes performativas (Banes 1998:6). Assim, em meados dos anos oitenta, a *performance art* emancipa-se progressivamente dos museus e das galerias de arte, ocupando espaços alternativos, mais próximos do entretenimento, alterando as suas características, na medida em que os afasta de um discurso intelectual, tornando-se mais acessível em termos formais e conceptuais. A generalização destas práticas provocou o esbatimento da fronteira entre *performance art* e teatro.

Segundo David Román, foi no contexto que acabo de sintetizar que o termo *performance* – sem a partícula *art* – emergiu, como uma tentativa de distinguir algo como um subgénero, derivação tardia da *performance art*, mas

relacionado com um trabalho de raiz mais comunitária (Román 1998:120). A apropriação do termo *performance* por parte dos próprios criadores ter-se-á devido, em muito, a uma tentativa de fuga a uma categorização academizante dos seus trabalhos, enquadrando-os nos estudos sobre teatro ou nos estudos estritamente dedicados às artes plásticas. Se a *performance art*, devido à sua ligação às artes plásticas, se centra em questões formais e de valor estético, a *performance*, na acepção de Román, não se deixa dominar pelos princípios estéticos, investindo essencialmente nas questões da comunidade e da identidade, adquirindo, deste modo, uma conotação mais política.

Em Portugal, talvez devido à inexistência de um forte sentido cívico, social, cultural ou de um associativismo político de grande expressão ou influência, parecem nunca ter sido criadas as condições necessárias para o estabelecimento de uma *performance queer* portuguesa, nem sequer de uma cultura da *performance*. E quando algo sucede não tem a força, a coerência e sentido de comunidade (política, social, artística) comparável às situações vividas noutros lugares. Existe, no entanto, um conjunto de actos isolados, de tentativas de inscrição e de percursos artísticos que merecem atenção. João Grosso, em 1998, apresentou o que se revelaria como uma tentativa de inscrição deste género no seio da própria comunidade *gay*, num espectáculo apresentado na sede da ILGA, o Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa. Refiro-me a *O ano do pénis*. O que poderia fazer antever o desenvolvimento de um género performativo de cariz interactivo, interventivo e comunitário, aproveitando ao máximo o próprio contexto físico (e político) em que estava inserido, revelou-se apenas um (nobre) acto isolado. O espectáculo, colando textos de Derek Jarman, Camille Paglia, Edmund White, entre outros, revela o objectivo simultaneamente político e sexual da proposta performativa em causa. Como o próprio João Grosso explicitava em texto incluído no programa, intitulado "Um pénis duro & teso", aquela *performance* pretendia ser mais do que um "comício-conferência" centrado na temática do pénis. E quem assistiu a este espectáculo sabe que o que aconteceu naquele tempo e naquele espaço foi, acima de tudo, um acto político. Apesar de a temática da sexualidade ser já recorrente nos últimos trinta anos, segundo o encenador/performer, verifica-se ainda uma falsa benevolência (mesmo no meio artístico, aparentemente mais tolerante), persistindo a hipocrisia. No mesmo texto, João Grosso estende a problemática ao próprio conceito *queer*: "Por que há-de haver um grupo restrito de *gays* ou de *lésbicas*, etc. e não se mistura tudo?". Só "revelando o pénis" é que se poderia despoletar o confronto entre as culturas minoritárias e a chamada cultura *mainstream*. Num acto performativo isolado, João Grosso conseguiu resumir num só espectáculo alguns dos pressupostos principais da *performance*: o *agit-prop*, a política sexual e as pretensões comunitárias.



<

Corpo de baile,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2005
(Andreas Dyrdal),
fot. Cláudia Mateus.

Embora neste caso específico a escolha do local tenha sido pensada de acordo com a natureza e objectivos do espectáculo, na história recente das artes performativas em Portugal, a questão dos espaços teatrais acabou por se revelar fundamental na própria dramaturgia e nas propostas formais de muitos espectáculos. Trata-se de uma marca central da *performance*. A questão da escolha "dramatúrgica" do espaço de apresentação, um aspecto que no nosso país (na verdade, em muito devido às próprias restrições económicas das companhias ou criadores isolados), acabou por se transformar num quase-género performativo. Veja-se o exemplar caso de *O Olho*, nomeadamente os espectáculos situados no enorme armazém do Ginjal; ou os vários espaços da Galeria ZDB, em Lisboa, os quais acolheram durante anos várias *performances* de criadores nacionais, bem como de nomes consagrados além fronteiras, como é o caso de Annie Sprinkle.

Num coerente percurso de criação e de profundas raízes no conceito de *performance art*, assumindo a relação entre *performance* e artes plásticas (algo que o encenador designará como *perfinst*), o percurso de Luís Castro tem-se revelado talvez o mais consistente quanto a uma eventual *performance queer* em Portugal. Explorando constantemente o género e a sexualidade, Luís Castro não teme a exposição explícita do corpo (e do género) dos *performers*, a que junta um forte cunho de "portugalidade", mormente quando cruza as memórias pessoais com as

memórias ligadas à história recente da descolonização, como foi o caso do tríptico *MoçAmor (Mur, Rai e Elo)*, realizado em 1999. O mesmo sucede quando Castro recupera alguma da dramaturgia portuguesa mais permissiva a uma leitura *queer*, como é o caso de *O pecado de João Agonia* e de *António marinheiro*, de Bernardo Santareno, em espectáculos apresentados respectivamente em 1998 e 2002.

Numa outra vertente, também o percurso de Mónica Calle se tem revelado coerente na exploração e no questionamento da identidade e do género. O poder e as políticas sexuais são o tema subterrâneo de criações exemplares de Calle, como *Os dias que nos dão* (2000, sobre texto de Luís Fonseca) *O bar da meia-noite* (2000, a partir de *Eu vi o Epidauró*, de Fiama Hasse Pais Brandão) ou *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (2001, sobre texto de Rainer Werner Fassbinder). Em qualquer destes espectáculos, Mónica Calle faz da proximidade entre espectador e *performers* um elemento quase incómodo para ambas as partes, obrigando ambos a uma sobre-exposição mútua. Estes são alguns aspectos que permitem a análise das suas criações sob o prisma da *performance queer*.

Mas um dos planos mais expressivos deste género entre nós acabou por resultar da fusão entre o teatro e a dança, algo habitual na tradição performativa. O movimento português da nova dança foi e continua a ser um dos terrenos mais férteis no que diz respeito à pesquisa da identidade e do género, tendo como matéria central o

>

Corpo de baile,
dir. Miguel Pereira,
O Rumor do Fumo, 2005,
fot. Cláudia Mateus.

próprio corpo do *performer*. Neste contexto, vale a pena destacar o espectáculo *Corpo de baile*, de Miguel Pereira.

Formado pela Escola Superior de Dança, Miguel Pereira trabalhou como intérprete para diversos coreógrafos e encenadores (Francisco Camacho, Jérôme Bel, Jorge Silva Melo). Em Junho de 2005, estreia na Culturgest o espectáculo *Corpo de baile*. Esta *performance* reúne exemplarmente uma série de pressupostos que aqui venho levantando. Já em *António Miguel* – trabalho que lhe valeu, em 2000, o Prémio Revelação José Ribeiro da Fonte e uma Menção Honrosa por parte do Prémio Acarte / Maria Madalena Azeredo Perdigão –, Miguel Pereira explorava a nudez como veículo privilegiado de exposição, constituindo uma espécie de autobiografia do corpo, fora de pressupostos sociais e culturais. Neste espectáculo, dois corpos dominam o espaço cénico, ensaiando a união num só, numa sequência de espelhos, encenando o desdobraimento do Eu no Outro.

Mas foi em *Corpo de baile* que Miguel Pereira levou mais longe o pressuposto da "democratização" do corpo, uma das bandeiras do pensamento pós-moderno nas artes performativas, especialmente presente no movimento da nova dança. Se em *António Miguel* os corpos no espelho pareciam reflectir a união do Eu/Outro, em *Corpo de baile* celebra-se a diversidade dos corpos, as suas assimetrias, a impossibilidade frequente da sincronia entre os corpos, não por impossibilidade dos *performers*, mas pelas suas próprias marcas físicas. Não é o traje enquanto marca social e de identidade que diferencia os sujeitos: as roupas que vestem são semelhantes, no mesmo registo *fashion* e uniforme tipo H&M. A diferença é, sim, marcada pela nudez dos corpos e pelas diferenças que os separam, contudo, unindo-os. É perante a nudez dos *performers* que percebemos a incapacidade de sincronizar o movimento. Um corpo nu é muito mais vulnerável à detecção de falhas e de "particularidades", como refere Miguel Pereira no programa do espectáculo. Este corpo não nos aparece filtrado pelas cores e tecidos das roupas, pela luz que estas reflectem ou por uma qualquer ilusão "vestida" de conjunto, tapando as diferenças.

A ideia de que a *performance* é um acto pertencente ao nosso quotidiano e algo relacionado com a forma como nos apresentamos perante os outros, como cumprimos os rituais diários ou como executamos a nossa própria encenação social (e de género), é um mote exaustivamente explorado nesta *performance*. A insistência no acto de vestir e despir revela o que em tal acto pode ser universal e particular. A criação de Miguel Pereira mostra como somos uma massa social uniforme e como quem está de fora (nu), pode destoar e inclusive passar pelo ridículo – uma das sequências mais bem conseguidas do espectáculo acontece precisamente quando o *performer* António Tagliarini surge nu entre os outros todos uniformizados, em busca de uma peça de roupa, na esperança de também poder pertencer.

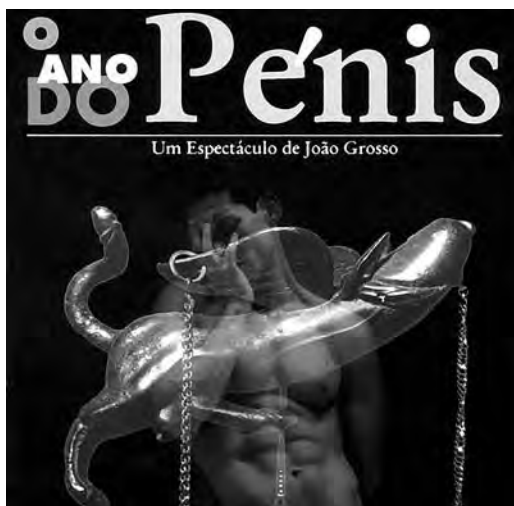
Em *Corpo de baile* é central a ideia do corpo (nu) enquanto território de individualidade, mas também enquanto último reduto na afirmação de políticas sexuais.

>

Corpo de baile,
dir. Miguel Pereira,
O Rumor do Fumo, 2005,
fot. Cláudia Mateus.

>

Programa de
O ano do pénis,
por Gonçalo Diniz, 1998.



Este corpo feito arma mostra-nos assim o que a própria *performance* tem de mais afirmativo na cena artística.

Referências bibliográficas

- BANES, Sally (1998), *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York (1976-85)*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BUTLER, Judith (1999), "From Interiority to Gender Performatives", in Fabio Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- ROMÁN, David (1998) *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

(Des)centralidades

Considerações sobre a novíssima dança portuguesa

Daniel Tércio



<

I am Here,
dir. João Fiadeiro,
a partir da obra de
Helena Almeida,
Companhia Re.al,
Centre Pompidou, 2003
(João Fiadeiro),
fot. Patrícia Almeida.

Muito embora a criação artística contemporânea possa questionar a permanência dos recortes disciplinares tradicionais, eles são inicialmente considerados neste artigo. Na verdade, no mapa das disciplinas artísticas é hoje possível estabelecer relações múltiplas, as quais vão da contaminação de processos às respectivas configurações estruturais. Assim, nesse mapa, destaquemos, em primeiro lugar, a dança; em segundo lugar, a arquitectura. Entre estas duas disciplinas há pelo menos uma aproximação possível a realizar. Considerando a arquitectura como a criação de espaço habitável, dançar é criar um espaço virtual. Esta aproximação poder-se-á fazer equivaler, do ponto de vista sintáctico, à relação entre o verbo (dança/dançar) que relaciona e funda e o substantivo (arquitectura) que nomeia e estabelece. Mas as diferenças entre as duas disciplinas também decorrem daqui. O espaço proporcionado pela arquitectura é dominado pelas exigências de estabilidade e durabilidade, enquanto o espaço proporcionado pela dança é essencialmente instável,

eventualmente imponderável e sempre fugaz. Em dança, lida-se com um espaço virtual, que não se limita ao espaço exterior ao corpo, a uma espécie de terreno de movimentações ou de caçadas, mas que abrange os espaços "proprioceptivos" e "interoceptivos".

É portanto do corpo que se trata, tanto em arquitectura quanto em dança. Do corpo que segrega invólucros em camadas sobrepostas: a cogula do frade, a cela, o claustro, o mosteiro – na arquitectura; e do corpo que se reencontra, se reinventa e se reconfigura nos espaços intersticiais do edifício – na dança.

Se a arquitectura reinveste os corpos de órgãos – a casa-de-banho onde se urina e defeca, a cozinha onde se preparam os alimentos, a sala onde se exercita a boca para falar e para comer, etc. – a dança põe o corpo orgânico entre parêntesis. Exercício para alcançar o corpo sem órgãos? A resposta é, porventura, afirmativa, como o deixa entrever José Gil, nomeadamente na obra *Movimento total: O corpo e a dança*.

¹ A expressão "Corpo sem órgãos" (CsO) é colhida na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002).

>

I am Here,
dir. João Fiadeiro,
a partir da obra de
Helena Almeida,
Companhia Re.al,
Centre Pompidou, 2003
(João Fiadeiro),
fot. Patrícia Almeida.

De momento, importará sobretudo apropriarmo-nos da dança enquanto processo, e olhá-la na sua dimensão plural. Assim, dançar é uma construção de fronteira que em última análise interroga o próprio corpo: os seus limites, as suas configurações, as suas possibilidades, a sua resistência, a sua vulnerabilidade, a sua permeabilidade. Mas a dança é também um corpo que se movimenta de uma certa forma entre objectos que se usam no quotidiano. No movimento de um corpo existe a inércia, a balística e o terreno – elementos que autorizam uma nova aproximação, desta feita ao território daquilo que aqui será designado por Novíssima Dança Portuguesa.

Uma nova questão irrompe neste ponto: qual o lugar que a dança portuguesa actual ocupa numa carta mundial da criação contemporânea? Questão de resposta difícil, desde logo, pela dificuldade em fixar o território do contemporâneo². Questão igualmente difícil, pela distância temporal a que se encontra já uma Europália (91) – plataforma de afirmação para toda uma nova geração de criadores, agrupados na Nova Dança Portuguesa (NDP) –, pelo vácuo deixado pela centralidade transitória da Expo'98, pelo impacto internacionalmente limitado do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, enfim, por uma certa sensação de que (internacionalmente) se vai perdendo o pé. É possível que, aos olhos do mundo, a cultura portuguesa vá agora procedendo à desocupação do lugar dos últimos exotismos europeus.

Na verdade, ao falar em centralidade, parte-se certamente de uma lógica baseada na relação entre centro (ou centros) e periferia (ou periferias). Colocada nestes termos, esta problemática tem por postulado o seguinte: a existência de um centro gera inevitavelmente a existência da periferia e a consideração da periferia obriga à assunção de um centro. Que centro é este? Como é que se traçam as zonas de periferia? Efectivamente, no reino da geometria, o círculo constitui uma área com o seu centro e o seu perímetro. O círculo tem servido, vulgarmente, para conceber o modo como os centros de produção artística irradiam, se ampliam e se esboroam, ou se renovam, nas coroa periféricas. Ou seja, o plano da geometria é facilmente interpretado como plano de difusão e de influências. Ginzburg escreve sobre esta matéria: "Se o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinónimo de atraso artístico, e o jogo está feito. Trata-se, bem vistas as coisas, de um esquema subtilmente tautológico que elimina as dificuldades em vez de tentar resolvê-las" (Ginzburg 1991:6). O entendimento crítico deste modelo, patente nas palavras do historiador, é indispensável para pensar não apenas a dança contemporânea portuguesa, mas todo o mapa da criação contemporânea. Na verdade, a Novíssima Dança Portuguesa não tem que estar situada num centro ou numa periferia, mas antes localizada (ou deslocalizada), justamente como zona de questionamento e problematização desse modelo.

² A questão surge, por exemplo, no título de uma das obras marcantes na definição da Nova Dança Portuguesa (cf. Ribeiro 1994).

³ Na apresentação pública da 1ª edição do Festival Al Kantara, em 1994, informou-se que o mesmo corouva cinco anos de investimento e trabalho de fundo no contexto da rede Danse Bassin Méditerranée.



Projectos recentes como o Al Kantara ("herdeiro" do festival Danças na Cidade), mais do que o estabelecimento de uma centralidade fora do *mainstream*, estabelecem uma lógica de complicitades, ou de ligações e de cruzamentos que permitem redesenhar os mapas do mundo. Com efeito, este Festival, sedado em Lisboa, congrega criadores provenientes de diversas regiões da bacia do Mediterrâneo, entendida esta de maneira geograficamente alargada³. Al Kantara (a ponte, em árabe) pode contribuir para a comparação entre modos e processos da criação contemporânea, pode também questionar o desenvolvimento das diversidades e das identidades regionais, problematizar os eixos do cosmopolitismo actual e ainda interrogar directamente as configurações da comunidade de criadores e dos públicos de dança. A um outro nível, como espaço de residência e de cruzamentos laboratoriais entre linguagens artísticas, refira-se o projecto Colinas, sedado no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, sob a direcção de Rui Horta.



<

Trio,

concepção de Tiago Guedes,
Companhia Re.al,
Festival Vivat la Danse,
Armentières (França),
2005 (Inês Jacques,
Martim Pedroso
e Tiago Guedes),
fot. Patrícia Almeida.

A questão das novas centralidades – ou do derrube do binómio centro/periferia – coloca-se também, numa outra escala (micro-escala), ao nível dos criadores e da respectiva produção coreográfica. É toda uma zona de trabalho que aqui se estabelece – uma zona de (des)centralidades – que, nas práticas coreográficas concretas, funciona também na zona de relação entre linguagens artísticas, nos termos referidos na abertura deste artigo⁴. Um grupo de criadores portugueses, alguns deles muito jovens, trabalham claramente nesta zona que, em alguns casos, pode ser também uma zona de questionamento de fronteiras entre disciplinas.

Tiago Guedes, por exemplo, tem até à data situado uma parte significativa da sua pesquisa nessa zona intersticial entre linguagens artísticas. Assim, a sua última criação, *Trio* (2005), é uma coreografia, mas também um espaço. Trata-se, de certo modo, de uma proposta arquitectónica esteticamente depurada, instalada num palco, a que corresponde uma intensa depuração nos movimentos dos três intérpretes. Aquilo a que se assiste é, por assim dizer,

uma coreografia sem dança, que funciona com sobreposições e variações; o resultado assemelha-se também a uma maquete arquitectónica na escala 1:1. Se em *Trio* se está no domínio da arquitectura estrutural do movimento, na peça precedente deste criador, *Materiais diversos* (2003), Tiago Guedes trabalhou porventura próximo do domínio da arquitectura de interiores; para tanto, trouxe para cena um par de cadeiras, sacos de lixo, jornais, tesoura, etc., para as manipular. Ao mesmo tempo, convocava os pequenos movimentos como andar, deitar, sentar, levantar os braços, esticar os braços, dobrar-se, despir a camisola, etc., para transformar os objectos, ou antecipar a presença dos objectos. Certamente que o procedimento não é novo, se nos lembrarmos das experimentações de uma Yvonne Rainer e de um Steve Paxton, nos idos dos anos sessenta⁵. O jogo a que Tiago Guedes se entrega é agora o de uma ergonomia de ausências, agindo sobre objectos que ainda não estão presentes, ou que já não estão presentes. Ou seja, o criador-intérprete constrói relações infinitas entre gestos (de manipulação) e objectos (manipulados).

⁴ Referimo-nos, nomeadamente, à relação entre dança e arquitectura, destacada no princípio deste artigo.

⁵ Rainer e Paxton foram dois dos criadores que integraram o grupo da Judson Church, em Nova Iorque, grupo a que anda associado o arranque da dança pós-moderna norte-americana.

>

Materiais diversos,
dir. Tiago Guedes,
Companhia Re.al.,
TNDMII, 2003,
fot. Patrícia Almeida.

Cláudia Dias é também uma jovem criadora que tem trabalhado na adjacência dos territórios da dança relativamente a outras disciplinas. Se a linha de partida é similar à de Tiago Guedes, aspecto para o qual contribui certamente o facto de ambos trabalharem no quadro dos Lab⁶, Cláudia Dias satura politicamente o (seu) corpo de intérprete. É ainda uma pesquisa no âmbito das (des)centralidades, como se verifica em *One Woman Show* (2004), peça que decorre nos interstícios do género sexual e das dicotomias da geo-política, justamente para questionar as categorias estabelecidas.

No panorama da Novíssima Dança Portuguesa, a questão do género é ainda matéria para outras aproximações, porventura mais ingénuas, mas ainda assim assinaláveis pela respectiva frescura. Por exemplo, em *A melhor delas todas* (2004) de Tânia Carvalho, esta manipula os clichés de um certo feminismo, numa pintura de conjunto que varia entre uma comicidade quase grotesca, a ironia ácida e a vacuidade da tragédia contemporânea. Nesta peça é particularmente interessante, além de arriscado, a forma como a criadora se move nas imediações do ridículo, afirmando uma saudável ousadia criativa.

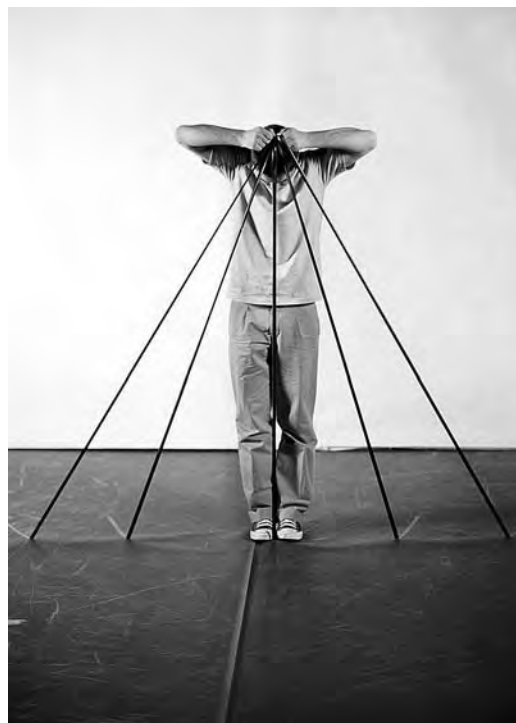
>

Materiais diversos,
dir. Tiago Guedes,
Companhia Re.al.,
TNDMII, 2003,
fot. Patrícia Almeida.

Qual é a relação possível entre dois corpos? Ou antes: o que é que resulta da relação entre dois corpos, da maneira como eles se interpenetram e interagem? Ou ainda: será a dança uma forma de fundar a paisagem essencial, a paisagem que precede o desejo, ou que é desejo puro? Para encontrar respostas adequadas, considerem-se dois exemplos na recente criação coreográfica nacional: *Zones of Noise Influence*, de João Samões (2004), e *AntónioMiguel*, de Miguel Pereira (2000).

Zones of Noise Influence é uma imersão numa zona de existência lenta, interpretada-habitada por João Samões e João Galante. O que existe aí? Um paralelepípedo iluminado, um corpo abandonado no chão, um segundo corpo que se aproxima. O microfone é uma mordaza que permite escutar, paradoxalmente, o som do ar que passa na laringe e que faz vibrar as cordas vocais; a voz confunde-se com a respiração e toma o lugar do sopro fundante, anterior à nomeação. A peça decorre então sobre os automatismos a que se submetem os corpos dos intérpretes: fazem alteres, exercitam a matéria muscular, iluminam-se e obscurecem-se e sobretudo experimentam-se como eco um do outro.

AntónioMiguel, peça interpretada por Miguel Pereira e Antonio Tagliarini, é também um extraordinário processo de testar ecos: não apenas o eco de um corpo sobre o seu gémeo, mas também o eco da personagem sobre o intérprete. A peça, vencedora do prémio Ribeiro da Fonte/2000, decorre sobre uma longitude e uma latitude (Deleuze 1994:47). O sujeito desaparece em favor de uma posição que ocupa num mapa cénico. Este, enquadrado na caixa negra do palco, torna-se também lugar de expansão (des)centralizada do corpo. E aqui hesitamos entre o adjectivo (des)centralizado e o adjectivo (des)territorializado. Não se trata em rigor da



desmultiplicação de centros, tal como Cunningham o experimentou e realizou. Trata-se de uma outra coisa, experimentada pela Nova Dança europeia e que começa no questionamento sistemático e frequentemente radical da matéria da representação e do espaço em que a mesma acontece.

Efectivamente, uma parte significativa da obra de Miguel Pereira é construída sobre este tipo de questões: como é que o intérprete se relaciona com o seu duplo, como é que os elementos do quotidiano escorregam para dentro do espectáculo, quais são as fronteiras do palco e quais os limites de representação? Além destas perguntas, emergem outras, por exemplo, a relativa ao lugar do divertimento na criação contemporânea. "Eu acho que a dança, enquanto categoria estética e artística, está em plena revolução, e ainda não houve sequer tempo para se perceber porquê!", afirmou recentemente Miguel Pereira (2004:143). A produção coreográfica deste criador tem prosseguido exactamente sobre esta linha de percepção, que é também um território de problematização. Em *Notas para um espectáculo invisível* (2001), a caixa negra do palco é transformada criticamente. Em *Loca/Data* (2002), é a própria temporalidade daquilo que se convencionou designar por espectáculo que é interrogado (quando começa?, quando acaba?). Em *Top 10* (2003), é colocada

⁶ A Re.AI (Resposta Alternativa), estrutura dirigida por João Fiadeiro, organiza desde 1993 os Lab – Projectos em Movimento. A Re.AI tem também patrocinado ou colaborado em edições (cf. AA.VV., 2000 e 2002).



a questão da autoria e da separação entre o intérprete e o espectador. Finalmente, em *Corpo de baile* (2005), é tudo isto e ainda a questão da duplicação formatada dos corpos, o que constitui de certo modo um regresso e um avanço relativamente a *AntónioMiguel*.

Disse-se atrás que a Novíssima Dança Portuguesa funciona, em boa parte, numa zona de (des)centralidades. Há que prevenir que a afirmação, pronunciada como hipótese, manter-se-á como hipótese, desde logo porque não se trata aqui de exaurir um mapa da criação contemporânea nacional, nem de realizar a revisão crítica dos coreógrafos activos em Portugal e o respectivo alinhamento; muito menos se trata de comparar mapas. A hipótese, longe de se situar exclusivamente no âmbito das macro-escalas dos circuitos de programação mundiais, foi colocada na micro-escala dos criadores portugueses e das respectivas criações. "Não olhes para o meu corpo a fazer coisas, olha para aquilo que o meu corpo – de facto – deixa feito", escreveu João Fiadeiro, a propósito de uma das suas últimas criações⁷. À sua maneira, esta recomendação instaura uma nova centralidade no próprio processo criativo ou, se quisermos, propõe uma zona de (des)centralidades.

A Novíssima Dança Portuguesa funciona (hipoteticamente) nesta zona e constitui, do ponto de

vista teórico, uma designação que aqui surge como alternativa à de "nova geração". Em rigor, a Novíssima Dança Portuguesa inclui também alguns dos criadores da NDP e recoloca muitas das questões essenciais que nos anos noventa emergiram em Portugal. Hoje, certamente de modo diverso daqueles anos "heróicos", as condições de circulação e os apoios à dança alteraram-se. A existência de programas de subsídio não trouxe ainda a estabilidade desejada pela generalidade dos criadores contemporâneos, desde logo, pela imponderabilidade de regulamentos e de calendários nos processos de concessão de apoios. Num mundo globalizado, a Novíssima Dança Portuguesa enfrenta simultaneamente novos palcos e novas concorrências. É toda uma zona de trabalho que se estabelece, mas também todo um conjunto de desafios.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2000), *Contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*, Lisboa, Re.AI / Forum Dança.
- (2002), *Doc. Lab. Uma publicação lesível*, Lisboa, Re.AI.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2002), *Mil Platôs*, São Paulo, Editora 34.
- GIL, José (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GINZBURG, Carlo (1991), *A micro-história e outros ensaios*, trad. António Marino, Lisboa, Difel.
- PEREIRA, Miguel / TÉRCIO, Daniel (2004), "Fragmento de uma conversa sem regras", *Artinsite*, n.º 1, Verão, pp. 133-143.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.

<

AntonioMiguel,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2000
(Miguel Pereira e
Antonio Tagliarini),
fot. Jorge Gonçalves.

<

AntonioMiguel,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2000
(Miguel Pereira e
Antonio Tagliarini),
fot. Jorge Gonçalves.

⁷ Folha de Sala de *I am here. Um solo de João Fiadeiro a partir da obra de Helena Almeida*.

brrr - festival de *live art**

Uma (não)história por imagens

Rita Castro Neves

1 | 2

The Way of the Stump and Strap, de Jason Maling (Nova Zelândia), performance continua de 3 dias, ruas da cidade e Maus Hábitos, Porto, 2001. Nas ruas, qualquer pessoa se pode juntar ao jogo do *Splint*, criado pelo artista. Nos Maus Hábitos, conferências diárias explicam as regras e fazem o ponto da situação. Hora a hora, o público pode saber em que local da cidade o jogo está a decorrer.



3

Thank you for taking our Picture (...now give it back...), de Dorian McFarland (Reino Unido) e Trine Nedreaas (Noruega), ruas da cidade e Maus Hábitos, Porto, 2001. Dois estrangeiros passeiam pelo Porto e vão pedindo aos transeuntes que lhes tirem fotografias. No último dia do brrr, as imagens são expostas, mostrando a cidade com o casal nas fotografias.



4

Faraway Friend, de André Guedes (Portugal), Maus Hábitos, Porto, 2001. Numa sala vazia, de uma janela avista-se a janela de um prédio vizinho, onde uma pessoa vai comunicando connosco gestualmente.





5

The Z Lab presents a performance with robots, de Paul Granjon (França), Maus Hábitos, Porto, 2001. As mais recentes investigações sobre comida, electrónica e robótica *low-tech* do seu Z Lab. Música, *bricolage* e tecnologia são exploradas com humor. (www.zprod.org).

6

Sixth Conversation, de Kurt Johannesen (Noruega), Praça dos Poveiros, Porto, 2001. Um homem de fato escuro e sem sapatos espera uma hora, de pé, numa praça. As sementes e o mel não chamam sequer os pássaros.

7 | 8

Palo (Burned), de Ne+ (colectivo de 6 artistas, Finlândia), Maus Hábitos, Porto, 2001. Bravura, resistência e disciplina são algumas das qualidades desenvolvidas pelo *Pesäpallo*, desporto nacional finlandês. Numa sala transformada, um jogo e uma conferência reflectem sobre a história, o poder e a gestão do quotidiano.



9

Amy Cheung (Hong Kong), Erkka Nissinen (Finlândia) e Sérgio Calisto (Portugal), *Maus Hábitos*, Porto, 2001.

Duas personagens com cabeça de almofada encenam mal-estares e encontros de um "surrealismo de faca e alguidar", em colaboração com o violoncelista português Sérgio Calisto que improvisa ao vivo.



9

10

Sem título, de António Olaio (Portugal) e João Taborda (Portugal), *Maus Hábitos*, Porto, 2003. *Rock* e artes plásticas fundem-se numa *performance-concerto*, mostrando um mundo cujas cores vibrantes não apagam, antes sublinham, as imagens dos nossos absurdos.



11

11

Pilgrim II, de André Stitt (Irlanda do Norte), Praça da Batalha, Porto, 2003. Frente a uma igreja, um peregrino das sociedades violentas e globalizadas de hoje percorre durante 3 horas o espaço que medeia entre uma cruz vestida (com camisa branca) e um plinto com uma lebre empalhada (www.tracegallery.org)

12

OnOff, de António Olaio (Portugal) e Paulo Mendes (Portugal), átrio do Teatro São João, Porto, 2003. Uma partida de xadrez não avança, enquanto dois homens, quais bonecos animados, cantam à vez clássicos da música *pop*.



12

13
15

14



13

Queixume Ardente *Idade do Som*, de António Poppe (Portugal), Claustros da Biblioteca Pública Municipal do Porto e Coro-Alto da Igreja de Santa Clara, Porto, 2003. Num momento de intimidade, um homem tenta recitar poesia, experimentando tons de voz, repetindo-se, perdendo-se e encontrando associações novas entre palavra e verso.

14

Untitleds, de Marie Cool (França) e Fábio Balducci (Itália), sala de bilhares desactivada do Café Chave D'Ouro, Porto, 2003. Acções curtas, silenciosas e desconcertantes criam momentos intimistas e poéticos, a partir de objectos e acções quotidianas.

15

Deslize d'identidades, de Luciano Amarelo (Portugal), Praça da Batalha, Porto, 2003. Uma personagem curiosa passeia, transporta sacos, muda de roupa, lava-se, lava a roupa, pendura-a, lê o jornal, ouve música e conversas dos outros. Feérica e desassombrada, a *performance* faz do quotidiano da praça uma fantasia sobre o espaço público.

16

Deslize d'identidades, de Luciano Amarelo (Portugal), Praça da Batalha, Porto, 2003. Uma personagem curiosa passeia, transporta sacos, muda de roupa, lava-se, lava a roupa, pendura-a, lê o jornal, ouve música e conversa dos outros. Feérica e desassombrada, a performance faz do quotidiano da praça uma fantasia sobre o espaço público.



16

17

17 | 18 | 19

Exergie: Butter Dance, de Melati Suryodarmo (Indonésia), sala de bilhares desactivada do Café Chave D'Ouro, Porto, 2003. Com um olhar frontal, consciente, Melati tenta dançar sobre manteiga. Desliza e cai, levanta-se, desliza e cai, levanta-se, desliza e cai, levanta-se, até ao esgotamento, mesmo à nossa frente.





18

19



Post-scriptum

Regressar ao brrr através deste conjunto de imagens pareceu-me ser a melhor forma de retomar algo que está ainda no começo (um festival com duas edições, em 2001 e em 2003) e avançar já com o balanço de um projecto subitamente ameaçado pelas circunstâncias do presente. Com o ano de 2005 a chegar ao fim, o mínimo que se pode dizer é que a regularidade do festival está seriamente comprometida. As imagens aqui apresentadas, com as suas legendas abertas, são a forma encontrada para não cristalizar a acção dos artistas em narrativas que dificilmente descreveriam a complexidade e a ambiguidade procurada pelos seus autores.

Relembro as premissas iniciais do evento, escritas em 2000: "Num país com escassa tradição e investigação nesta área, um festival como o brrr deve ser, sobretudo nos primeiros anos, um espaço onde se mostre uma grande diversidade de propostas". A diversidade é própria da *live art*, área da criação artística especialmente propícia a definições abertas, ao informe e ao múltiplo.

Seguindo a definição lata de RoseLee Goldberg¹, a *performance art* pode ser qualquer arte viva, feita por artistas. Com efeito, a variedade das suas formas, a duração e a liberdade intrínseca (essencial) do meio não parecem admitir outra aproximação descritiva. Podem, assim, englobar-se sem embaraço no conceito de *live art* acções de um segundo, de uma semana, de um ano ou acções protagonizadas por uma ou várias pessoas, com texto, objectos, nudez, de interior ou exterior, com ou sem público, envolvendo-o ou não, violentas ou passivas, com ou sem documentação...

A *live art* é, acima de tudo, sobre a presença. E não apenas sobre a representação da presença (do/a artista, do/a observador/a), mas sobre a presença presente, sobre a representação "através" da presença física.

É curioso lembrar que um dos grandes dogmas/discussões da *live art* consiste no facto de estas não poderem ser ensaiadas. E muito embora a possibilidade do ensaio não me pareça - como não parece a outros - poder ser considerado essencial ou definidor desta forma de expressão artística, é contudo revelador da importância e da centralidade do conceito de presença. A presença é aqui o suporte do acto criativo (como a tela na pintura, o espaço na instalação, o tempo no vídeo, o som na música,...). Por isso, a escolha dos artistas estrangeiros participantes no brrr correspondeu a uma preocupação de mostrar precisamente essa diversidade, bem como de seleccionar artistas de grande circulação internacional, a que se aliasse uma grande segurança na qualidade das propostas.

Sendo a *live art* sobre a presença, é fácil compreender a importância decisiva de um público igualmente presente. Mesmo um público informado e atento à produção escrita e visual sobre *live art*, não a pode realmente conhecer sem a presenciar.

Como aqui fica demonstrado, a documentação do evento performativo é algo de fundamental, pois a energia

¹ Cf. RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, London, *Thames and Hudson*, 2001. O prefácio deste livro surgiu em português na publicação que acompanhou o brrr - Festival de *live art* de 2003, numa edição do centro de edições do Teatro Nacional São João.

posta na documentação testemunha e ratifica a sua própria existência. A este propósito, lembre-se o facto de vários artistas utilizarem e trabalharem o material documental das suas *performances* como peças autónomas (serigrafias, fotografias, instalações, publicações, etc) – o que não deve ser entendido apenas como uma necessidade económica, mas sobretudo como uma consequência do facto de a "arte viva" apenas o poder ser em tempo real.

Curiosamente, no que respeita ao panorama português, esta espécie de experiências chegam-nos muitas vezes de uma certa aproximação alternativa ou experimental à música, ao teatro ou à dança. Trata-se de uma especificidade portuguesa (pelo menos conjunturalmente falando), ao invés do que é próprio da origem da *live art*, a qual teve as suas raízes nas artes visuais. Por esta razão, grande parte dos artistas portugueses convidados para o brrr são precisamente pessoas que vêm da dança, do teatro e da música. É este o caso, por exemplo, de Margarida Mestre, de Mariana Rocha, de Luciano Amarelo e da dupla Eric Many/Pedro Rocha.

A *live art* é uma área que se nos apresenta simultaneamente vulnerável e forte, frágil e pujante. Arriscaria dizer que esta é talvez a mais incompreendida das artes, para lá de ser seguramente a menos visível. Sendo uma acção ao vivo, a *performance* implica sempre uma relação especial com o seu público. Por não ter à partida coordenadas e uma forma tradicional, este não espera algo de específico (por exemplo, um palco, iluminação, música etc.). Nesse sentido, dispomo-nos ao diálogo com uma peça desconhecida. Esta disponibilidade vem corresponder a uma também muito grande liberdade dos artistas, tanto mais que muitos fazem *performances* de forma esporádica, paralelamente a outro tipo de trabalhos artísticos, frequentemente apresentados sob a forma de exposições.

Esta não-especificidade das expectativas pode ser mitigada pelo facto de o público supor uma continuidade na linha dos trabalhos de autores conhecidos. Tal acontecerá, por exemplo, com os que esperam de André Stitt o uso de materiais tão recorrentes como o sangue, o caramelo, as penas, bem como o levantar de questões ligadas à violência, ao exílio, à fronteira, à masculinidade; sempre num ambiente de grande intensidade física, com veemência nos gestos e fixidez no olhar. O mesmo poderá suceder se o espectador antecipar a relação da *performance* com uma determinada tradição cultural.

Do momento irrepitível que foram as *performances* do brrr (desejava-o mais absoluto do que a irrepitibilidade do quotidiano...) fica aqui a imagem fixa, através das fotografias de Colin Paulson (brrr 2001) e de Kiki Pimentel (brrr 2003), com tudo o que possam ter de desfocado.

Laurie Anderson, no prefácio a um livro de RoseLee Goldberg, escrevia o seguinte em 1998:

A live art é especialmente efémera. Uma vez executada, tende a converter-se num mito, em algumas fotos ou gravações. A maior parte dos artistas (...) apenas ocasionalmente reconstrói as suas *performances*, sobretudo devido ao facto de boa parte das obras – interpretadas pelos próprios – terem sido especificamente pensadas, desde os seus elementos mais básicos, para os seus corpos e para a sua voz. E de qualquer modo não existiriam companhias de *performance* para as representar. Assim sendo, evocá-las através de textos e de imagens torna-se um acto de imaginação.

Ainda que alguém não tivesse visto estes trabalhos, as imagens dizem qualquer coisa. O enquadramento e as fotos da *performance* constituem instantâneos de uma expressão artística que resiste à documentação. Eu própria costumava ter muito orgulho no facto de não documentar as minhas *performances*. Se elas tratavam do tempo e da memória, acreditava que era também assim que deveriam ser recordadas – através da memória dos espectadores –, com as inevitáveis distorções, associações e elaborações. Fui gradualmente mudando de opinião quanto à documentação destes eventos, porque havia pessoas que me diziam, "Gostei muito do cão cor-de-laranja que tinhas no espectáculo". Mas não tive nunca um cão cor-de-laranja.²

E a própria autora do livro afirmava um pouco mais à frente: "Cada imagem transporta um vestígio do tempo; a seu modo, cada uma torna o passado presente, quase real. Como se fossem *performances*, estas fotografias permitem-nos sentir as nossas experiências de forma mais intensa".³ Estas vinte imagens do brrr são neste momento a forma possível de falar sobre algo que sei estar, como dizem os franceses, (cada vez mais) *ailleurs*.

² In RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since the 60's*, London, Thames and Hudson, 1998, pp. 6-7.

³ *Ibidem*

* Produção: brrr / Teatro Nacional São João / Teatro Carlos Alberto / Ministério da Cultura; a edição de 2001 contou ainda com o apoio do PoNTI 2001, Porto 2001 Capital Europeia da Cultura / Área do Pensamento / Caminho da Acção no metro do Futuro. Sedes: brrr 2001 - Maus Hábitos (Porto) / brrr 2003 - Teatro Nacional São João (Porto). Fotografias: brrr 2001, por Colin Paulson; brrr 2003, por Kiki Pimentel.

Arte (u)tópica

Escalas e intensidades

Cláudia Madeira



<

Promenade de tête perdue,
dir. Jean Pierre Larroche
e Les Ateliers du Spectacle,
Citemor / Convento de
Santa Maria dos Anjos,
Montemor-o-Velho, 2005,
fot. Nuno Patinho.

Utopia foi o nome que Thomas More escolheu para a ilha onde imaginou a sociedade ideal. É também nos arredores deste espaço que podemos situar a ideia de uma arte pública, no sentido em que esta sublinha a utopia social e avança com um propósito de mudança. Trata-se de um procedimento que supõe a passagem do *in situ* para o *in socio* (Bourriaud 2003). Contudo, não é fácil avaliar os termos desta passagem, desde logo, devido aos contornos propriamente utópicos desta arte híbrida. A mistura entre arte e quotidiano altera os "dispositivos apontadores" inerentes às convenções estruturais da arte, especialmente quando a *performance* se lança na *praxis* e na "ordem do fazer" (Cruz 2003 e Stiegler 2004).

Numa carta transcrita no catálogo do projecto *Lisboa Capital do Nada* (2001), um espectador referiu-se com entusiasmo ao "mundo desconhecido" que Catarina Campino teria levado às imediações do Bairro das Amendoeiras, mais especificamente, ao parque infantil da zona habitacional de Marvila. O acontecimento em causa consistiu num dos recitais de ópera, apresentados sob o nome de *Belcanto*. Pianista e cantor, rigorosamente vestidos

de fraque preto, viram-se de repente lado a lado com as coloridas construções do parque, perante um público diferente do habitual: aos residentes nas imediações juntaram-se meninos que chegavam da escola e se dirigiam ao parque para brincar. Segundo Catarina Campino, a "obra ambicionou questionar o lugar da cultura e os seus rituais próprios, bem como dignificar as pessoas e a paisagem de um bairro votado ao abandono por parte dos agentes culturais", acrescentando ainda ter pretendido oferecer aos habitantes de Marvila "um momento privilegiado de beleza clássica que pudesse ficar na memória das suas vidas: quinze minutos da mais bela música escrita para piano e voz, servidos com trajes a rigor, e ao domicílio"¹. O evento realiza assim a própria essência da *performance*, executando de facto uma transformação, a qual manifesta desde o início um cariz "utópico": um acontecimento de arte erudita era oferecido a uma população geralmente afastada das formas da "alta cultura".

Esta tentativa de reconciliar arte e vida, erudição e massas, tem as suas origens tanto na utopia wagneriana da "obra de arte total", como na transgressão utópica das

¹ Cito ainda a partir do catálogo de *Lisboa Capital do Nada*

<>

Evento comunitário,
dramaturgia e enc. de
João Brites,
Querença / Algarve, 2005
(Paula Sô),
fot. Bruno Filipe Pires.



>

Evento comunitário,
dramaturgia e enc. de
João Brites,
Querença / Algarve, 2005
(Paula Sô, Horácio Manuel
e Ângelo Fernandes),
fot. Bruno Filipe Pires.

fronteiras artísticas e na vontade de mudar o mundo anunciada pelas vanguardas do início do século XX (Nunes 1996). Sabemos que os futuristas russos chegaram a promover os seus espectáculos instantâneos no interior de fábricas; os próprios dadaístas dirigiram as suas famosas excursões artísticas a operários. E se podemos identificar a emergência desta tendência com Duchamp (cf. Cruz 2005) ou com Cage (Fischer 1998), a verdade é que só a partir da década de sessenta ganharia consistência como movimento, nomeadamente com os contributos sucessivos da arte minimalista, da arte conceptual, da *performance*, da *body-art* e, de um modo geral, da arte que designamos como sendo *site-specific* (Forster 2004). Esta última tem como protagonista a figura do "artista etnógrafo", responsável por duas transformações importantes no sistema artístico: 1) o lugar da arte deixou de poder ser descrito apenas em termos espaciais, passando a incorporar uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de subjectividades e comunidades alternativas; 2) o observador de arte deixou de se poder delimitar apenas em termos fenomenológicos, passando também a ser um sujeito social, definido na linguagem e marcado pela diferença (económica, étnica, sexual, etc.).

A perspectiva de uma reconciliação entre arte e vida difere hoje do que propunham as vanguardas, pois assistimos à substituição do ideal da "obra de arte total" por uma utopia pós-modernista do quotidiano, parcial, feita de vizinhanças e de sobreimpressões (Bourriaud 2005). Estamos assim perante duas perspectivas divergentes quanto à relação entre a arte e a vida. Alguns autores afirmam que as vanguardas modernas procuraram sobretudo a transformação pela "desfamiliarização", pretensão que teve como consequência a ineficácia da dinâmica transformadora, justamente pela impossibilidade de a fazer regressar ao mundo social. Neste âmbito, o pós-modernismo crítico parece reconhecer a necessidade de ir além da "desfamiliarização", avançando com uma "nova familiarização", informada pela primeira ruptura com o estado do mundo e com o senso comum (Nunes 1996: 37). Outros autores referem-se à falência dos deveres emancipatórios, nomeadamente quanto aos imperativos sugeridos pela ética da justiça, da igualdade e da participação entre indivíduos e grupos, com o objectivo de reduzir e eliminar a desigualdade (Giddens 1997). De algum modo, esta discussão espelha as diferentes (pós)modernidades e desemboca na controvérsia inerente à própria noção de utopia, um "sem lugar" que ambiciona constituir-se lugar, antecipando a crise contemporânea do espaço público, em consequência da multiplicação e das mudanças nos lugares que geram vida pública (Molins 2001).



A carta redigida por Eugénio Santos Grilo, o espectador da sessão de *Belcanto* acima referida, enfatiza as versões divergentes da arte pública, justamente num momento em que o hibridismo cultural se tem tornado rotina, a ponto de colocar em causa a sua capacidade para transgredir e subverter oposições categoriais, bem como para criar as condições reflexivas necessárias à mudança cultural. A carta reporta um acontecimento de "arte erudita", concebido para uma população supostamente alheia a tais experiências, mas que foi capaz de a valorizar positivamente. Ainda assim, o facto de o espectador afirmar na mesma carta que o evento constituiu uma oportunidade para a população presenciar ao vivo algo que provavelmente apenas lhe chegaria mais tarde por via da televisão, mostra-nos que a perspectiva de um espaço público tende hoje a reduzir-se à mediatização televisiva. Neste sentido, o evento não antecipou a interacção directa com a arte, numa visita futura ao seu lugar específico, fosse a um auditório ou a uma qualquer sala de espectáculos. A referência à televisão, implicando um mecanismo que torna as "artes mais públicas", não equivale todavia a uma revolução democrática, nem substitui um "consumo" cultural directo e activo (Monteiro 1992).

Por outro lado, apesar de a carta aludir a valores colectivos, levados a todas as camadas sociais, não deixa de ser um testemunho individual. Quantos espectadores ficaram indiferentes? Que valor atribuíram ao evento? Qual a capacidade de *Belcanto* para intervir esteticamente no quotidiano da população? Até que ponto este *in site* artístico foi capaz de se transformar em qualquer coisa verdadeiramente *in socio*? Questões como estas parecem-nos tão mais pertinentes quanto um público amante da arte erudita privilegiaria sobretudo a qualidade da audição, em detrimento da visualização. Ora, a *performance* musical no parque infantil de Marvila decorreu em espaço aberto, prejudicando a acústica, em função da "acessibilidade"



<

Trying Out,
coreografia Arnd Müller,
música Eric La Casa,
Companhia Janet Rühl /
Arnd Müller (Alemanha/
Espanha),
Coimbra, 2005
(Lidia Vines Curtis
e Arnd Müller),
fot. Cláudia Madeira.

visual e presencial. Além do parque, os vários recitais decorreram numa estação de comboios, num estaleiro de construção civil e no interior de uma churrascaria. Estamos perante opções espaciais que criaram situações insólitas quanto à recepção da arte.

Para responder a estas questões, comecemos pelos factores *in socio*. Não é por acaso que a arte pública encontra o seu *in site* em espaços menos privilegiados socialmente, em zonas periféricas das cidades, como é o caso de Marvila, antigo pólo operário de Lisboa, ou mesmo em zonas afastadas dos centros artísticos de Lisboa e do Porto. São os lugares menos prováveis para a arte erudita e/ou contemporânea. A arte pública configura assim um laboratório social para a reatualização dos propósitos cívicos e universalistas originalmente reclamados pelo anfiteatro grego. No entanto, a observação empírica deste universo é reveladora do paradoxo em que alguma arte pública persiste. A um uso do conceito de arte pública não equivale sempre um público *in socio*. O público pode muito bem permanecer apenas *in site*, mantendo-se a homologia estrutural entre criação e recepção que se verificaria numa galeria, museu ou sala de espectáculos. Tal pode suceder independentemente dos efeitos novos que a deslocação possa causar no contacto com a arte, normalmente recebida nos "espaços próprios". Quando tal se verifica, ou bem que a divulgação do evento é suficiente para atrair o público específico da arte contemporânea – quando disposto a pagar o preço da viagem – ou a passagem do *in site* para o *in socio* é limitada realmente ao seu *in site*, e até circunscrita à "produção pela produção", muitas vezes, sem público para além dos elementos da organização do evento (os quais não deveriam contar como público).

Nestes casos, a ideia de uma arte pública feita para "audiências" e não para "instituições culturais" cai por terra, transformando a utopia em ideologia (Cruz 2005:10).

É então preciso dar conta da heterogeneidade das relações entre criação e recepção, pois a realidade da arte pública mostra-nos que existem simultaneamente casos em que esta relação é profunda, mas também casos que sugerem uma relação apenas superficial e fugaz com as audiências, ainda que o seu potencial institucional seja salvaguardado. A arte efémera deveria incluir uma qualquer forma de documentação, capaz de lhe garantir durabilidade e autonomia como objecto de troca e exposição, bem como a capacidade de existir enquanto obra artística dentro de um sistema de criação-recepção, diferido em relação ao próprio acontecimento. Isto é tão mais verdade quanto é esse público que verdadeiramente legitima a obra enquanto arte. Assistimos demasiadas vezes a uma espécie de simulacro ficcional da arte *in socio*, da qual apenas podem emergir "lugares fantasmagóricos" (Giddens 1997), "comunidades explosivas" e "carnavalescas" (Bauman 2001). Estas comunidades espalham em vez de condensarem a energia dos impulsos da sociabilidade, como seria o caso perante comunidades genuínas, isto é, compreensivas e duradouras. É na lógica do entretenimento qualquer coisa serve, qualquer coisa resulta que se cumpre a ideia de espectáculo, mas assim anula-se a possibilidade crítica de avaliar para além do "eu gosto" / "eu não gosto".

O que está em causa não é tanto o acontecimento em si, mas o tipo de relação com o social. Poderíamos imaginar, a partir do exemplo de *Belcanto*, uma escala de intensidades na relação criação-recepção, assumindo o conceito de "guião" como indicador. O evento de arte pública poderia assim (a) apresentar um guião estruturado e pré-definido, assumindo o real como cenário ou matéria plástica para ser usada, (b) apresentar um guião aberto à interacção e integração do público, procurando fazer ligações com a realidade social, para alterar e desdobrar a realidade no sentido da arte. Tendo por base este

indicador, a intensidade de *Belcanto* poderia ser medida. Apesar do seu interesse artístico, esta oscilaria entre o "baixo", devido a um pré-guião invasor da realidade, e o "médio", pois conseguiu apesar de tudo induzir a passagem entre o *in site* e o *in socio*.

Há toda uma série de eventos que poderiam ser diferentemente posicionados nesta escala de intensidades. Assim, colocaria os trabalhos d'O Bando numa escala de maior intensidade, pois escapam "às categorias de género (infanto-juvenil/adulto)", não cabem também "nas categorias simples de teatro antropológico/popular", nem na de "teatro comunitário", apesar de manterem relações longínquas com a "animação cultural" (Conde 1994). Se tivermos em conta o indicador geográfico, O Bando desenvolve um trabalho que inclui a microescala (a aldeia), a macroescala (os festivais internacionais) e a participação em mega-eventos, como a *Peregrinação* (Expo'98) ou o projecto artístico-comunitário, actualmente desenvolvido na Aldeia de Querença, no âmbito da Capital Nacional da Cultura – Faro 2005. O ACERT e o Teatro Regional da Serra de Montemuro estariam em idêntica posição, tal como o espectáculo *Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade*, desenvolvido no âmbito da Capital Nacional da Cultura – Coimbra 2003, no Bairro da Relvinha². Apesar de o espectáculo não incluir os habitantes entre os actores, aqueles tornaram-se uma espécie de "hiperencenadores", na definição do director do projecto, Carlos J. Pessoa. Foi sobre uma história sua que se construiu colectivamente a dramaturgia e o cenário. O processo artístico envolveu criadores e população, até se sedimentar num guião-percurso pelo bairro, com o início na parte inferior de um viaduto e o final num terreno com vista para a parte superior do mesmo viaduto. O espectador tinha aqui um amplo panorama de toda a zona de intervenção. O título do espectáculo expressava a confiança gerada pelo tempo dilatado da interacção.

No território da dança, recordemos ainda a intensidade "pública" do trabalho que Madalena Vitorino desenvolveu em Vila Velha de Ródão, com a participação de 10 jovens da vila e de 6 artistas de Lisboa, no ano de 1989. Referindo-se ao espectáculo, Madalena Vitorino afirmou: "o que fizemos foi criar um objecto que lhes pertence porque é feito com os seus lugares, com as suas histórias, com as suas pessoas. É a possibilidade da apropriação do momento artístico. É olhar aquilo que é seu, com outro olhar, um bem individual e comunitário que lhes é afinal devolvido" (cf. Vitorino 1991).

Nos exemplos de "alta" intensidade que venho referindo, sobrevive algo daquilo a que Augusto Boal chamou "teatro invisível", justamente por colocar a interacção na base de toda a transformação social. Nestas experiências, Boal convoca os actores para uma acção verosímil, geralmente sobre preconceitos sociais, como racismo, xenofobia, machismo, aborto, etc. Esta acção seria então representada num local público, sem que as pessoas tivessem sido avisadas, levando-as mesmo a

participar, para que pudessem reflectir sobre o acontecido e alterar comportamentos. Mas a aproximação ao espaço público não se traduz sempre numa aproximação relativamente à comunidade. Há casos em que se privilegia o confronto entre públicos diversos, podendo o público interessado deslocar-se ao evento apenas para ver o espectáculo, juntamente com os espectadores de circunstância. Assim aconteceu com alguns eventos do festival Lugar à Dança, promovido pela Vo'Arte, com os espectáculos *mmm* (2005) e *Manobras* (2004), promovidos pela Transforma, com o *brrr – Festival de Live Art* (2003) ou ainda com o projecto *Escrita na paisagem*, integrado no Monsaraz Museu Aberto (2004).

De forma diversa, eventos como *Luzboa* (2004) mantêm uma intensidade relacional "baixa". No caso em apreço, a intervenção centrou-se sobretudo na visibilidade e no embelezamento da cidade, através da iluminação especial de miradouros, monumentos e eléctricos (Pinheiro 2005). Ainda assim, o projecto *Family Idea*, de Ron Haselden, elevou um pouco a intensidade relacional, na medida em que procedeu à representação de desenhos feitos pelas crianças de Cova da Moura, previamente convidadas a desenvolver a sua "ideia de família".

Este conjunto de eventos sugere uma ideia de espaço público que se desloca de "um lugar de dever cívico, fermento político e educação social" para um espaço de entretenimento artístico (Balibrea 2003). Nesse sentido, espectáculos próximos da "animação cultural" poderão cumprir melhor este propósito, bastaria pensarmos em projectos como o *Teatro à solta*, produzido pelo Joana Grupo de Teatro, ou até no projecto *Operação narizes vermelhos*, onde os híbridos palhaços-médicos entretêm crianças e adultos no espaço semi-público do Instituto Português de Oncologia, apenas para lhes arrancarem um sorriso.

Este recenseamento poderia ser alargado, tendo em conta diversas alterações no espaço da arte e no espaço público. Para tanto, bastaria retirarmos alguns filtros à noção de arte pública, por exemplo, os que a associam especificamente a uma criação para espaço público ou ao não pagamento de bilhete. Sem o primeiro filtro, caberiam no âmbito da arte pública objectos artísticos pensados para espaços fechados (galerias, salas de espectáculos, etc.), mas posteriormente adaptados para programações públicas, como é o caso do espectáculo *Fleet Street* (2005), de Eunice Gonçalves Duarte. Este foi originalmente apresentado no espaço da Associação 25 de Abril, antes de se transferir para a rua, no âmbito do Festival Internacional de Artes de Rua de Palmela. Sem o segundo filtro, consideremos eventos e programações que circunscrevem espaços (públicos) menos convencionais, como vem fazendo o Cítemor, com o objectivo de reforçar a percepção privada do espectáculo, incluindo o pagamento do bilhete.

Existem ainda espectáculos cuja estrutura interna pressupõe a deslocação do espectador entre o espaço

² Veja-se sobre este espectáculo o dossiê "Relvinha" CBR_X", publicado na revista *Artinsite*, n.º 1, 2004, pp. 30-73.



<
Coimbra dança /
Lugar à dança,
 dir. Mirthes Calheiros,
 Companhia Artesãos do
 Corpo (Brasil),
 Coimbra, 2005
 (Mirthes Calheiros),
 fot. Cláudia Madeira.

Percursos: Museu do
tempo,
 dramaturgia de José
 António Portilho (Espanha),
 menino a enterrar o seu
 objecto preferido ao lado
 de um Turakiano (Turak
 Créations - França),
 Évora, 2005,
 fot. Susana Paiva.

>

privado e o espaço público. A este propósito, recordemos o espectáculo *Viagem por Lisboa*, de André Murraças, integrado em CAPITALS 2003, no qual o criador se apresentava ao espectador simultaneamente como *one man guide* e como narrador de um guião construído por si. A viagem de autocarro pelas ruas de Lisboa era simultaneamente uma viagem real e um modo de ficcionar parte da biografia do anarquista Louis Lingg. Refazendo o trajecto de Lingg, o criador estabelecia hipóteses e conjecturas que remetiam para sítios diferentes da cidade, sem com isso fechar a história. O espectáculo *Flatland II*, de Patrícia Portela, também nos concede uma deslocação pelo espaço urbano. Apresentado na ZDB, o espectador entrava num autocarro e percorria um quarteirão do Bairro Alto, observando ao mesmo tempo um vídeo sobre o Alentejo. No final, voltava ao espaço privado da galeria ZDB e abandonava o espaço por um dispositivo lúdico-recreativo que permitia a cada um saltar (literalmente!) para a rua.

Num registo aproximado, temos ainda espectáculos que utilizam um dispositivo ficcional para "chegar à realidade", criando uma espécie de arte personalizada, atenta a contextos e a objectos pessoais. Um bom exemplo seria *Museu do tempo*, desenvolvido no Percursos, por António Portilho, com objectos pertencentes a meninos de cidades históricas como Viseu e Évora. Estes objectos foram depois enterrados em espaços públicos, testemunhando para o futuro a ligação de cada indivíduo à sua cidade. De forma semelhante, com os espectáculos *Vou a tua casa*, *No caminho* e *Lado C*, Rogério Nuno Costa pretendeu criar uma trilogia teatral em forma de "mapa-percurso", com o objectivo de abalar as convenções que regulam a relação entre criador e espectador. Em casa do espectador, o criador seguiu no primeiro espectáculo um guião pré-estabelecido, que depois adaptou à história e/ou espaço do seu hospedeiro, procedendo assim à

"partilha de momentos" e a uma certa marcação do espaço privado. No segundo projecto, o espectador escolhia o espaço público onde pretendia que se estabelecesse o encontro-espectáculo, logo instalado em estações de comboio, parques, jardins, pontes, bares e esplanadas. Neste caso, o guião manteve-se aberto e o seu controlo foi partilhado com o espectador, numa situação de quase quotidiana de encontro com um desconhecido³. No terceiro espectáculo, *Lado C*, o guião é atribuído ao próprio espectador: este inicia e termina o espectáculo, ao entrar e sair da casa do criador, que assim vê o seu espaço e o seu quotidiano afectados pela presença do espectador.

A abertura conceptual do universo de arte pública, possível através da suspensão dos filtros estruturantes acima referidos, permite-nos incluir no seu âmbito espectáculos cuja relação entre arte e vida acontece no espaço privado, como sucede com *O que eu sou não fui sozinho*, de João Fiadeiro. O criador integrou na representação artística um conjunto de elementos com origem no "real", recorrendo nomeadamente a "não-actores" e a conversas espontâneas. Sem um guião pré-definido, o espectáculo difere a cada representação, permitindo ao *performer* (João Fiadeiro) condições para desenvolver o seu método de composição "em tempo real".

Dois outros exemplos revelam uma relação mediatizada entre a arte e o social. Uma noção de "espaço público mediatizado", ainda que circunscrito, seria delineada no projecto *Neokinok TV*, coordenado por Daniel Miracle e apresentado no Festival Citemor 2005. Este projecto permitiu o acesso televisivo dos habitantes de Montemor-o-Velho à edição do festival. Os não-residentes poderiam aceder ao evento através do endereço. O projecto teve subjacente um modelo comunitário de televisão que os organizadores afirmaram ser "o mais democrático de todos"⁴. A condição de canal alternativo libertou a

³ Em conversa mantida com Rogério Nuno Costa, em Junho de 2005, este diria a propósito de *No caminho*: "Cada *performance* foi também um pedaço da minha vida".

⁴ Assim se pode ler no programa do Citemor 2005.

programação de condicionamentos ideológicos ou comerciais, ganhando capacidade para problematizar questões relacionadas com a produção artística e a influência dos *media* nas sociedades contemporâneas (transmissões em directo, filmagens dos ensaios, reportagens com os artistas e produções próprias). Esteve em causa a relação entre a sociedade e a tecnologia, mas também a própria responsabilidade do auditório perante a programação, motivo para o *slogan* da iniciativa: "Participa! Faz a tua TV!"

O projecto *Net Work on Network*, coordenado por Herlander Elias para a edição de 2003 de *CAPITALS* (Ilha 6), constitui um outro exemplo de um espaço público virtual. Tratou-se da elaboração de um site de *web art* não global. O sítio foi alojado fora da rede e destinado ao consumo exclusivo do público presente no perímetro do festival, "apostando no sentimento de comunidade entre alguns criadores locais participantes no *CAPITALS* 2003"⁵. A ideia de uma rede fora da rede foi precisamente a de produzir um exercício reflexivo e crítico sobre a conectividade total, sem tornar abstracto o que é feito localmente e sem globalizar o conceptual, como se defendia no programa.

Antes de terminar este trajecto antológico por algumas práticas contíguas à arte pública, vale a pena interrogar o lugar daquele homem, bem apresentado (fato e óculos escuros, com armação pesada) e já com alguma idade (70 anos?), que no Saldanha e no Restelo acena aos automobilistas, numa *performance* indiferente ao tempo e apenas sujeita ao capricho de um artista, provavelmente sedento de uma comunicação descomprometida com a sua imensa plateia. E não será esta uma forma de tomarmos consciência dos mecanismos de vigilância disfarçados? Qual será hoje a diferença exacta entre o real e a ficção nos condomínios e espaços urbanos sujeitos ao escrutínio de uma câmara, em nome da segurança?

Pelo que venho ilustrando, torna-se claro que a capacidade de uma obra *in site* ter a sua realização ideal no *in socio* depende da ligação "com" a população e não meramente do facto de ser feita "para" a população. Uma arte pública é sempre algo mais do que uma mudança de cenário, pois esta mudança não garante, por si só, que o ímpeto público sobreviva à integração (e à anulação) paisagística, portanto, à sua desaparecimento crítica (cf. Molins 2001). A topografia pública continua a precisar da sua utopia...

Referências bibliográficas

- BALIBREA, Mari Paz (2003), "Memória e espaço público na Barcelona pós-industrial", *Revista crítica de ciências sociais*, n.º 67, pp. 31-54.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *Modernidade líquida*, trad. Plínio Dentzien, Rio Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- BOURRIAUD, Nicolas (2003), *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël.
- CONDE, Idalina (1994), "O Bando na(s) crítica(s): Singularidades e percurso", in *O bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Lisboa, O Bando, pp. 35-88.
- CRUZ, Maria Teresa (2003), *Arte e vida: Performance e projecto*, in *Capitals Book*, Encontros Acarte, Lisboa, F.C.G., pp. 50-63.
- CRUZ, Carla (2005), "Arte Pública", *Margens e confluências: Um olhar contemporâneo sobre as artes*, n.º 9, ESAP/Guimarães.
- FOSTER, Hal (2004), "O artista como etnógrafo", *Revista Marte*, trad. Nuno Crato, n.º 1, Março, pp. 10-40.
- GIDDENS, Anthony (1997), *Modernidade e identidade pessoal*, trad. Miguel Vale de Almeida, Oeiras, Celta.
- MADEIRA, Cláudia (2004), "Geração de Capitals", in *Capitals Book*, Encontros Acarte, Lisboa, F.C.G., pp. 68-81.
- MADEIRA, Cláudia (2003), "Diálogos entre ficção e real: O híbrido na obra de João Fiadeiro", *Revista de comunicação e linguagem - Ficções*, org. Paulo Filipe Monteiro, n.º 32, pp. 309-322.
- MOLINS, Miguel (2001), "Arte Pública", in *S⁽⁵⁾TU: Revista de cultura urbana - Espaços públicos*, n.º 1, pp. 28-35.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1992), "Públicos das artes ou artes públicas", in Idalina Conde (org.), *Percepção estética e públicos da cultura*, Lisboa, Acarte/FCG, pp. 71-85.
- MOURA, Vitor (2003), "O espaço teatral e a condição do espectador", in *S⁽⁵⁾TU: Revista de cultura urbana - Privacidade*, n.º 5 e 6, pp. 96-110.
- NEVES, Rita Castro (2003), Programa de *BRRR: Festival de 'Live Art'*, Porto, TNSJ.
- NUNES, João Arriscado (1996), "Fronteiras, hibridismo e mediatização: Os novos territórios da cultura", *Revista crítica de ciências sociais*, n.º 45, Maio, pp. 35-71.
- PHELAN, Peggy (1998), "A ontologia da performance: Representação sem reprodução", trad. André Lepecki, *Revista de comunicação e linguagens - Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, n.º 24, pp. 171-191.
- STIEGLER, Bernard (2004), "Performance et singularité", in Benoit Heilbrunn (org.), *La performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, La Découverte, pp. 208-250.
- VITORINO, Madalena (1991), "Dança na educação e na comunidade: Possíveis relações entre pedagogia e composição", in *Educação pela arte, pensar o futuro*, Lisboa, ACARTE/ F.C.G., pp.75-80.

⁵ Cito a partir do jornal *CAPITALS*, Ilha 6.

Body art

Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal

Liliana Coutinho



E tinha as mãos gastas de pensar
José Conduto



<
Três triângulos e som,
performance de José
Conduto, Galeria Grafil,
Lisboa, Março de 1978.

O corpo é uma das âncoras a partir das quais é possível pensar a experiência e a produção artística, nas suas diversas manifestações. Tal constitui mesmo um certo truismo, sobretudo após a emergência da *performance art*, processo iniciado entre nós a meio da década de sessenta, com um desenvolvimento mais intenso nas décadas de setenta e de oitenta¹, acompanhando transformações significativas, tanto nas artes plásticas como noutros territórios criativos, como foi o caso da poesia e da música experimentais.

Embora a performatividade seja um conceito operativo a partir do qual nos podemos relacionar com grande parte das manifestações artísticas contemporâneas, a presença do corpo surge como um requisito primário nas obras associadas à *performance art*. Num artigo publicado em 1981, no jornal nova-iorquino *Village Voice*, a crítica Sally Banes, acompanhando o movimento performativo nova-iorquino, escrevia o seguinte:

Podemos definir a *performance* como um teatro total, desafiando categorizações, pois este inclui todas as artes; ou podemos defini-la como uma arte do tempo, viva, justamente o oposto da *Gesamtkunstwerk*; ou talvez possamos isolar apenas um aspecto singular da *performance*, tomando-a como uma acção social comum a inúmeras áreas artísticas: configuração estética da presença humana e um fazer público tornado arte.²

É neste contexto que surgem propostas radicais de um corpo presente, em acção, contribuindo para o aparecimento do conceito de *body art*. Em traços gerais, trata-se de uma prática que se inscreve literalmente nos limites do próprio corpo físico, tomando-o como objecto e não como imagem do sujeito que o transcende. Assim, situa-se também nos limites da formulação do sujeito enquanto corpo e enquanto indivíduo. Na *body art*, o corpo é reclamado como lugar de conhecimento e de produção de sentido.

Este texto não pretende abordar todas as práticas que possam ter contribuído para a existência, ou não, da *body art* em Portugal: seria necessário uma investigação mais demorada, na verdade ainda por fazer, que passasse pelas práticas performativas das décadas de sessenta a oitenta, e que tivesse mesmo em conta o modo como determinados artistas abordaram o corpo no âmbito de disciplinas mais convencionais. Pretendo apenas esboçar uma introdução às questões da *body art*, terminando com um episódio ilustrativo, ocorrido em finais da década de setenta. No entanto, para falar da *body art* em Portugal, justifica-se uma breve apresentação do contexto internacional, pois estamos perante a importação de um conceito, entre as muitas importações conceptuais feitas nessa época. Justifica-se ainda esta nota preliminar, porque estamos

¹ Para uma introdução cronológica às práticas performativas em Portugal, vale a pena consultar o catálogo do *II Encontro Internacional de Performance*, organizado por Fernando Aguiar, em 1988, na Amadora.

² Num artigo publicado no mesmo *Village Voice*, no dia 30 de Dezembro de 1981, Banes criticava também a ausência generalizada de recepção crítica de eventos no âmbito da *Performance art*. Sally Banes é historiadora da arte e o seu trabalho é um contributo muito importante para o conhecimento das artes performativas, tanto na área das artes plásticas, como na dança contemporânea.

>
Três triângulos e som,
 performance de
 José Conduto,
 Galeria Grafil, Lisboa,
 Março de 1978.



>
 Detalhe da montagem
 fotográfica feita a partir
 da performance
Três triângulos e som
 (José Conduto).



perante práticas que se inscrevem num horizonte de recepção mais vasto do que o fornecido somente pelo contexto artístico português.

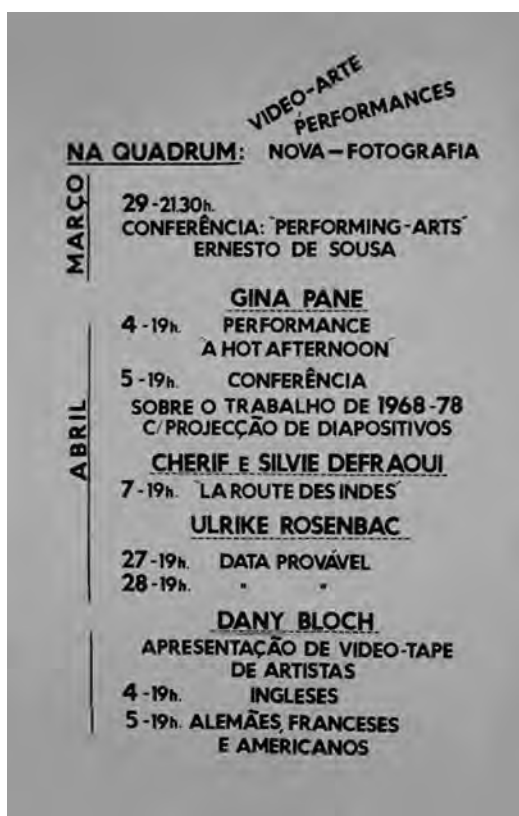
A *body art* surge no contexto social e político dos anos sessenta e setenta, numa atmosfera geral de experimentação. O território da estética aproximava-se então do território da vivência quotidiana e, também por esta via, da vivência concreta do corpo. Este surge como laboratório de experiências, com implicações na redefinição do próprio sujeito. Tais ações sobre o corpo vinham sublinhar a sua existência como objecto disponível para usos, manipulações e inscrições, mas estas formas e intervenções sobre o corpo não deixam de ter consequências na mente que o habita, no intelecto que nele (e por ele) existe.

Ao explorar as relações de produção, estas novas práticas artísticas começam também por sair do quadro que tradicionalmente distinguia a arte do real concreto. Ao convocar os espectadores para discussões mais habituais em disciplinas relacionadas com as Ciências Sociais, a Psicologia ou a Filosofia, estas experiências abrem-se ao espaço público, anteriormente confinadas a domínios mais ou menos reservados e de circulação mais restrita, como o atelier do artista. O espaço público já não surge somente como lugar de exibição, mas também como espaço de produção; aspecto importante, pois o corpo em evidência na *body art* tende a ser um corpo público (e politicamente publicitado), também no sentido em que participa nas transformações acima mencionadas. Podemos assim compreender a *body art* em dois contextos complementares. Em primeiro lugar, como produto de uma determinada ascendência histórica, oscilando esta entre o expressionismo alemão, os eventos dadaístas e surrealistas, o teatro da crueldade de Artaud, as fotografias desfiguradas de Egon Schiele e as assinaturas de Piero

Manzoni sobre o corpo do modelo nu, prontamente usadas por Yves Klein. Em segundo lugar, a dramatização histórica da *body art* só pode ser cabalmente avaliada se tivermos em consideração a agenda política e libertária da década de sessenta, na qual esta começa a emergir com a especificidade que hoje lhe reconhecemos.

Nos Estados Unidos, entre os precursores da *body art*, merecem uma referência especial autores como Vito Acconci, o qual explorou de forma insistente as relações entre o corpo, o espaço (da galeria, da casa, do museu ou da rua) e as tensões assim criadas junto do público receptor. A sua presença em pequenas ações aproximam espectador, seja pela exposição dos seus gestos mais íntimos, seja através da exibição de uma hostilidade aparente. Acconci demonstrava assim a importância do campo de forças, físico e psíquico, que configura a relação entre o corpo do espectador e o corpo do artista. Por outro lado, numa das *performances* mais conhecidas de Chris Burden (*Shoot*, 1971), o criador chegou mesmo a atentar contra o próprio corpo, fazendo disparar um tiro sobre si mesmo. A cena de *Shoot* evidencia um corpo que resiste à dor e que apura os níveis de concentração, transcendendo a sua realidade física, mas submetendo-se simultaneamente à contingência bruta do real.

A *body art* resiste à sublimação do processo criativo mediante uma qualquer objectificação estética: este processo não seria indispensável para a existência da arte. Questionado sobre a razão da arte e sobre o fundamento da autonomia do fazer artístico, Dennis Oppenheim deslocava sugestivamente a questão do objecto para o "fazedor". A arte opõe-se assim à figuração kantiana de um fazer desinteressado. Consequentemente, interessa-se pelas demais experiências artísticas e, de um modo particular, pela *body art*. Como recordava Amelia Jones, tal sucede justamente após a "abertura dos circuitos do



desejo que informam a produção e a recepção artísticas" (Jones 1998:5).

Estas tendências agudizam a consciência dos significados e dos valores culturais presentes na experiência artística. É certo que a crítica feminista estava então mais interessada nas políticas da representação, manifestando algumas reservas quanto à estetização do corpo. A representação de um corpo feminino dificilmente escapava aos mecanismos das suas representações convencionais, precisamente aqueles que deveriam ser desmontados. Daí a resistência da crítica às *performances* de Carolee Schneemann, nos anos sessenta. Mas esta apresentava-nos já um corpo-objeto, disponível para uso e consciente das projecções e das representações a que um olhar exterior o poderia sujeitar. Deste modo, Schneemann marca uma diferença política clara, além de restringir o formalismo que na altura caracterizava algumas das experiências com o corpo.

Na Europa, a *body art* explorou sobretudo processos emotivos e expressivos, fazendo uso de um *gestus* com intuítos terapêuticos. Artistas como Otto Mühl, Gunter Brus, Arnulf Rainer e Valie Export interessam-se pelos processos psicológicos e psicanalíticos relacionados com o corpo. A imagem do indivíduo é destrinchada, exploram-se as patologias do medo e do terror, procuram-se formas de libertar a energia reprimida, em busca de uma redenção pelo sofrimento. Dos seus trabalhos brotam gestos e sintomas que atestam o poder repressivo da máquina social. Importaria saber se este mergulho demasiado intenso num corpo somatizado não arrisca perder o distanciamento necessário à crítica. Como prevenir que a expressão da emoção se converta num fim em si mesmo, até à exaustão dos corpos? Na verdade, a participação física do público, frequentemente solicitada pela *body art*, pressupõe uma identificação que pode redundar em pura submissão.

Mas o corpo deste espectador pode ser convocado de inúmeras formas. Em trabalhos como *Meat Joy* e mesmo no filme *Fuses*, Carolee Schneemann propõe-se abrir o olhar e explorar o seu lado "háptico" (táctil). Numa das pinturas-*performances* de Schneemann, a autora utiliza o seu corpo numa encenação de tintas, planos e colagens: *Eye Body* dá precisamente conta de um contacto pelo olhar e experimenta a recepção integral, envolvendo todo o corpo. Com a experiência "háptica" do olhar, o movimento de aproximação deixaria de se fazer estritamente no espaço. Se um certo olhar moderno cria uma distância entre os corpos e dessa mesma distância faz surgir a imagem, o olhar "háptico" percorreria todo esse espaço, ensaiando a própria destruição da ontologia mediadora das imagens. Mas este olhar "háptico" poderia ainda desdobrar-se e experimentar formas que transgridem a experiência quotidiana do olhar.

As intervenções da *body art* não são feitas somente no corpo do artista, elas projectam-se também no corpo dos espectadores. Vejamos este processo de aproximação ao corpo centrando a atenção no trabalho de Gina Pane, uma criadora europeia, cujas práticas contribuíram especialmente para a introdução da *body art* em Portugal. O balanço da vinda a Portugal de outros artistas oriundos do campo das artes performativas, está ainda por fazer, mas o seu contributo para divulgação da *body art* entre nós é inegável. Abordarei de seguida sobretudo o caso de Gina Pane, nome desde muito cedo associado à *body art* e um nome importante pela colaboração que veio a manter com o artista português José Conduto. A opção justifica-se também pela referência explícita à *body art* aquando da apresentação nacional desta artista, referência que se manteria no debate posterior à sua vinda a Lisboa. O próprio trabalho de José Conduto (1951-1980) testemunha esta realidade. Conduto desenvolveu durante a década de

<

Cartaz com as actividades da Galeria Quadrum para os meses de Março e Abril de 1978.

>

Espectadores na Galeria Quadrum aguardam *A Hot Afternoon*, de Gina Pane, Lisboa (1978).

setenta um trabalho onde explorou o desenho, a instalação, o vídeo, o som e a *performance*, aparecendo em alguns contextos de recepção como trabalhando no campo da *body art*.

Em 1978, a galeria Quadrum recebeu durante os meses de Abril e de Maio uma série de eventos organizados por Ernesto de Sousa. Os eventos em causa foram sucessivamente apresentados como "arte-processo", "*performances*", "*happenings*", "novos meios (vídeo-arte, nova fotografia)", numa iniciativa que assim manifestava um notável propósito pedagógico, dirigido tanto ao público como aos artistas. O próprio organizador afirmaria explicitamente que a "única atitude ou função didáctica válida no nosso tempo é de natureza estética" (Sousa 1977: 51). Gina Pane apresentou a performance *A Hot Afternoon 3* e logo de seguida orientou uma conferência que incluía uma mostra de diapositivos com o seu trabalho da década de 1968 a 1978, período durante o qual realizou os seus trabalhos mais próximos da *body art*. O corpo surge na sua obra numa proclamada revolta contra os sistemas estabelecidos, e a dor, conscientemente explorada, aparece como abertura à sensibilidade, no reverso de uma sociedade anestesiada – *an-aesthesis* –, sem sentido e sem sentimento. De novo, é através do corpo que se procura conhecer o sentido inscrito no corpo físico, esforço visível quando Gina Pane crava espinhos nos braços, quando passa uma lâmina por cima das pálpebras ou quando se golpeia em forma de cruz, junto ao umbigo. Nestes gestos, a dor inscreve-se também num corpo psíquico, juntando-lhe a memória dos símbolos evocados. Esta a razão para o seu uso insistente dos verbos "imprimir" e "fixar". Marcar é criar uma topologia de configurações mentais no corpo; e os nomes das suas performances referem-se também a essa relação: *Psyché*, *Transfert*, *Escalade sanglant*, *Azionne sentimentale* e *Je*.

O corpo objecto mostra-se na sua natureza dolorosa e precária. Também aqui são praticados actos de auto-mutilação, cortes feitos na pele, apelando à consciência da dor e da morte. Serão estas *performances* versões actuais dos *Memento mori* medievais? É uma possibilidade: "A capacidade de fazer face conscientemente à dor e à morte faz parte da saúde do homem" (Tourraine 1991:55, tradução minha). Mais do que o sacrifício, importa notar que a alusão à dor e a sua expressão não ocorre como

sintoma e representação de algo precedente, mas como algo que existe por direito próprio. Para além da experiência com o próprio corpo, são importantes as imagens psíquicas concebidas nas acções e nas diversas utilizações de técnicas fotográficas. A *body art* desafia assim o seu carácter transitório, seja pela inscrição de traços no corpo, evocando símbolos e referências culturais – de certo modo já culturalmente inscritas na nossa percepção –, seja pela utilização consciente da fotografia, como técnica que, na ausência da *performer*, perpetua a intencionalidade da *performance* original.

Se a arte conceptual se pretendeu livrar do peso institucional da arte, este lastro regressa frequentemente sob a forma documental. É através do documento que hoje temos acesso a uma série de obras efémeras realizadas nessas décadas. Pane lidava com esta situação logo desde a concepção das suas *performances*, as quais nunca foram pensadas como algo de puramente efémero, mas como parte de um processo, onde cabiam desenhos, fotografias e textos (preparatórios ou escritos mais tarde em montagens fotográficas). É por este meio que a *body art* se projecta no corpo do espectador. Cada fotografia é feita num momento preciso da *performance*, para que a sua experiência seja acompanhada por uma "activação" na audiência. Como estímulo psicológico, a fotografia promove a performatividade do sujeito-espectador e provoca, mesmo que em diferido, a sua participação no ritual. Através da experiência estética há um sentido que se pretende criar e produzir, justamente no momento em que esta ocorre. Se os corpos da *body art* são expressivos, no sentido em que se abrem como formas expressivas, as fotografias de Pane são tratadas do mesmo modo. Os diapositivos que Gina Pane mostrou na sessão da Galeria Quadrum, em 1978, não terão sido, portanto, simples documentação.

José Conduto terá assistido a estas apresentações, como atestam algumas anotações encontradas no seu espólio. Este artista, com uma vida (demasiado) breve, desenvolveu trabalhos no âmbito da instalação e da *performance*, insuficientemente conhecidos entre nós. Entre as anotações encontradas no seu espólio, contam-se referências à *body art* e à experiência do corpo em geral. Este interesse de Conduto é confirmado pela experimentação extrema a que sujeitou o seu próprio

corpo, mesmo fora de iniciativas artísticas. Estas experiências intensas com corpo, expostas após uma breve escavação biográfica, passaram de um modo muito depurado para as suas intervenções artísticas. A violência da sua intervenção sobre o corpo não é seguramente tão forte como a que na década seguinte se foi generalizando, mas uma década antes. Conduto já expusera a materialidade corporal de uma forma inédita entre nós, em *performances* que propunham um envolvimento físico e psíquico com o público implicando a utilização de uma série de materiais e de som.

Um pouco antes das apresentações de Gina Pane, no dia 10 Março de 1978, pelas 22 horas, o próprio Conduto apresentava *Três triângulos e som*, uma *performance* e uma instalação na Galeria Grafil. Sobre esta iniciativa, Conduto disse ter-se tratado de uma *performance* de natureza interrogativa, questionada pelo silêncio. Num texto apresentado no folheto de divulgação do evento, afirma o seguinte: "Todos nós, trabalhadores da dúvida, somos autores deste momento que a palavra não diz". Para além do dispositivo criado e do envolvimento dos espectadores – algo que pode ser verificado nas fotografias que hoje documentam a *performance* –, há todo um sentido que se busca através de meios que ultrapassam a linguagem, entrando no território da experiência e da presença dos corpos. Neste âmbito, o trabalho de Conduto interessa-se pela exploração da noção de espaço e de energia, apropriando-se intuitivamente de questões relacionadas com a física e com a metafísica de um corpo disperso, impropriamente desenhado. É neste contexto que surgem as suas experiências com o som. Em *Via: Nota de comunicação*, uma *performance* realizada em 1979, ainda na Galeria Quadrum, o som surge minimal, material, abrangendo um espectro que ultrapassa as nossas capacidades auditivas, para se inscrever na matéria vibrátil do nosso corpo, nos limites da percepção.

Tal como em Gina Pane, a fotografia surge também na obra de Conduto como um modo de perpetuar a experiência performativa: "Por exemplo: se eu era o médium numa acção, a fotografia era o médium numa instalação"³. De um modo aparentemente paradoxal, através da fixação do momento, Conduto pretendia demonstrar a existência do efémero, pois a "fixação da obra" era para si "outro nome do efémero". Simultaneamente, introduzia uma

dimensão temporal na experiência com as suas montagens fotográficas. Também aqui o trabalho performativo recorre a outros meios, para além da fotografia, como desenhos, pinturas, serigrafias, e um inédito triângulo, figura geométrica, psíquica, amplamente explorada.

Ao que sabemos, são escassos os trabalhos radicais sobre o corpo desenvolvidos em território português durante a década de setenta. Não é de somenos o lugar histórico emoldurado pelo Estado Novo, muito reactivo às experiências com o corpo. A este propósito, recordo uma *performance* de João Vieira, no início da década de 70, seguramente uma das primeiras incursões nacionais no campo da *body art*. Intitulada *Incorpório*, a obra apresentava-se como uma espécie de ritual: uma mulher aparecia perante o público e, uma vez despida, deitava-se dentro de um sarcófago com a forma do corpo escavada, sendo depois o conjunto lançado ao rio. O sarcófago conserva-se hoje no museu Vostell, de Malpartida, em Espanha. Mais do que a imagem do corpo feminino, João Vieira encena a sua incorporação no objecto artístico, contornando a materialidade ou evitando-a, fazendo do corpo imagem "incorpória", como sugerido no título, nos arredores da iconologia religiosa.

Incorpório lembra-nos a necessidade de pensar a experiência artística portuguesa a partir do modo como o corpo/sujeito se articulou com o político. Pensando na década de setenta, caberia perguntar, por exemplo, se a reconfiguração do corpo obedeceu entre nós a uma revolução tão suave como foi a de Abril. E importaria também questionar o modelo da visualidade e da participação do corpo no próprio processo da cognição, aspecto que tem no conhecimento das práticas artísticas um território central.

Referências bibliográficas

- JONES, Amelia (1998), *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SOSA, Ernesto de (1977), "Uma criação consciente de situações" *Colóquio Artes*, n.º 34, Lisboa, F. C. G., pp. 45-53.
- TOURRAINE, Liliane (1991), "Gina Pane: De la communication à la communion, une esthétique du partage", *Colóquio Artes*, n.º 90, Lisboa, F. C. G., pp. 49-57.

³ Todas as citações referentes a José Conduto são retiradas dos cadernos e folhas de esboços encontrados no espólio do artista. Naturalmente, o artista usa aqui o termo "médium" para se referir a meio de expressão.

Memórias em repetida construção

O Teatro Experimental de Cascais no seu 40.º aniversário

Maria Helena Seródio

O Teatro Experimental de Cascais foi fundado em 1965, quando um novo impulso para a modernização teatral do país incitava a projectos experimentais que assumiam o conceito – de experimentação, estúdio ou modernidade – na própria designação. Tinha já sido, nos anos 40, o Teatro Estúdio do Salitre, e, nos anos 50, o Teatro Experimental do Porto. A década de 60 abriria com a consolidação da Casa da Comédia no seu novo teatrino de bolso, seguir-se-iam, em 1964, o Teatro Estúdio de Lisboa e o Teatro Moderno de Lisboa, e, no ano imediato, Carlos Avilez e João Vasco criam em Cascais um novo colectivo que se apresenta no Teatro Gil Vicente com *Esopaida*, de António José da Silva, tendo contado, entre a assistência da estreia, com Calouste Gulbenkian e o Rei Humberto II, da Itália.

Quarenta anos depois, Carlos Avilez – seu incansável e carismático director artístico – revê-se certamente num historial pontuado por produções memoráveis (*As criadas*, *Portugal anos 40*, *A aurora da minha vida*, *Galileu Galilei*, *O balcão* ou *Os negros*, entre outras) e pela colaboração de artistas que têm lugar cativo na história do teatro, mas também na literatura (Natália Correia, entre outros), nas artes plásticas (casos de Garça Morais ou José Manuel Castanheira, por exemplo), ou na música. Pelas salas que foi ocupando (Teatro Gil Vicente, em Cascais, Teatro Mirita Casimiro, no Monte Estoril, ou Museu Condes de Castro Guimarães, em Cascais), pelos mundos imaginários que foi compondo em cena, passaram nomes das mais diversas gerações, desde Brunilde Júdice, Amélia Rey-Colaço, Mirita Casimiro e José de Castro a Eunice Muñoz, Cecília Guimarães, Glicínia Quartin, Isabel de Castro, Lia Gama, Carmen Dolores, Mário Viegas, Zita Duarte e Maria do Céu Guerra, entre tantos outros. No núcleo forte da sua trupe continuam companheiros da longa caminhada, como João Vasco, Santos Manuel, António Marques, Anna Paula, Fernanda Neves ou Luís Rizo, para só citar alguns. E com todos eles Carlos Avilez parece selar um pacto de amizade continuada, vivendo com a memória de todos, prezando as relações intergeracionais e sempre sonhando com novas produções que lhe permitam o escopo rasgado e espectacular da cena, de que tanto gosta.

Algumas comédias do início do século XX foram território muito seu, como *A maluquinha de Arroios* (1966), de André Brun, e *O Comissário da policia* (1968), de Gervásio Lobato, mas os autores electivos para Avilez são ainda Shakespeare (de quem o TEC apresentou *Macbeth*, em 1988, e *Rei Lear*, em 1990), Gombrowicz (deu *Ivone, princesa da Borgonha*, em 1971, *Opereta*, em 1988, e *Casamento*, em 2003) e, acima de todos, Genet (*As criadas*, em 1972, *O balcão*, em 1987, *Alta vigilância* e *Os biombos*, em 1993, e *Os negros*, em 1999). A este último é mesmo dedicado um recanto especial no lugar da memória, quase como uma assombração à qual vão buscar alento e com a qual desenvolvem uma particular cumplicidade.

A criação recente do "Espaço Memória" do Teatro Experimental de Cascais (na Avenida Marechal Carmona, em Cascais, junto ao Pão-de-Açúcar) é não apenas a evidência de um percurso de quatro décadas de companhia, de que ficaram fragmentos de valor patrimonial importante (figurinos, maquetas, fotografias, programas, etc.), é também a certeza de que a memória trabalha aqui como forma de relação com a cena e como matéria de estudo. É, de facto, importante a relação da companhia com o universo escolar da zona, não apenas formando públicos, expondo e facultando o acesso a esses materiais, mas também intervindo na sua educação artística através da Escola Profissional de Cascais, onde Carlos Avilez e João Vasco exercem a docência, e que continua a atrair muitos jovens adolescentes para a prática do teatro, abrindo assim também para o futuro.

Enquanto aguardam a construção de um novo teatro na Quinta da Alagoa, a estreiar em 2007 (com o apoio da Câmara, mas que muito deve a um trabalho persistente da companhia), prossegue o esforço de criação de mundos teatrais de que é principal artífice Carlos Avilez, devotado ao teatro a tempo inteiro, prestes a completar os 50 anos de vida artística, fiel a procedimentos de que nunca abdicou. Como ele mesmo explica, o teatro é para ele uma "circulação fascinante", pelo que lhe é particularmente grato passar o que veio dos outros para outros: nesse laço que liga diversos tempos de vida e distintas gerações de artistas.



<
Grupo dos fundadores do Teatro Experimental de Cascais, 1965.

O mar,
de Miguel Torga, 1966
(Zita Duarte, António Feio, Santos Manuel, João Vasco, Serge Farkas e Luísa Neto),
fot. Leonel Lourenço.

>



<
A noite dos assassinos,
de José Triana, peça censurada, 1969 (Sinde Filipe, Maria do Céu Guerra e Manuela de Freitas),
fot. J. Marques.

A maçã, de Jack Gelber, 1969 (João Vasco e Maria do Céu Guerra),
fot. J. Marques.

>



<
Casa de Bernarda Alba,
de Federico Garcia Lorca, 1966 (Mirita Casimiro),
fot. Leonel Lourenço.

Fedra,
de Jean Racine, 1967
(Amélia Rey-Colaço e Eunice Muñoz),
fot. J. Marques.

>

<

O tempo e a ira,
de John Osborne, 1968
(Lurdes Norberto e
José de Castro),
fot. J. Marques.



Ivone.

Princesa de Borgonha,
de W. Gombrovicz, 1971
(Zita Duarte),
fot. J. Marques.

>



>

As criadas,
de Jean Genet, 1972
(Glicínia Quartin,
Lurdes Norberto e
Eunice Munóz),
fot. J. Marques.





<
Fuenteovejuna,
de Lope de Veja,
1973 (João Vasco),
fot. J. Marques.



>
O balcão,
de Jean Genet, 1987
(Anna Paula e Sérgio
Silva),
fot. Pedro Soares.

<
A mãe,
de Stanislas Ignacy
Witkiewicz, 1977
(Maria Albergaria e
João Vasco),
fot. José Luis Madeira.



>
A maçã,
de Jack Gelber, 1969
(Santos Manuel,
Maria do Céu Guerra,
Vitor Ribeiro, Zita Duarte,
Vasconcelos Viana,
António Marques e
João Vasco),
fot. J. Marques.

<
*O vento nas ramas do
sassafráz*,
de R. Obaldia, 1977
(João Vasco,
Santos Manuel,
Fernanda Alves e
Maria Albergaria),
fot. J. Marques.

<

>

Virginia,
de Edna O'Brien, 1985
(João Vasco e
Carmen Dolores),
fot. Pedro Soares.



<

Galileu Galilei,
de Bertolt Brecht,
1986 (Fernando Côrte-Real,
João Vasco, Paulo B.,
Luiz Rizo, Fernanda Neves,
Carlos Freixo e Ana Paula),
fot. Pedro Soares.



>

Galileu Galilei,
de Bertolt Brecht,
1986 (João Vasco,
Cecília Guimarães, Paulo B.
e António Marques),
fot. Pedro Soares.



O pecado de João Agonia,
de Bernardo Santareno,
1991 (António Pedro
Cerqueira, Paulo B, António
Marques, Anna Paula,
Sérgio Silva e Lia Gama),
fot. Maria Luísa Gomes.

>



<
Harold e Maude,
de Colin Higgins, 1992
(António Pedro Cerdeira
e Anna Paula),
fot. Maria Luisa Gomes.



>
Está lá fora um inspector,
de J. B. Priestley,
1995 (João Vasco,
Anna Paula e
Teresa Côrte-Real),
fot. Maria Luisa Gomes

<
Aurora da minha vida,
de Naum Alves de Sousa,
1984 (Luiz Rizo, João Vasco,
Ilda Roquete,
Cecília Guimarães,
Anna Paula, Santos Manuel
e Luísa Salgueiro),
fot. Pedro Soares.



>
Onde Vaz Luis?,
de Jaime Gralheiro,
1981 (Miguel Ivo Cruz,
João Vasco e Carlos Freixo).

<
Rei Lear,
de W. Shakespeare,
1990 (João Vasco e
António Marques),
fot. Maria Luisa Gomes.



>
Macbeth,
de William Shakespeare,
1988 (José Figueiredo,
António Marques, Carlos
Sebastião, Luiz Rizo, Manuel
Coelho e Jorge Reis).

>

La nonna,
de Roberto Cossa, 1992
(João Vasco),
fot. Maria Luisa Gomes.





<
Espectros,
de Henrik Ibsen, 1992
(Diogo Infante e
Carmen Dolores),
fot. Maria Luisa Gomes.



>
Lorca, Federico,
de Maria do Céu Ricardo,
1999 (Ana Ribeiro, Flávia
Gusmão, Luís Filipe, João
Vasco, Teresa Côrte-Real,
Sérgio Silva e Anab).



<
Os biombos,
de Jean Genet, 1993
(João Vasco),
fot. Maria Luisa Gomes.

<
Alta vigilância,
de Jean Genet, 1993
(Sérgio Silva e Luis Assis),
fot. Maria Luisa Gomes.

O Leão no inverno,
de James Goldman,
1998 (João Vasco e
Anna Paula),
fot. Maria Luisa Gomes.

>

<

A desobediência,
de Luiz Francisco Rebello,
1999 (Fernanda Neves
e António Marques),
fot. Maria Luísa Gomes.



>

Casa de pássaros, de
Jaime Rocha, 2001
(Anna Paula e
Marco d'Almeida),
fot. Maria Luísa Gomes.

>

Os negros,
de Jean Genet, 1999
(Teresa Côrte-Real,
António Marques,
Flávia Gusmão e
Santos Manuel),
fot. Maria Luísa Gomes.



>

*Auto do solstício do
inverno,*
de Natália Correia, 2005
(Renato Godinho),
fot. Maria Luísa Gomes.

>

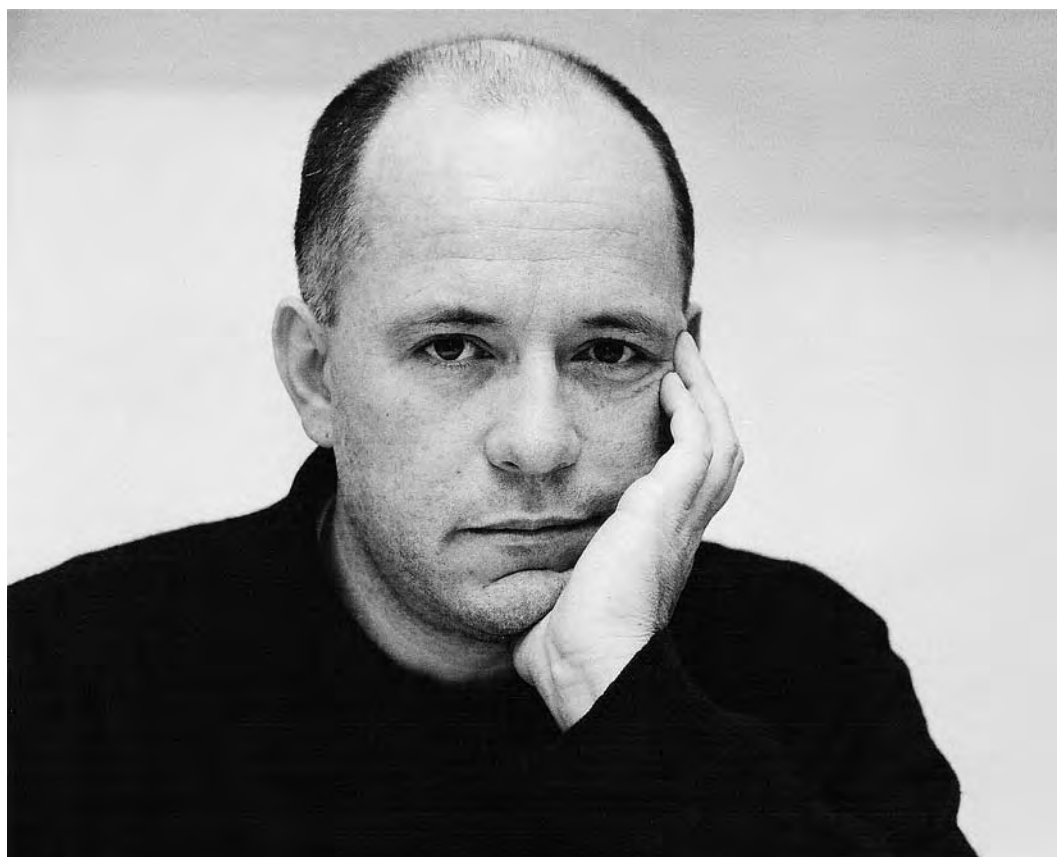
Casamento,
de W. Gombrowicz, 2003
(Renato Godinho),
fot. Maria Luísa Gomes.



João Paulo Seara Cardoso

Teatros com marionetas

Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa



<
João Paulo Seara Cardoso,
fot. Henrique Delgado.

Não obstante o encantamento intrínseco de muitas das "criaturas" que povoam os espectáculos de João Paulo Seara Cardoso, o facto é que muitos dos trabalhos por si realizados para o Teatro de Marionetas do Porto, sobretudo aqueles criados a partir de meados dos meados noventa, ilustram de forma eloquente aquilo que se veio tornando uma evidência: que o que define a existência de uma marioneta depende mais do modo como cada objecto, à partida, inerte é manipulado e utilizado, do que do seu aspecto ou construção. Daí que, para lá da imaginação e competência dos "artesãos" responsáveis pela criação das marionetas, ele exija idêntico empenho e talento dos intérpretes que as investem com sugestões de vida. Embora mantendo sempre uma especial atenção ao público infantil, o Teatro de Marionetas do Porto tem proposto espectáculos assumidamente interpeladores da nossa comum vivência contemporânea, através de variadas aproximações a um teatro de actores, à arte de contar histórias e à própria *performance art*, em experiências felizes de fertilizações cruzadas entre disciplinas e universos artísticos. Foi para nos falar sobre o percurso do mais bem sucedido projecto português de teatro "com" marionetas que decidimos conversar com João Paulo Seara Cardoso. Na entrevista realizada a 27 de Setembro de 2005, esclareceram-se trajectos formativos e opções estéticas, debateram-se alguns pronunciamentos artísticos e recuperaram-se memórias e experiências.

Numa primeira tentativa de encontrar alguns dados factuais sobre o teu percurso artístico, consegui saber que nasceste em 1956, que estudaste no Liceu D. Manuel, no Porto, que chegaste a frequentar um curso de Engenharia, que terás estado ligado a algo a que se chamou o Teatro Amador de Intervenção...

Gostaríamos que nos falasses um pouco destes primeiros passos e das tuas primeiras aproximações às realidades culturais e teatrais da cidade do Porto.

Eu comecei a fazer teatro quando andava na universidade. E acabou por ser o teatro que me afastou da universidade. Porque, um dia, eu ia a entrar na Faculdade de Engenharia

>
Teatro Dom Roberto,
fot. Brigitte Pougeoise.



– nas antigas instalações da Rua dos Bragas – e vi um cartaz que dizia “Abertura de Novos Cursos no Teatro Universitário do Porto” (TUP). E eu inscrevi-me no curso, o que foi a minha perdição, porque eu já ia quase no 4.º ano. De qualquer modo, o elemento mecânico é uma coisa que continua relacionada com a minha actividade e com o meu pensamento. A escolha das marionetas terá tido muito a ver com o meu fascínio pelas mecânicas teatrais. Foi aí, nesse curso no TUP, que eu encontrei aquele que eu considero o formador da minha vida, o João Coimbra, que vinha de uma escola de Bruxelas, uma escola grotowskiana ortodoxa, e que aplicava esses conhecimentos e as suas convicções também de uma forma muito concreta, muito rigorosa e exigente. Ele tinha até uma companhia que se chamava Teatro Laboratório. É assim que eu formo a maior parte das minhas ideias teatrais e das minhas próprias convicções, sobretudo, em relação à questão primordial do actor e da sua formação.

Estamos a falar de um curso de quanto tempo?

De três anos. No terceiro ano, quando se fez o *Sonho de uma noite de Verão*, é que a experiência descambou um pouco porque nunca se chegou a um resultado concreto... O espectáculo nunca chegou a acontecer. O curso começou nas antigas instalações do TUP, onde hoje é o Conservatório de Música – onde eu conheci outra pessoa fantástica, o Correia Alves –, e passou depois para o Quartel do CICAP, naquilo que viria a ser o famoso “barracão” do TUP. Entre outras confusões, a dada altura, houve um grande conflito entre a direcção do TUP e o João Coimbra, porque ele tinha a convicção de que era preciso formar os actores por dois ou três anos antes de poder fazer um qualquer espectáculo, e a estreia foi sendo protelada, até que o conflito se agudizou de forma irreversível. E aquelas pessoas que eram fiéis seguidoras das ideias e das práticas do João Coimbra – éramos apenas sete ou oito –, acabaram em casa dele a continuar a sua formação de actor.

Estamos a falar, mais ou menos, de que anos?

Nunca sei os anos... Mas sei que essa experiência foi a coisa mais marcante que me aconteceu. Depois disso é que, por convite do Mário Moutinho – porque eu, entretanto, tinha escrito uma peça de teatro para crianças –, chego ao Teatro Amador de Intervenção (TAI), para fazer uma encenação. O TAI era um grupo muito importante nesta cidade, no qual nunca se fala, um colectivo enorme e muito interventivo que tinha diversas secções: teatro para adultos, teatro para crianças, um grupo de música popular – que veio a dar o Vai de Roda –, e um núcleo audiovisual. E fazia uns fins-de-semana culturais, nos anos logo a seguir à Revolução, que, na Escola de Belas Artes, juntavam imensas pessoas: durante três dias, em regime *non-stop*, passavam-se filmes, fazia-se teatro para crianças e adultos, tocava-se música...

Mas, então, se quando entraste para o curso do TUP estavas quase no quarto ano de engenharia, deverias ter à volta de 21 ou 22 anos, o que apontará para os anos de 1977 ou 1978...

Foi exactamente 1978! Aliás, 1978 foi o Ano Internacional da Criança, em que houve muitas, muitas actividades em que o TAI esteve envolvido. Foi um ano louco...

E quem animava o TAI?

O TAI era conhecido como “o grupo dos médicos”, porque tinha lá vários estudantes universitários, muitos deles de medicina. Mas era sobretudo o Mário Moutinho e mais duas ou três pessoas. A dada altura, eu também acabei por ir para a direcção. Foi precisamente porque existiam muitos universitários no TAI que se começaram a formar, a casar e a ter filhos, deixando de ter disponibilidade para a acção cultural e para o teatro, que ficaram só algumas pessoas, já nessa altura, muito interessadas por marionetas. E o Teatro de Marionetas do Porto acabará por nascer de um núcleo de pessoas que se especializam em marionetas,



ainda no TAI, juntamente com alguns importantes criadores como a Rosa Ramos e o João Lóio. Andámos ainda uns anos num registo semi-profissional, já que eu e o Mário éramos também animadores culturais no FAOJ, até que eu, a dada altura, decidi avançar. É preciso que se perceba que a profissionalização nessa altura era difícil e nós estávamos numa área teatral estigmatizada. Eu via os meus colegas, do teatro, aqui no Porto, com uma vida muito esforçada. Os anos oitenta foram muito difíceis para o teatro no Porto. E eu preferia ter aquela actividade dupla, também como animador cultural, que me deixava um grande espaço de liberdade.

Mas o que é que, no meio de todas essas experiências, te conduziu às marionetas?

Eu penso que terá sido esse ímpeto criativo que houve em 1978, no Ano Internacional da Criança, em que nós fizemos espectáculos como cogumelos: inventávamos umas tendas e íamos construindo os espectáculos à medida que os íamos apresentando. E foi aí que surgiram naturalmente as marionetas... Tudo aquilo era feito em condições um pouco precárias. Tínhamos uma aparelhagem de som muito rudimentar, um pequeno pórtico que se montava no largo de uma aldeia ou num salão de bombeiros, e apresentávamos espectáculos que tinham uma grande interacção com o público, com os miúdos. Íamos construindo os espectáculos aos poucos, circulávamos imenso. Saíamos todos os fins-de-semana numa carrinha para fazer espectáculos, por todo o lado, três e quatro por dia. Foi uma experiência verdadeiramente de animação sócio-cultural, que me marcou muito.

Mas não fizeste também um curso de teatro na Seiva Trupe?

É verdade... O curso na Seiva Trupe foi ainda anterior ao do TUP. Eu já estava na universidade – exactamente, é isso mesmo – quando fui frequentar o primeiro curso de

teatro pós-revolução, que houve no Porto, frequentado por cento e tal alunos, e que decorria na Cooperativa Árvore, tendo como professores o Júlio Cardoso e, mais tarde, o Rui Madeira. Esse curso foi muito engraçado... Estavam lá pessoas, ainda muito ingénuas, mas que já sonhavam fazer teatro. Formaram-se núcleos duros dentro dessa mais de uma centena de pessoas, que representavam as diferentes correntes estéticas do teatro: havia os brechtianos, havia os artaudianos – que faziam representações a chicotearem-se, uns nas costas dos outros, que resultavam, claro, de teorias mal absorvidas –, havia outros que faziam teatro mais numa perspectiva revolucionária, mais colados à prática da Barraca, que era, então, o grande modelo. Daí que, quando se chegou à mostra final, houvesse ali uma enorme variedade das grandes correntes universais do pensamento teatral. Foi fantástico. Esse curso terá durado cerca de um ano... e dele saíram muitas pessoas que viriam, mais tarde, a fazer teatro em companhias profissionais.

E, já agora, tu estavas em que corrente?...

Estava numa corrente que tinha a ver com um certo realismo poético... Apresentámos um trabalho a partir de um texto da Yvette Centeno, uma pequena peça sem palavras, uma longa didascália, de que já não me lembro o nome. Muitos anos mais tarde, viria a encontrá-la, quando apresentámos o *Exit* no Acarte – ela acabava de ser nomeada directora – e falámos longamente sobre isso e sobre o facto de ter sido com um texto dela que eu pisara o palco pela primeira vez na vida.

E o teu encontro com o mestre António Dias?

Essa é uma memória que eu tenho mais presente. Eu trabalhava no FAOJ, onde era responsável por áreas como o teatro de marionetas, a etnografia e a música. Foi nessa altura que viajei por todo o país, sobretudo pelo Norte, tendo tido a oportunidade de conhecer as mais importantes

<

Vai no Batalha,
de José Topa e Carlos Tê,
enc. João Paulo
Seara Cardoso,
cenografia e marionetas
de Rosa Ramos,
música de João Lóio,
Teatro de Marionetas do
Porto, 1993,
fot. Nuno Calvet.

<

IP5,
de Regina Guimarães,
enc. João Paulo
Seara Cardoso,
cenografia e marionetas
de Regina Queiroz,
Teatro de Marionetas do
Porto, (1996),
fot. Henrique Delgado.

>

Miséria,
enc. João Paulo
Seara Cardoso,
cenografia e marionetas
de Rosa Ramos,
Teatro de Marionetas do
Porto, 1991/1998,
fot. António Rodrigues.

>
Máquina-Homem
 (*Clone Fighters*),
 criação de João Paulo
 Seara Cardoso,
 Expo 98,
 fot. Maurício Abreu.



tradições teatrais e para-teatrais, como as Bugiadas de Sobrado, o *Auto de Floripes*, as mascaradas de Bragança e Lamego, as Festas dos Rapazes, a Serração da Velha e o Enterro do Judas, etc. Nessas andanças, conheci pessoas fantásticas, como o Benjamim Enes Pereira e o Ernesto Veiga de Oliveira... Hoje reconheço que o contacto com o teatro popular bateu fundo em mim. E é por isso que eu ainda hoje não compreendo que haja pessoas de teatro, interessadas em teatro, que desconheçam as manifestações teatrais portuguesas de inspiração popular. Costumo dizer que é tão importante conhecer o *Hamlet* como o *Auto de Floripes*. São celebrações teatrais comunitárias que, nesse sentido, se aproximam dos ideais do teatro grego. Eu acho que o conhecimento dessas tradições é fundamental para se criar uma verdadeira consciência teatral numa perspectiva cultural. Um dos problemas do teatro e da dramaturgia portuguesa é precisamente a falta de uma identidade. Nós não temos um teatro identitário, do ponto de vista cultural, ao contrário do que acontece em Itália, em Espanha, ou em França, tanto a nível dos textos como das formas. Mas voltando à vossa pergunta... no meio de todas estas experiências fascinantes o Mestre Francisco Esteves diz-me que existia ainda um mestre bonecreiro que vivia em Lisboa. E que seria o último da linhagem dos bonecreiros itinerantes. Claro que fui logo a Lisboa conhecê-lo e ele revelou-se uma pessoa encantadora, mas aconteceu que, nessa altura, estava rodeado de jovens como eu, todos ansiosos por aprender a chave do sucesso dos robertos. E o Mestre António Dias, revelando-se um verdadeiro guardião da tradição, não se dispunha a ensinar os seus segredos ao desbarato...

Mas em que é que se traduziam esses "segredos"?

O primeiro segredo dos robertos é a palheta: se ele não mostrar a palheta a ninguém, aquilo permanece um segredo e não se sabe qual é o "truque" da voz do bonecreiro. Segundo: a movimentação dos robertos é

incrivelmente exigente e há mesmo algumas sequências que não se percebe como são feitas, parece que há fantasmas dentro da barraca. E, finalmente, ninguém se atrevia a fazer um teatro de que ele era o último representante, sem o seu consentimento. Acompanhei-o em Lisboa durante dois ou três dias, assistindo aos espectáculos e, de regresso ao Porto, trazia a convicção plena que teria de fazer os Robertos. Era aquele "o teatro" que me interessava. Um verdadeiro teatro popular, universalista nos temas e na forma de comunicação. E fiz, ensaiei durante alguns meses, só uma peça, que eu considerava mais fácil, chamada *Tourada*, e que apareceu integrada num espectáculo de rua promovido pelo TAI, no âmbito de uns encontros de teatro para a infância. Esse espectáculo assentava numa recolha de diversas tradições dos saltimbancos e dos bonecreiros portugueses, no meio do qual surgia a minha representação de robertos. O espectáculo acabou por estrear no espaço da Gulbenkian de Aveiro – no auditório, portanto, no interior, por exigências da programação desses encontros –, e o Mestre Dias estava na plateia. No fim, comovido, deu-me os parabéns. E eu então perguntei-lhe se ele não me queria ensinar aquilo, mesmo a sério. Ele veio para o Porto durante um mês, trabalhávamos todos os dias um pouco, eu ia desvendando os segredos daquilo e fui também fazendo um levantamento, que deveria um dia publicar, sobre a vida dele. Passado algum tempo, depois de muita insistência, porque aquilo também é uma questão de repetir muitas vezes, acabei por fazer o repertório completo dos robertos.

O que faz de ti um dos poucos herdeiros da tradição dos robertos! Mas o que é que acontece entre esse encontro decisivo e a formação do Teatro de Marionetas do Porto, em 1988? Porque tu ainda acrescentarás à tua experiência outras formações mais sistemáticas, através das tuas passagens pelo Institut National



<
Óscar,
enc. e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 1999
(Marta Nunes),
fot. Henrique Delgado.

Macbeth,
de William Shakespeare,
enc. e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
2001,
fot. Susana Paiva.
>

d'Éducation Populaire, em Marly le Roy, e pelo Institut International de la Marionette, em Charleville-Mézières.

Bom, logo a seguir à aprendizagem dos robertos, e levado por um certo idealismo itinerante, pego no meu dois cavalos, onde instalei um colchão para dormir, e passo diversos meses a fazer espectáculos em todos os largos de aldeia e vila que encontrava em Portugal. Se calhar tinha a necessidade de vivenciar a experiência dos antigos bonecreiros. Era engraçado: chegava a um local, escondia o carro para não saberem que eu era "rico", fazia a representação e, no final, saía da barraca a pedir dinheiro com o fantoche virado ao contrário. Tinha piada, porque o fantoche que pedia dinheiro era o diabo e as pessoas ficavam um bocadinho atrapalhadas... era pouco cristão! E é nessa altura que eu, também, seguindo alguns dos métodos usados pelos etnólogos, tentava em cada localidade saber da existência de mais algum bonecreiro, visitava-o, tirava-lhe fotografias, falava com ele, fazia o seu registo.

Fizeste, então, um trabalho que era simultaneamente de animação e de pesquisa?

Exacto. E é nesses anos, também, que eu faço, mercê de um acordo luso-francês de cooperação, muitos e belíssimos cursos em França, sobretudo no Instituto Nacional de Educação Popular. Foram diversos cursos, de um, dois ou três meses, de teatro de marionetas, de cinema de animação, de teatro de máscaras, de animação sócio-cultural, com belíssimos professores. E quando já estava muito ansioso por uma formação especializada, inscrevi-me em dois cursos do Instituto Internacional da Marioneta, um sobre encenação, em torno da montagem do *Fausto*, de Christopher Marlowe, e um outro em que trabalhei com o Jim Henson. Esse curso com o Jim Henson foi fantástico. Nessa altura, eu estava a fazer programas de televisão de uma forma perfeitamente empírica... com uma belíssima equipa – o Jorge Constante Pereira, o Carlos Dias, o Sérgio Godinho –, e tinha que escrever, encenar,

dirigir, interpretar... tudo! E o curso com o Jim Henson surge justamente numa altura em que eu estava muito precisado de formação numa área que ele dominava exemplarmente. Ele era, então, o grande precursor mundial das marionetas em televisão. Eu recorde-me, na altura d'*Os marretas* [*The Muppet Show*]. Muita gente em Portugal, parava tudo para ver *Os marretas*! Por isso, com a enorme admiração que tinha por ele, poder passar ali mês e meio a trabalhar com ele, foi uma experiência inesquecível. Ele gostou tanto de mim que me convidou para uma colaboração. Era um projecto que ele tinha de uma nave espacial que pousava em diferentes países, e eu ficaria responsável pela realização do episódio português. Ainda fizemos um primeiro encontro de produção em Madrid, para discussão do guião, mas passados alguns meses o Jim Henson morreu e o projecto nunca mais se concretizou.

Todas essas experiências de televisão – *A árvore dos patafúrdios*, *Os amigos de Gaspar*, *Mopi* e *No tempo dos Afonsinhos* – são anteriores à formação do Teatro de Marionetas do Porto?

Nessa altura, entre o fim do TAI e o princípio do Teatro de Marionetas do Porto, há todas essas coisas à mistura. Digamos que este grupo de pessoas, sobretudo eu, o Mário Moutinho e mais dois ou três, fomos fazendo tudo isto, montando peças de teatro, fazendo programas de televisão. É também a altura das minhas grandes viagens a África, sobretudo ao deserto do Sara, que me marcaram bastante. Mas é, sobretudo, após o último dos programas de televisão, *No tempo dos Afonsinhos*, que o Teatro de Marionetas do Porto começa a sério.

Mas quando é criado o Teatro de Marionetas do Porto em 1988, a tua atenção já não é partilhada com a televisão?

O Teatro de Marionetas do Porto tem uma data simbólica de formação: é o dia da estreia do *Miséria*, no âmbito de

>

*Nada ou o silêncio de**Beckett,*

enc. e cenografia de

João Paulo Seara Cardoso,

Teatro de Marionetas do

Porto, 1999

(Marta Nunes, Sérgio Rolo

e Rui Oliveira),

fot. Henrique Delgado.

>

*Paisagem azul com**automóveis,*

enc. e cenografia de

João Paulo Seara Cardoso,

Teatro de Marionetas do

Porto, 2001

(Mariana Portugal),

fot. João Tuna.



uma edição do Festival Mundial de Marionetas, a que a Isabel Alves Costa assistiu, justamente em Charleville-Mézières, – e que foi uma estreia memorável, com transmissão em directo para a TSF, em Portugal. Foi aí que pela primeira vez se utilizou o nome da companhia, para participar no Festival sem dar aquele ar de "amadores". É também por essa altura que é alugado o Teatro de Belomonte. Parte dos ensaios do *Miséria* já tem lugar no Teatro de Belomonte, ainda antes das obras. Por isso, o *Miséria* é realmente o início de tudo: é o espectáculo que estreia o Teatro de Belomonte, é o espectáculo que nos dá uma certa visibilidade internacional, porque aquela estreia correu muito bem, e é o nosso espectáculo histórico. Aliás, já o faço há tantos anos que costumo dizer que o espectáculo, tal como a personagem Ti Miséria, está condenado à eternidade!

Ultrapassado esse "incidente" associado à criação da companhia, para a inscrição num festival, como é que depois se estrutura o Teatro de Marionetas do Porto?

Numa primeira fase, em que ainda não havia subsídios do Estado, a nossa actividade foi-se fazendo ao sabor das encomendas, das apresentações para que éramos convidados. Mas, em 1993, com a montagem do *Vai no Batalha*, as coisas ficaram mais sérias: começámos a ter uma grande visibilidade na cidade do Porto, o subsídio de montagem do *Vai no Batalha* tinha-nos sido recusado e, depois, por causa do êxito do espectáculo – em cena, entre Maio e Novembro –, foi-nos atribuído, aliás, de uma maneira muito estranha... E é também com aquele espectáculo que eu faço uma reflexão sobre o caminho a tomar, que até então, talvez, ainda não tivesse feito...

Mas em 1990, o II Festival Internacional de Marionetas do Porto já incluiu uma retrospectiva dos espectáculos do Teatro de Marionetas do Porto, com *Teatro Dom Roberto*, de 1983, *Contos de aldeia*, de 1985, *Entre a vida e morte*, de 1988, e *Vida de Esopo*, de 1989...

Tudo isso eram espectáculos herdados do TAI que passaram para o património do Teatro de Marionetas do Porto.

O *Vai no Batalha* foi o vosso primeiro espectáculo assumidamente dirigido a um público adulto?

Antes, já tínhamos feito umas experiências fascinantes, fascinantes e iniciáticas, para nós e para o público, no espaço do antigo café-teatro do Realejo, na Ribeira. Nunca ninguém nesta cidade tinha visto ou acreditava que havia marionetas para adultos. Não havia nenhuma companhia, não havia tradição, não havia ainda o Festival – cuja primeira edição é só em 1989 –, não havia nada. Talvez já tivessem passado pelo Porto umas marionetas chinesas, qualquer coisa de tradições orientais. E nós, num regime muito livre, durante a semana, escrevíamos os textos e ensaiávamos e, ao fim-de-semana, representávamos no café-teatro do Realejo, com grande êxito. Coisas muito "anarcas", muito próximas de uma lógica de cabaré, muito fragmentadas, politicamente incorrectas... Mas foi aí que começámos a alimentar a possibilidade de vir a fazer teatro de marionetas para adultos. Estas experiências primitivas são feitas no espaço do café-teatro, no último andar, enquanto que o *Entre a vida e a morte*, que já é uma experiência mais elaborada, mais trabalhada, é apresentado no novo café-teatro, que se chamava o "Réz-do-chão". Mas é justamente depois de todas estas experiências dispare que se dá a nossa aposta mais assumida na dimensão de um teatro político: o *Vai no Batalha*. O que é que nós queríamos fazer com aquele espectáculo? Estava então instituída em Portugal uma terrível premissa de concepção do teatro que consistia em elevar o teatro de revista do Filipe La Féria, com o *Passa por mim no Rossio*, à condição de "teatro nacional". O que aconteceu com o entusiástico apoio do então Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes, que manteve o espectáculo em cena no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, durante largos meses, fazendo-o depois viajar até ao Teatro Nacional S. João. Foi também



<

Polegarzinho,
enc., texto e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 2002
(Sérgio Rolo e
Marta Nunes),
fot. João Tuna.

nessa altura que as companhias de teatro foram avaliadas não pelo valor do seu trabalho artístico, mas sobretudo por um critério altamente perverso: o número de espectadores que fossem capazes de atrair. Daí que o nosso espectáculo tivesse sido uma tentativa de, usando a mesma fórmula da revista, fazer um teatro político, anti-cavaquista, anti-"teatro nacional obrigatório", aquilo a que nós chamávamos, num quadro da peça, o "Tenório". Era um quadro muito engraçado em que o Santana Lopes estava a dormir na sua cama principesca e um busto de Chopin, que estava na cabeceira, se começava a agitar e dizia-lhe com voz ameaçadora: "Santana, Santana, porque andas a dizer que eu escrevi sonatas para violino?", e massacrava-o sem dó nem piedade. Chegava então o La Féria gritando, com sotaque marcadamente lisboeta, que adorava "teatro com muita cor, muitas lantejoulas, muitas entradas pela direita, muitas saídas pela esquerda", etc., e havia um célebre diálogo com o Santana Lopes, em que o encenador tentava convencer o Secretário de Estado a obrigar toda a gente deste país a ver o seu próprio teatro, que se chamaria "teatro nacional obrigatório". Bom, havia muitos mais quadros... o mais famoso era o do Fredo Brilhantinas, o "arrumbador de biaturas ligeiras". De repente, esse acto que eu considerava político e de oposição ao estado do país, coincidente com a "política do alcatrão" e o desenvolvimento a qualquer preço, torna-se um êxito tal que essa consciência crítica começa a diluir-se. Consequência também dessa grande força do humor, que consegue inclusivamente que um espectáculo tão claramente político como era o *Vai no Batalha* conseguisse ser apreciado por pessoas que não alcançavam que ele estava a criticar o próprio sistema em que acreditavam. E esse efeito desiludiu-me muito: de repente, ver o Teatro de Belomonte cheio de pessoas nas quais eu não me reconhecia... E aí eu percebi que não queria fazer teatro de massas. Por isso é que a seguir, rompendo com tudo isto, quando toda a gente insistia comigo e nos convidava para viajar com o espectáculo pelo país, e no meio de

muitas discussões – o Mário Moutinho ainda hoje conta essa história –, eu entrei numa loja, na rua de Belomonte, comprei um machado, entrei no teatro, e anunciei: "Pessoal, acabou a discussão sobre se isto vai para fora ou não": E fui furiosamente destruir o cenário à machadada! Ficou tudo reduzido a tábuas e o *Vai no Batalha* morreu ali. Ficou o mito... Por isso é que o espectáculo seguinte foi uma experiência radicalmente distinta e talvez o mais experimental que fiz na minha vida. Com a colaboração da Isabel Barros, quis pesquisar o que poderia resultar do cruzamento das marionetas com a dança. Construimos marionetas que se adaptavam ao corpo do bailarino, construimos um novo espaço cénico que nunca antes nos tinha passado pela cabeça, utilizando o espaço de forma ampla, abandonando os esconderijos para os marionetistas, colaborámos pela primeira vez com um músico italiano, o Roberto Neulichedl, com quem ainda hoje trabalho, que na altura fez uma música *in loco*, também ela muito experimental e adaptada a uma construção progressiva do espectáculo. E de tudo isto resultou o *3.ª Estação*, estreado em 1994, num festival na Alemanha. Foi o primeiro espectáculo experimental da companhia, que assumidamente buscava novas formas de construção e representação. E que teve uma carreira muito interessante, no Acarte, em Lisboa. Foi com este espectáculo que eu acho que houve uma escolha decisiva em relação à estética a seguir no futuro. Talvez tenha sido a primeira vez que senti que o que eu queria, vindo da tradição, era encontrar princípios de modernidade e de contemporaneidade no teatro de marionetas, porque sentia que era esse o meu papel e o meu caminho.

Como é que se vinha estruturando a formação de manipuladores e de outros intervenientes na criação dos espectáculos?

De uma forma muito natural. Fazendo dos espectáculos objectos, simultaneamente, de criação e de formação. Ainda hoje, o processo de formação dos nossos intérpretes

>

O princípio do prazer,
enc. e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 2003,
fot. João Tuna.



>

O princípio do prazer,
enc. e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 2003
(Edgard Fernandes),
fot. João Tuna.

é um processo de contágio, de modo a que, ao longo da criação do espectáculo, possam adquirir a aptidão necessária, mesmo técnica, para lidar com as marionetas. Nunca se fez um esforço especial. Ou, se preferirem, há sempre um esforço especial, porque cada espectáculo nosso, para o bem e para o mal, implica uma técnica nova. Porque nós fazemos um tipo de teatro em que a técnica determina a estética. Se, por exemplo, a marioneta é de varas, pesa 1 Kg e mede 80 centímetros, há um tipo de espaço que ela vai conquistar, uma movimentação que nós vamos descobrir e, conseqüentemente, uma dramaturgia que é determinada pela forma como a marioneta se movimenta, pela poética de espaço que ela sugere.

A partir de determinada altura, tu comesças a privilegiar muito a manipulação ao vivo, insistindo na presença do corpo dos próprios intérpretes e, assim, rompendo com uma certa "magia" associada ao teatro de marionetas.

É verdade. O *Vai no Batalha* era, a esse nível, ainda muito "tradicional". O *capuchinho vermelho*, por exemplo, já tinha sido uma experiência diferente, com um trabalho de composição de personagem, muito influenciada por uma vaga ao nível da comunidade dos criadores de marionetas traduzida numa nova tendência de "teatro de objectos". Mas essa magia de que falas é o ponto crucial da grande revolução que abalaria as premissas filosóficas do teatro de marionetas e que ocorreram a partir dos anos 50. Quando o "manipulador" passa a estar à vista do público, rompendo uma concepção de séculos, o mistério da vida das marionetas é revelado ao espectador... aparentemente. Porque, quanto a mim, a ilusão que se pretende criar de vida própria da marioneta passa a ser, com a presença do actor, um mistério muito maior. Porque já não vemos só a vida. Estamos perante a vida em confronto com a morte. A tal existência efémera da marioneta, uma metáfora de nós próprios. Claro que isto



põe problemas complicados ao nível do espaço cénico. Para mim, tratou-se, a partir de certa altura, de encontrar a forma de organizar o espaço de representação e de encontrar um lugar onde pudessem coexistir os actores e as marionetas que melhor se adaptasse à estética que queríamos prosseguir.

Nesse tipo de evoluções e de inflexões, parece ter tido muita importância a tua presença regular em festivais internacionais de marionetas, cruzando-te com experiências muito diversas. A possibilidade de uma presença tão regular em contextos internacionais, desde tão cedo, é uma oportunidade relativamente rara para um criador teatral português.

Os Festivais Mundiais de Marionetas foram, a dada altura – e a Isabel sabe bem disso – um verdadeiro mostruário do melhor que se fazia no mundo. E viam-se coisas extraordinárias. Foi aí que eu tomei contacto com todos os pensamentos teatrais relacionados com marionetas, sem dúvida. Os mais diversos, das mais diversas elaborações e formulações, desde o teatro de objectos, que vive puramente da animação de formas, objectos e utensílios do quotidiano, até fórmulas elaboradíssimas, como os espectáculos do Philippe Genty. Mas havia de tudo, desde a intimidade do teatro de marionetas feito para vinte ou



<
História da praia grande,
 enc., texto e cenografia de
 João Paulo Seara Cardoso,
 Teatro de Marionetas do
 Porto, 2003,
 fot. Paulo Barata.

trinta pessoas, com pequenas caixinhas de fósforos mexidas em cima da mesa, até ao grande teatro, com enormes recursos, como por exemplo uma versão do *Tristão e Isolda* que lá vi, encenada pelo Alain Recoing. Esses primeiros anos foram anos fabulosos. E, principalmente, depois da estreia de *O capuchinho vermelho* e do *Miséria*, no festival, eu percorri a Europa toda com esses espectáculos, e como eu tinha todo o tempo do mundo, em vez de ir aos festivais só para fazer as representações, ficava lá mais quatro ou cinco dias, via os outros espectáculos, conhecia os criadores, falava com eles, em ambiente de verdadeira tertúlia artística. Tudo isso foi para mim importantíssimo. Conheci profundamente o Roman Paska, que viria depois a ser o director do Instituto Internacional da Marioneta, um artista admirável, tanto do ponto de vista da prática como do pensamento. Tudo isso foi decisivo para uma certa evolução pessoal. Hoje em dia, as coisas mudaram muito. O grande *boom* da criatividade no teatro das marionetas acabou, extinguiu-se, pelo menos aquela chama viva, e é uma arte que, do ponto de vista da criatividade, da emergência de novas tendências, está hoje num certo declínio.

Mas, então, a declaração do próprio Roman Paska, citada por ti noutras ocasiões, de que esse género de teatro seria a grande forma teatral do futuro, parece de algum modo comprometida.

O Roman dizia isso como prenúncio do que o teatro de marionetas poderia vir a ser, e tinha razão. Ele constatava que o teatro dito "convencional" se mantinha num certo limbo arcaico, com alguma dificuldade ou constrangimento na reacção às novas linguagens, da imagem, do corpo e outras, e que o teatro de marionetas, justamente por estar no limite e na fronteira de muitas linguagens artísticas, e por ser um tipo de representação muito imagético, teria condições privilegiadas para constituir uma transversalidade perfeita dessas artes, afirmando-se quase como uma nova arte.

Como explicas a não confirmação desse prognóstico?

Penso que a seguir a uma época de grande afirmação e explosão criativa, como acontece ao longo de toda a história da arte, se está a assistir a um momento de retracção e de ressaca criativa. Por exemplo, contemporâneo desses anos de grande criatividade foi o próprio Kantor, que era alguém muito interessado nas marionetas, a que ele preferia chamar manequins, pelo lado da sua imutabilidade, da sua máscara mortuária. Ele chegou a dar um curso importantíssimo no Instituto Internacional da Marioneta. Mas um dos grandes paradigmas desta situação actual é o próprio Philippe Genty. E a dança contemporânea também vive um pouco esta ressaca de um certo *boom* criativo. A Pina Bausch poderá ser também um exemplo. Ambos foram geniais nas suas áreas. E a Pina Bausch está para a dança contemporânea como o Philippe Genty está para uma certa contemporaneidade do teatro de marionetas. O Philippe Genty esgotou completamente a sua fórmula, dedicando-se a espectáculos puramente comerciais, que alimentam uma organização poderosa que ele montou, e os espectáculos da Pina Bausch, os que eu tenho visto ultimamente, constituem, custa-me a dizer pela grande admiração que tenho por ela, constituem uma espécie de "declínio", dentro das fórmulas que ela brilhantemente inventou de fazer teatro.

Gostaríamos que explicasses um pouco melhor ou desenvolvesse um pouco mais tanto a fórmula sugerida para caracterizar a evolução do Teatro de Marionetas do Porto, "entre a tradição e a modernidade", como uma outra declaração tua, que parece muito sugestiva, de que vocês fariam menos um "teatro de marionetas" e mais um "teatro com marionetas".

A nossa forma de fazer teatro assenta fundamentalmente na ideia de expor aos olhos do público a marioneta e o actor em relação íntima com os outros elementos cénicos, e explorar a dialéctica que daí advém. Neste contexto seria

<
A cor do céu,
 enc., texto e cenografia de
 João Paulo Seara Cardoso,
 Teatro de Marionetas do
 Porto, 2004
 (Edgard Fernandes),
 fot. Paulo Barata.



Os encantos de Medeia,
 de António José da Silva,
 o Judeu,
 enc. e cenografia de
 João Paulo Seara Cardoso,
 Teatro de Marionetas do
 Porto, 2005,
 fot. João Tuna.



altamente restritivo usar só as marionetas, porque a marioneta não pode existir teatralmente sem o actor, elemento essencial da teatralidade. E o que é belo e ao mesmo tempo brutal nisto tudo é o confronto entre os actores e as marionetas: tanto um actor que manipula uma marioneta, como um actor que contracena com uma marioneta ou como os actores que vivem no mesmo universo, quase onírico, das marionetas. É todo este jogo, muito sedutor, toda esta dialéctica, de vida e de morte, de existência efémera, que pode provocar um estado especial em quem assiste a um espectáculo.

E é inequívoco que as pessoas que trabalham contigo nos espectáculos são actores e não puros e simples manipuladores?

São actores, bailarinos, cantores, têm que ter todas as qualidades de um intérprete no sentido global. Porque o que fazemos exige essa disponibilidade. O trabalho de manipulação é uma valência que eles adquirem depois. Qualquer bom actor que se identifique com este tipo de linguagem do teatro de marionetas facilmente encontra, perante o objecto inerte, uma energia que lhe permite transferir a sua energia interpretativa para a marioneta, ou objecto cinético, como às vezes lhe preferimos chamar.

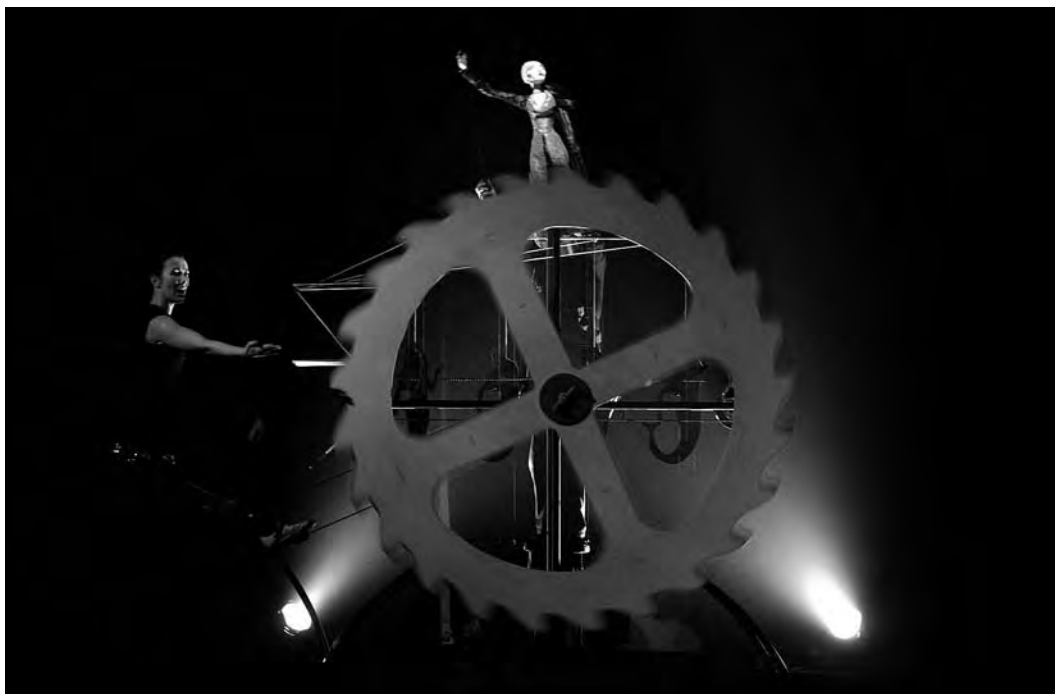
Como surge este teu regresso ao António José da Silva, com *Os encantos de Medeia*?

Eu tenho uma admiração enormíssima pelo António José da Silva. Eu, muito radicalmente, acho que houve três dramaturgos em Portugal: o Gil Vicente, o António José da Silva e o Almeida Garrett. É um caso único no mundo, um dramaturgo desta importância que tenha escrito para marionetas. Além disso acho que ele é muito parecido comigo, com todos nós, aliás, que andamos nestas vidas do teatro. Ele era um tipo que gostava muito de teatro, que infelizmente morreu cedo, vítima da horrível Inquisição, extremamente culto, quase com um curso de advocacia, que conhecia profundamente todo o teatro que o antecedia, o grande teatro espanhol, toda a mitologia grega e as

questões do pensamento filosófico dos séculos XVII e XVIII. Alguém que, com os seus amigos, pintores, músicos, escultores, actores, etc., construíam espectáculos que deliciavam o público da Lisboa setecentista. E com uma cadência parecida com a nossa, porque eles faziam duas peças por ano. O Judeu tem uma escrita muito funcional, como a que encontramos no Shakespeare e no Gil Vicente, autores que escreviam para as suas companhias. Dá para perceber que uma determinada ária ou um monólogo surge para dar tempo a que os outros actores se recomponham ou para que os cenários pudessem correr. Esse lado de artefacto, que eu reivindico muito para o espírito do artista, do fazedor de teatro, é também o que me faz gostar tanto do António José da Silva e que me levou a regressar ao seu universo, depois de já ter feito a *Vida de Esopo*, em 1989. E porque, de vez em quando sinto uma certa necessidade de regresso a um "teatro de texto".

O que vai contra algumas afirmações tuas sobre o "fardo" dos textos no teatro...

Porque acho convictamente que um dos problemas no teatro contemporâneo é ainda não ter largado o lastro do texto... Eu consigo amar um espectáculo como o *Makbetas*, do Nekrosius, assente numa intervenção violenta sobre o texto de Shakespeare, mas no qual ele projecta a sua identidade criativa. O problema de muito teatro de texto que se faz é que se limita a pôr o texto em cena, mas os artistas que o fazem, esses, não se põem em cena. O que limita os espectáculos a veicular as ideias do autor do texto. Para isso, eu leio o texto em casa. Eu gosto de um teatro no qual os seus criadores, para além do dramaturgo, não se demitem de se projectarem ética, estética e politicamente no acto teatral. Deixando uma marca de si no palco, como o pintor deixa na sua tela. Nisso consiste essencialmente, quanto a mim, a questão da "contemporização" dos textos. Quando isso não acontece, o teatro resume-se a umas pessoas a falarem umas com as outras sobre as ideias de outros.



<

Os encantos de Medeia,
de António José da Silva,
o Judeu,
enc. e cenografia de
João Paulo Seara Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 2005
(Tânia Gonçalves),
fot. João Tuna.

Mas o exemplo que estás a dar limita-se ao papel decisivo que teve a reinvenção dos clássicos em todo o percurso da criação teatral do século XX, que é algo, apesar de tudo, distinto daquilo que pode acontecer na relação que o teatro tem com a dramaturgia contemporânea. E tu também já fizeste declarações em que lamentas a "inexistência" de uma dramaturgia portuguesa contemporânea capaz de reflectir sobre nós. Por isso, talvez que o que estejas a questionar seja menos o papel do texto na criação teatral, mas antes o entendimento do que é ou pode ser para ti um criador teatral, na linhagem de grandes precursores como o Meyerhold ou o Craig. Um dos teus mais "gloriosos" espectáculos, e um daqueles mais dramaturgicamente coerentes, foi, nem mais, o *Macbeth*!

Sim, talvez a minha reacção ao texto tenha mais a ver com o "excessivo papel do texto na criação teatral", com o facto de muitas vezes ele esmagar os outros signos teatrais. Além disso, o texto teatral não pode ter um valor puramente semântico. Encarado de uma perspectiva não naturalista o texto tem outras valências poderosas. Quando no *Paisagem azul com automóveis*, uma criação que reflecte sobre a nossa condição pós-moderna, eu uso texto em inglês, esse facto passa a ser um signo cénico importantíssimo. E o que me agrada é buscar outros sinais contidos no texto, até mesmo triturá-lo, transformá-lo, em busca de uma versão adequada à minha visão, à minha obsessão. Eu permiti-me liberdades no *Macbeth* que acho que, desse ponto de vista, são legítimas...

A única que não terá sido perdoável foi a da redução das bruxas a duas, eliminando a lógica do número três!... (*Risos*.) Todas as outras terão sido maravilhosas! Confesso que tinha problemas de elenco – éramos apenas quatro a fazer dezenas de personagens. E tinha visto a versão cinematográfica do Polansky, em que ele põe a terceira bruxa muda, e eu achei que o essencial do que estava ali, apesar da magia associada ao "três", se fazia com dois. E como eu tento sempre reduzir os textos ao

essencial... Mas, ainda sobre o texto, a minha reacção também tem a ver com aquilo que eu chamo de "teatro com estreia marcada". Envolve muito menos riscos fazer teatro a partir de textos, quando não se opera uma nova visão sobre essa realidade dramática. Eu adoro textos de teatro. E tenho uma admiração enorme por alguns dos novos dramaturgos contemporâneos, como a Sarah Kane, o Martin Crimp ou o Gregory Morton. Claro que quando encenei Gregory Motton [*O gato e rato*, 1997], para a Visões Úteis, não estava nada interessado em "partilhar" com o autor a sua denúncia do *thatcherismo*. Os meus problemas eram parecidos, mas eram outros...

Desde que esse posicionamento não resulte num "perverso", ainda que involuntário, silenciamento ou condenação da diversidade necessária à realidade da criação teatral, estamos todos de acordo!

Claro! No fundo, eu estou a mandar umas bocas que me fazem reflectir sobre a minha prática teatral, onde sinto tantas certezas como incertezas. Mas há tantas formas de fazer teatro! Eu encaro-o numa perspectiva mais performativa e, se quiseres, política. Talvez que aquilo a que eu reajo mais seja à sobrevivência de um certo naturalismo ou de um teatro apolítico e inócuo que não forma massas críticas. Um teatro que "não perturba os nossos sentidos", como dizia o Artaud.

O que é tão mais compreensível quanto o teu trabalho assenta numa pesquisa constante de novas formas cénicas. Como sugerias, cada espectáculo do Teatro de Marionetas do Porto, para lá de toda a aprendizagem acumulada, constitui quase sempre uma nova aventura. Regressando a *Os encantos de Medeia*, quais foram as tuas linhas de acção sobre este novo António José da Silva?

Reduzi bastante o texto, porque me parece que o tempo de representação era muito diferente há trezentos anos. Mas também porque gosto muito de uma certa intensidade cénica. Cortei muito, muitas falas. Mas ainda assim o

espectáculo ficou com 1h40m, quando a versão integral poderia durar quase duas horas e meia ou três horas. Depois o que fizemos, em relação ao que eu imagino que o António José da Silva faria no seu teatro, foi passar do seu pequeno teatro de dois metros, com os actores e a maquinaria escondidos, para um espaço de representação com nove metros, tirando tudo, deixando as mecânicas à vista, como se tivessem tirado os cortinados. Introduzi dois contra-regras à vista, que substituem os tramoistas da época, dentro desta lógica de expansão do espaço, acompanhada de uma redução funcional do texto e da recuperação de uma certa inspiração barroca a nível da música, tirando partido dos conhecimentos do Roberto Neulichedl. E depois há mais algumas pequenas ousadias, principalmente, para o final do espectáculo, naquelas partes em que eu teria mais dificuldade em reproduzir o ambiente fantástico da peça e concretizar os exageros do teatro barroco, como quando o António José da Silva diz "Vem Medeia num carro puxado por dragões", ou "cantam as sereias sobre as ondas do mar"... Como eu queria que este espectáculo fosse bastante mecânico, capaz de reproduzir algumas das sugestões fantásticas da peça e do universo da cena barroca, construí uma máquina capaz de responder aos ambientes das ondas do mar, das trovoadas, das viagens da Medeia no céu, etc. O que eu senti necessidade neste espectáculo foi de assegurar a comicidade do texto do António José da Silva, reforçando o espírito de grupo, apostando nalguma improvisação e tentando que isto seja um grande gozo para quem vê!

De algum modo, a tua preferência por determinadas linguagens mais contemporâneas parece verificar-se mais quando apostas na criação de espectáculos cujo projecto dramaturgico está mais voltado para a exploração do que tu próprio apresentas como a angústia da condição humana na contemporaneidade ou na pós-modernidade?

Exactamente. Talvez seja por isso que os espectáculos que criamos para público infanto-juvenil não sejam tanto "banco de ensaios". Eu nunca consigo uma *démarche* tão experimental nos espectáculos infantis, porque nunca consigo fazer um espectáculo sem texto. Se calhar isto é uma grande contradição, mas... De qualquer modo, penso que o que caracteriza essas linguagens contemporâneas de que falas é uma certa postura anti-aristotélica, tanto na dimensão anti-mimética, como numa certa desagregação do tempo e do espaço. É isso que me parece interessante na arte contemporânea que se aventura numa onda não-figurativa, nos domínios do teatro, da *performance*, da dança, etc. A marioneta vive muito bem nesse mundo e recusaria sempre outro tipo de tratamento. E isto explica também porque nunca trabalhamos com marionetas de fios, porque são as que se aproximam mais do comportamento humano. A marioneta, na sua condição de duplo, está desde logo a afastar-se de qualquer ideia de imitação...

Curiosamente, no modo como vieste privilegiando a manipulação à vista e a presença do corpo do intérprete, para além de romperes com qualquer resíduo mágico da marioneta, conseguiste também ampliar os recursos expressivos da própria marioneta.

Embora nós graduemos sempre a presença do manipulador ou do intérprete, com importantes consequências dramaturgicas. Esse era um aspecto de que as pessoas falavam muito, por exemplo, a propósito do *Macbeth*. O espectador acabava por articular, sincreticamente, a expressão da marioneta e a do próprio intérprete. Mas, para mim, o fulcro de toda a questão é justamente a da ilusão consciente, que é muito visível no teatro *bunraku*...

Tens alguns espectáculos preferidos ao longo de todos estes anos?

O *Miséria* é um espectáculo que me diz muito, que eu carrego comigo e que, de cada vez que o faço, o faço com muito gozo. Acho que os espectáculos em que eu entro são aqueles que me deixam melhores memórias... Mas talvez considere que o espectáculo que nos abriu mais horizontes tenha sido o *Exit*, em 1998. Foi o primeiro espectáculo daquilo que eu chamo o "ciclo urbano", e permaneceu como o mais verdadeiro, até ao nível do nome da personagem, o Pixel...

Que outro tipo de textos gostavas de fazer com marionetas?

Gostava de fazer uma tragédia clássica, talvez um Eurípides. Gostava de fazer mais Shakespeare, porque são textos que se adaptam muito bem ao universo da imagem, com histórias fantásticas, em torno do poder, do amor e da morte e com muita acção interior e exterior e pouca psicologia.

E nada do século XX?

Sim... Tenho um grande amor por Beckett. Ah, o *Nada ou o silêncio de Beckett*, de 1999, é um dos meus espectáculos preferidos. Eu, na altura, quis fazer um espectáculo com bastante texto de Beckett, mas o representante dos seus direitos em Londres não autorizou, disse que só podia fazer os *Acto sem palavras I e II*... Eu tinha chegado a pensar que uma boa parte do espectáculo fosse o *À espera de Godot* e os *Dias felizes*, em que faria uma decomposição e uma reconstrução dos dois textos, mas depois comecei a deixar-me seduzir pelo lado fabuloso do universo beckettiano, motivado pelas muitas imagens e sons que tudo aquilo me sugeria. Também gostava um dia de fazer *A casa de Bernarda Alba*, com uma estética pura de *bunraku*, uma coisa bem japonesa. Relativamente a textos mais contemporâneos... tenho-me sentido mais atraído por textos não-teatrais, principalmente pela *spoken word*, que é uma forma muito política e forte de falar do mundo. No teatro, acho que, no fundo, prefiro os clássicos.

A investigação de teatro num mundo digital

Marvin Carlson



Durante a maior parte da minha carreira como investigador de teatro, trabalhei com materiais agora descritos como informação analógica, sobretudo livros e papéis, completados por imagens visuais dos mais diversos tipos. Os resultados desta investigação estavam então, na sua maioria, limitados a formas de preservação e circulação novamente analógicas, sobretudo artigos e livros. Contudo, à medida que o século XX se aproximava do seu término, fui-me apercebendo que, tal como acontecia com a maior parte dos meus colegas, eu estava cada vez mais a trabalhar e a viver num mundo digital. Isto começou por afectar o acto da escrita, ao passar da máquina de escrever para o processador de texto, enquanto a minha investigação continuava predominantemente limitada a fontes não digitais.

Contudo, gradualmente, fui-me apercebendo que a digitalização começou a afectar cada vez a minha própria investigação. Inicialmente, esta situação limitou-se sobretudo à verificação de factos ou à recolha de informação objectiva. Precisava da data de nascimento de alguém, da informação bibliográfica sobre um livro ou de uma qualquer informação factual, o tipo de coisa que anteriormente eu resolveria através da consulta de um dicionário, de uma enciclopédia ou qualquer outra obra de referência. Dei-me conta que,

cada vez mais, a consulta dessas informações em forma digital através da *internet* se revelava rápida e mais eficiente. Claro que a ausência de controlos editoriais na *internet* implicava encarar a informação aí colocada com maior cautela, mas a facilidade de acesso compensava largamente essa limitação. Se andava à procura de informação sobre algum trabalho mais recente, a *internet* mostrava-se ainda mais valiosa. Material sobre artistas e espectáculos demasiado contemporâneos para poderem ter já aparecido na minha biblioteca aparecia quase instantaneamente disponível sob forma digital. Se, por exemplo, eu estava interessado num encenador europeu contemporâneo, a informação biográfica impressa sobre ele, quando disponível, tendia a estar já muito desactualizada, enquanto que a *internet* conseguia muitas vezes dizer-me o que esse artista andava a encenar até ao seu trabalho mais recente.

À medida que cada vez mais informação analógica vai sendo convertida em suporte digital, esta facilidade de acesso torna-se cada vez maior. Enquanto que até há alguns anos atrás eu poderia servir-me do meu computador em lugar de me dirigir à minha estante ou de ir à biblioteca para consultar um dicionário, uma enciclopédia, um qualquer livro de história ou alguma obra mais

<
<http://liberfloridus.cines.fr>

especializada, actualmente, em muitas situações, eu posso usar o meu computador em lugar de viajar até algum país distante para consultar um arquivo especial. Muitas das principais bibliotecas do mundo estão agora a digitalizar as suas colecções de manuscritos. Por exemplo, o estúdio de teatro medieval pode consultar uma base de dados francesa que inclui 1.600 manuscritos e 31.000 imagens das bibliotecas Mazarine e Sainte-Geneviève em Paris¹, e projectos semelhantes estão em curso na Biblioteca Nacional da Holanda, na Biblioteca Nacional de Paris e na Biblioteca Britânica. Até este momento, os recursos deste tipo disponíveis *on-line* têm-se dedicado predominantemente a equivalentes digitais do material analógico tradicional, mas uma vez que as imagens em movimento e o som podem ser armazenados digitalmente com tanta facilidade como as reproduções visuais de documentos, torna-se claro que os estudantes de teatro e os investigadores muito em breve terão acesso, e com a mesma facilidade, a registos visuais de espectáculos reais ou reconstruídos. Usando mais uma vez o teatro medieval como exemplo, poderíamos referir a "mostra de vídeo" intitulada "Performing Medieval Narrative Today" ("Representando a Narrativa Medieval Hoje"), criada pelo Studio for Digital Projects and Research da Universidade de Nova Iorque. Este sítio² oferece neste momento, para além de materiais bibliográficos e outros, uma colecção de 25 itens, mas com tendência para aumentar, de sequências em vídeo de diversos minutos de duração que nos mostram actores, contadores de histórias, cantores, músicos, mimos, marionetistas e bailarinos apresentando uma ampla variedade de textos medievais. Um tipo muito diferente de arquivo digital é aquele que está a ser desenvolvido também na Universidade de Nova Iorque pelo Hemispheric Institute of Performance and Politics. Uma colecção inicial de 20 sequências em vídeo, incluindo entrevistas e breves excertos de espectáculos, foi criada em 2001, e tem vindo a aumentar de forma regular. O objectivo é desenvolver uma base de dados para a documentação de espectáculos da América do Norte e do Sul³.

Os historiadores que trabalham regularmente com arquivos, na sua maioria, ainda insistem que mesmo a mais rigorosa reprodução digital não é nunca um substituto perfeito do manuscrito, capaz de veicular informação ao investigador mais sensível que escapa à reprodução digital, e o registo digital de espectáculos específicos, tanto históricos como contemporâneos, é susceptível do mesmo tipo de críticas de selectividade que têm sido dirigidas à reprodução fílmica de peças de teatro. Embora reconheça a validade destas reservas, tenho também consciência das complexidades da recepção neste tipo de situações, pela primeira vez brilhantemente discutidas por Walter Benjamin no seu estudo clássico "A obra de arte na era da reprodução mecânica". Não há qualquer dúvida de que a reprodução digital de um manuscrito o priva da sua aura benjaminiana. A extensão exacta em que isto interfere com a sua utilização

pelo investigador é ainda uma questão em aberto. Contudo, não há qualquer dúvida de que seja lá qual for a perda envolvida, a reprodução digital apresenta-se como suficientemente rigorosa para revolucionar o modo como a maior parte dos investigadores se relaciona com aquilo que costumava ser designado como material primário.

Sejam lá quais forem as suas limitações enquanto reprodução, esta digitalização de arquivos é actualmente um fenómeno tão alargado que se tornou já algo completamente aceite pelo mundo actual da investigação. Regressarei a esta questão mais tarde nas minhas observações gerais sobre alguns dos problemas apresentados pela digitalização, mas gostaria agora de passar deste aspecto ligado ao efeito da digitalização sobre a investigação de teatro para alguns outros aspectos muito diferentes deste fenómeno, mais recentes na sua origem e que só agora estão a começar a produzir algum impacto no modo como os estudantes estudam a história do teatro e no modo como os académicos o investigam e apresentam os resultados da sua investigação.

O desenvolvimento tecnológico mais intimamente relacionado com a metodologia de investigação tradicional envolve a criação de meta-dados ou de arquivos de hipertexto. O teatro é uma área de investigação particularmente bem adequada a esta espécie de estudo tecnológico porque qualquer espectáculo pode ser encarado de uma imensa variedade de perspectivas. Um pioneiro importante neste tipo de trabalho foi o Professor John Wolcott, da Universidade de Washington, que começou em 1984 a trabalhar no projecto Olympus, apoiado pela IBM e dedicado a pesquisar a utilização da tecnologia informática na educação. O seu primeiro grande projecto, em 1986 e 1987, foi a reconstrução digital de um entretenimento da corte inglesa do século XVII, *Florimene*, sobre o qual sobrevive um número considerável de desenhos e descrições. Para criar um espaço tridimensional gerado por computador, serviram-se de uma forma inicial do CADD (Computer Assisted Drafting and Design), o tipo de programa que nestes últimos vinte anos conheceu um desenvolvimento assinalável, atingindo um grau de sofisticação que permite a inclusão de figuras em movimento em ambientes extraordinariamente pormenorizados, bem familiares no mundo actual dos jogos de computador.

Wolcott e os seus alunos expandiram o seu trabalho colaborando com uma companhia de *software* instalada perto da Universidade que se especializara em programas CADD. Desenvolveram modelos digitais tridimensionais de diversos teatros históricos, tais como o teatro helénico em Pergamon, discutidos num artigo publicado em 1990 na *Theatre Design and Technology*, intitulado "Learning Theatre History in the 3rd Dimension" (Wolcott 1990). Um projecto semelhante, mas ainda mais ambicioso, foi lançado na Europa em 1998 por um consórcio de académicos europeus e de peritos informáticos liderados pela Universidade de Warwick, em Inglaterra⁴. Este projecto,

¹<http://liberfloridus.cines.fr>

²<http://euterpe.bobst.nyu.edu/mednar>

³<http://hemi.unirio.br/eng/archive/index.shtml>

⁴www.theatron.org

chamado Theatron e apoiado pela Comissão Europeia, já criou até à data modelos virtuais de dezasseis importantes espaços teatrais europeus, incluindo exemplos clássicos como os teatros de Dioniso, de Epidauró e de Pompeia, teatros de feira e cortejos medievais, teatros renascentistas como o Sabbioneta e o Globo londrino, teatros setecentistas e oitocentistas como os de Drottningholm e de Bayreuth, e exemplos do século XX como o Vieux-Colombier, em Paris, e a Schaubühne am Lehninerplatz, em Berlim.

Hugh Denard, ligado ao projecto Theatron, sugeriu uma vasta tipologia de documentação no domínio das artes do espectáculo, dividida em quatro tipos básicos: texto (incluindo textos dramáticos e registos de arquivo), descrições (incluindo pinturas, desenhos e notações coreográficas), gravações (incluindo fotografias, filme e vídeo) e simulações (envolvendo o espaço e a representação). Os dois primeiros destes quatro tipos de documentação têm sido as ferramentas tradicionais da história do teatro, uma vez que a tecnologia de gravação é de origem muito recente. As simulações, por seu lado, asseguram um tipo muito distinto de conhecimento histórico, próximo da experiência concreta que está, na realidade, na base do teatro. Até muito recentemente, as simulações de teatros históricos eram algo muito raro, devido às dificuldades e aos custos desse tipo de projectos, embora tenham constituído uma parte significativa, ainda que menor, da história do teatro, desde o início do Renascimento italiano, quando o Teatro Olímpico procurou reconstruir um teatro clássico, até às mais recentes reconstruções do Globo isabelino em Inglaterra, nos Estados Unidos, na Alemanha e no Japão.

A tecnologia digital de projectos como o Theatron oferece uma abordagem alternativa a este tipo de documentação tridimensional, através da criação de espaços virtuais que asseguram a um qualquer utilizador do sítio disponível na *internet* a mesma liberdade de movimentos e de perspectivas proporcionada por uma reconstrução física. Embora a experiência real da representação não possa ser duplicada, Denard defende que os espaços virtuais oferecem vantagens que claramente compensam estas limitações. Para além do custo envolvido na construção de réplicas em tamanho real de teatros históricos, como o Globo londrino, uma vez construídas é difícil modificar essas estruturas em resposta ao aparecimento de novos dados ou de novas perspectivas fornecidas pela investigação, e mais difícil ainda conseguir que elas reflectam interpretações distintas dos dados históricos disponíveis. As reconstruções virtuais, por outro lado, "podem ser rapidamente modificadas, acompanhadas de hipóteses alternativas", e, mais importante ainda, "podem ser distribuídas mundialmente, permitindo a sua utilização simultânea e colectiva por utilizadores espacialmente separados entre si" (Denard 2004: 59).

Até este momento, o Theatron, à imagem do projecto *Florimene* de Washington, tem-se ocupado unicamente da criação virtual de espaços teatrais, mas outros projectos

têm-se servido do trabalho entretanto desenvolvido para criar projectos muito mais complicados e ambiciosos no domínio da digitalização da história do teatro. Mais uma vez, Wolcott em Washington foi responsável por um modelo pioneiro desse tipo de trabalho. A seguir ao projecto *Florimene*, ele avançou, em finais dos anos oitenta, com o muito mais ambicioso projecto Philadelphia, concebido com base no primeiro edifício de teatro destinado a espectáculos profissionais construído nos Estados Unidos, o Chestnut Street Theatre, construído em Filadélfia em 1794. Trabalhando a partir da planta baixa, dos alçados, de esboços e relatos de contemporâneos, Wolcott e os seus colaboradores dedicaram quatro anos a criar uma pormenorizada reconstrução virtual em três dimensões deste famoso teatro. À medida que o projecto foi evoluindo, outros investigadores foram chamados a colaborar, nomeadamente os curadores da colecção de têxteis da Henry Art Gallery, desenvolvendo ligações do modelo do teatro a centenas de exemplos de vestimentas masculinas e femininas que poderão ter sido então utilizadas tanto pelos actores como pelos espectadores do teatro original.

Com uma mais directa e imediata relevância para a história do teatro, o projecto Philadelphia desenvolveu oito breves "cenas" nas quais é possível ver os actores, envergando figurinos historicamente rigorosos, a representar em cenários de época, tal como aqueles que teriam sido utilizados no teatro original. As imagens de fundo foram extraídas de um teatro de papel britânico do século XIX e os actores foram inseridos electronicamente sobre esses fundos. O projecto Philadelphia nunca foi desenvolvido num pacote comercial, em resultado de problemas ligados a autorizações, financiamentos e tempos de execução. O próprio Wolcott caracterizou este trabalho como simplesmente exploratório, deixando para outros o seu desenvolvimento. No início do século XXI, à medida que a tecnologia digital se mostra cada vez mais acessível e sofisticada e a criação de ambientes virtuais e de acção virtual mais desenvolvida e aperfeiçoada, um vasto número de investigadores estão agora empenhados em continuar o trabalho pioneiro de investigadores como Wolcott. O campo da Simulação de Espectáculos ao Vivo (Live Performance Simulation) apresenta-se actualmente como uma das mais ambiciosas e excitantes áreas da investigação contemporânea em história do teatro.

Um notável exemplo actual deste tipo de investigação é o projecto Virtual Vaudeville, conduzido por David Z. Saltz, o fundador e director do Interactive Performance Laboratory, da Universidade da Georgia. Este projecto começou em Setembro de 2000 no âmbito de um seminário apoiado pela National Initiative for a Networked Cultural Heritage (NINCH). A NINCH foi criada em 1993 como uma associação sem fins lucrativos de organizações na área das artes, das humanidades e das ciências sociais, empenhada em assegurar a liderança no domínio da evolução dos ambientes digitais. As organizações financiadoras foram o American Council of Learned

<>
www.virtualvaudeville.com



Societies, a Coalition for Networked Information e o Getty Information Institute, parte do J. Paul Getty Trust⁵. Deste seminário saiu aquilo que recebeu o nome de Sistema de Simulação de Espectáculos ao Vivo (Live Performance Simulation System), concebido para recriar espectáculos históricos em ambientes de realidade virtual semelhantes àqueles que encontramos num jogo de computador em três dimensões. Diversos académicos de sete universidades americanas têm estado envolvidos neste projecto. O grupo inclui especialistas em animação tridimensional para computador, programação e concepção de modelos, bem como artistas e investigadores ligados ao teatro e à música: Charles B. Davis, da Georgia, Bruce McConachie, de Pittsburgh, e Susan Kattwinkel, de Charleston, todos eles especialistas no teatro popular americano do século XIX, o musicologista Larry Wooster, de Denver, o cenógrafo Frank Mohler, e Daniel Zellner, do Studio Z, de Chicago, encarregado de escrever o diálogo para personagens interactivas colocadas em bastidores e entre o público.

O Sistema de Simulação de Espectáculos ao Vivo baseia-se nas mesmas premissas do projecto Theatron – de que as reconstruções em realidade virtual evitam alguns dos problemas sérios das reconstruções físicas e reais como a do Globo londrino, nomeadamente o enorme investimento financeiro, a sua inflexibilidade física e a limitação da acessibilidade a pessoas que se encontrem num determinado local. Contudo, enquanto o Theatron, pelo menos até este momento, só conseguiu assegurar visitas virtuais a teatros históricos, o Sistema de Simulação de Espectáculos ao Vivo optou por prosseguir o caminho sugerido pelo projecto Philadelphia, de Wolcott, colocando actores virtuais no palco em situação de espectáculo, mas avançando ainda mais ao acrescentar a toda a experiência a inclusão de pessoal de apoio e de espectadores virtuais. O objectivo é uma experiência teatral total, superior aos registos filmico ou videográfico – limitados a uma única perspectiva, enquanto que um verdadeiro espectador pode olhar para onde quiser, mesmo para algo que não está no palco – e também superior à espécie de completa imersão proporcionada por uma qualquer reconstrução moderna, como a do Globo londrino, na qual o espectador tem a total liberdade de perspectiva de uma experiência teatral real, embora olhando à sua volta veja unicamente um palco e um auditório que procuram reproduzir um teatro passado, enquanto que os actores e o restante pessoal, bem como os espectadores, surgem todos como visitantes anacrónicos do século XXI.

Para o seu primeiro grande projecto, intitulado Virtual Vaudeville, os investigadores decidiram recriar este exemplo de entretenimento popular americano tal como teria sido



vivido pelo público no final do século XIX. Seleccionaram um típico teatro de *vaudeville*, o Union Square Theatre de B.F. Martin, em Nova Iorque, no ano de 1895, recriando digitalmente aquele teatro juntamente com os seus clientes, intérpretes e restante pessoal. A Universidade da Georgia recebeu, em 2001, um subsídio de três anos no valor de 900.000 dólares para este projecto. Foram recriados digitalmente quatro números reais de *vaudeville* daquele período, baseados numa alargada pesquisa em arquivos: o homem forte Sandow o Magnífico, a cantora irlandesa Maggie Cline, o cómico Frank Bush e a breve comédia dos quatro Cohans, cujo membro mais novo, George M. Cohan, se viria a tornar uma das grandes estrelas da Broadway no início do século XX (cf. Saltz 2004: 30-37)⁶.

Estes espectáculos simulados podem ser vistos de dois modos diversos. Num deles, o modo da "câmara invisível", o espectador pode deslocar-se no espaço a três dimensões para observar o espectáculo do ângulo que preferir, incluindo a partir do palco. É também possível aproximar a câmara ao nível de alguns pormenores, em palco ou fora dele, tais detalhes do figurino de um intérprete, decorações nas paredes do teatro, particularidades dos estofos das cadeiras, etc. O modo alternativo envolve aquilo que é talvez a dimensão mais inovadora e ambiciosa deste projecto, o público simulado. Um típico público de *matiné* no teatro chegaria aos 800 espectadores, e os investigadores procuraram atingir este objectivo ambicioso de, tanto quanto possível, reflectir a distribuição por sexo, classe social e etnia do seu público virtual pelas diferentes partes do auditório. O objectivo não foi assim unicamente o de "ocupar os lugares com rostos e figurinos historicamente rigorosos e convincentes", mas também o de animar cada figura "de forma a reagir a cada momento de cada número de um modo consistente com o seu perfil demográfico". Assim, "quando Frank Bush interpreta o seu personagem irlandês, os espectadores irlandeses na galeria – um grupo particularmente barulhento – devem responder de modo

⁵ www.ninch.org



<>
www.virtualvaudeville.com

muito diferente dos espectadores brancos, anglo-saxónicos e protestantes, instalados nos camarotes" (Saltz 2004: 35).

A operação tão minuciosa de 800 espectadores individuais revelou-se demasiado difícil de criar ou de programar, razão pela qual se optou pela criação de 32 grupos básicos de espectadores, tais como um de homens brancos, anglo-saxónicos e protestantes de classe alta e um outro de mulheres afro-americanas de classe média, com reacções animadas para cada um dos grupos. A isto foram acrescentadas entre três e cinco variações físicas no rosto e nas roupas de cada grupo, complementarmente diversificados através de variações nos chapéus e nos pelos faciais. É possível ao utilizador seleccionar quatro espectadores específicos, ou "avatars", de modo a ver o espectáculo através dos seus olhos em alternativa ao modo da "câmara invisível". Cada um deles representa um grupo sócio-económico diferente: a Sra. Dorothy Shoper é uma colunável abastada a assistir ao espectáculo com a sua filha; o Sr. Luigi Calzilaio é um imigrante italiano recém-chegado, acompanhado pelo seu irmão já mais americanizado; o Sr. Jake Spender é um jovem divertido e folgazão, sentado ao lado de uma corista; e a Menina Lucy Teacher é uma professora afro-americana, acompanhada pelo seu namorado e sentada no mais segregado segundo balcão. O utilizador pode deslocar a cabeça do avatar de modo a concentrá-la em diferentes áreas do palco ou do auditório e pode ainda accionar um conjunto limitado de reacções, incluindo o riso, o aplauso ou, por vezes, o diálogo com a pessoa sentada a seu lado. O utilizador selecciona uma reacção genérica e o sistema assegura uma mais específica, levando em conta aquilo que se está a passar no palco e as anteriores reacções do espectador, de modo a que cada experiência do espectáculo resulte num acontecimento único.

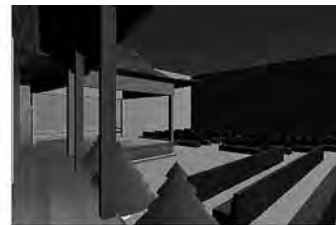
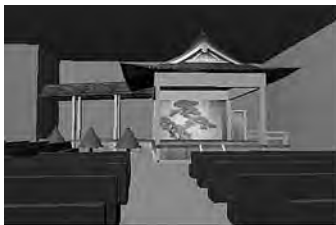
Este tipo tão elaborado de ambiente simulado sugerido pelo projecto Virtual Vaudeville requer claramente um investimento considerável de tempo e de recursos físicos,

mas a evolução rápida da tecnologia digital e dos programas de simulação garante que, no futuro, veremos cada vez mais programas deste tipo, e parece muito provável que, tal como o Professor Saltz e os seus colegas prevêem, estas simulações venham a tornar-se uma ferramenta muito importante tanto na visualização de espectáculos históricos como no teste de hipóteses sobre algumas práticas históricas no domínio da representação teatral.

A criação de um espectáculo histórico virtual, com um tão elevado número de pormenores, é um dos exemplos mais extraordinários e "espectaculares" das actuais aplicações da tecnologia digital à investigação histórica, mas não é certamente o único, nem talvez o mais característico. Um outro importante desenvolvimento é o estabelecimento de ligações entre materiais instalados em vastas bases de dados relacionais, de modo a que o investigador não fique limitado ao modelo linear mais tradicional da informação analógica, mas possa antes explorar uma vasta gama de materiais relacionados e ligados através do hipertexto digital. O estudo do teatro pode beneficiar muito deste tipo de desenvolvimento, uma vez que cada espectáculo envolve múltiplos criadores, criações e trajectórias. Assim, o estudo de um único espectáculo teatral tradicional pode implicar a consideração das contribuições dos actores, dos músicos, dos autores, dos compositores, dos coreógrafos, dos figurinistas, dos cenógrafos, dos aderecistas, dos desenhadores de luz e de som, dos encenadores e dos produtores, já para não falar dos técnicos e, já agora, dos próprios espectadores. Não só todos estes participantes precisam de ser levados em conta na compreensão de um único espectáculo, como, além disso, cada um deles deveria estar relacionado com muitos outros espectáculos, actividades sociais e culturais e objectos físicos. No passado, isto foi feito de um modo predominantemente linear, pesquisando certas áreas da actividade em detrimento de outras, deixadas para novas oportunidades ou para outros investigadores.

⁶ www.virtualvaudeville.com

>
www.glopac.org/jparc



>
www.meyerhold.org



Mesmo uma base de dados relacional tão limitada como a do projecto Philadelphia, de Wolcott, sugere o modo como a tecnologia digital pode revolucionar esta investigação, já que uma qualquer dimensão de um espectáculo pode ser ligada a uma outra, bem como a uma rede potencialmente infinita de outros dados. À medida que os arquivos, as bibliotecas e os teatros em todo o mundo vão criando cada vez mais repositórios de material digital e redes mais complexas para interligar esse material, a investigação de teatro pode, cada vez mais, funcionar dentro do tipo de rede para a qual Wolcott assegurou unicamente uma proposta muito preliminar e rudimentar. Entre os muitos grupos envolvidos no desenvolvimento de uma rede desse tipo encontra-se o Consórcio Global das Artes do Espectáculo (Global Performing Arts Consortium/GloPAC), uma organização internacional de instituições e indivíduos criada em 1998 e empenhada na utilização de tecnologias digitais inovadoras para a disponibilização de recursos informativos acessíveis, multimédia e multilingues, para o estudo e preservação das artes do espectáculo. Entre os participantes deste projecto encontramos importantes universidades, como a de Cornell, de onde partiu o projecto, museus, como o Museu Estadual de Teatro e Música de S. Petersburgo, o Museu da Cidade de Nova Iorque e a Biblioteca das Artes do Espectáculo de São Francisco, e organizações ligadas às artes do espectáculo, como a Sociedade da Ópera Chinesa, de Singapura, e a Fundação Internacional para as Artes, do Japão.

O GloPAC está actualmente envolvido em dois grandes tipos de projectos, ambos visando a disponibilização de recursos altamente flexíveis para investigadores dedicados às artes do espectáculo. O maior desses projectos é a Base de Dados Global das Artes do Espectáculo (Global Performing Arts Database/GloPAD), disponível ao público *on-line*⁷. Nesta base de dados protótipo, o investigador pode procurar por determinadas peças e encontrar ligações a diversas produções. Ligações adicionais permitem ao investigador encontrar informação sobre actores e outras pessoas associadas a cada espectáculo, e no caso de actores, imagens desses actores noutros papéis. Entre as aproximadamente 4500 imagens actualmente disponíveis, o GloPAD contém cerca de 600 imagens sobre o trabalho do encenador russo Meyerhold, provenientes de diversos teatros, um acervo que está a ser objecto de alargamento, passando a incluir outro material de cada um desses teatros não relacionado com Meyerhold. Gradualmente,

serão desenvolvidas redes cada vez mais complexas de recuperação de dados, de modo a permitir a um qualquer utilizador o visionamento de mais camadas de informação pormenorizada de acordo com os seus interesses específicos. Existe igualmente uma função para "folhear", que permite ao utilizador aceder a materiais de uma particular região geográfica, tal como Singapura ou o Japão, ou um assunto específico, tal como os figurinos dos criados.

O segundo grande projecto do GloPAC consiste na criação de Centros de Recursos sobre Artes do Espectáculo (Performing Arts Resource Centers/PARCs), ambientes destinados à *internet* que combinam conteúdos académicos com a sofisticação tecnológica, conduzindo o utilizador de volta ao GloPAD para explorar camadas adicionais de informação. Foram já desenvolvidos dois protótipos dos PARCs, um centrado no Japão⁸ e um outro no trabalho de Meyerhold⁹. O PARC japonês inclui um texto interactivo da peça de teatro *nô Atsumori*, acompanhada de uma tradução inglesa a meio do ecrã, o texto japonês à direita, as notas e o glossário em baixo, e imagens interactivas à esquerda, ligadas ao glossário e ao GloPAD. Este PARC também inclui material como uma apresentação de diapositivos sobre "Criar Figurinos para o Guerreiro do Teatro Nô" e um modelo interactivo em três dimensões de um palco de teatro nô. Estas apresentações promovem um processo novo, de base digital, de "leitura", permitindo aos utilizadores a exploração e a combinação de materiais de formas muito variadas, em função dos seus interesses. Dada a ambição destes vários projectos representativos, o trabalho desenvolvido até ao momento é ainda uma parte minúscula daquilo que eles esperam vir a oferecer, consistindo na sua maior parte em modelos e protótipos. Deve ser lembrado, contudo, que o campo da investigação digital em teatro é ainda extremamente recente – o trabalho pioneiro de Wolcott não foi há mais de vinte anos e todo os outros projectos que antes descrevi foram lançados nos últimos anos. A primeira conferência dedicada à documentação de recursos sobre artes do espectáculo em ambiente virtual, cujas actas me foram extraordinariamente úteis na preparação deste relatório, foi realizada a 10 de Outubro de 2003 na Biblioteca Pública para as Artes do Espectáculo, instalada no Lincoln Center. Aí, mais de uma centena de arquivistas, curadores, educadores, bibliotecários, criadores, professores e estudantes partilharam informação sobre esta nova área dos estudos de teatro em tão rápida expansão (cf. Schlesinger 2004)¹⁰.

⁷ www.glopac.org

⁸ www.glopac.org/jparc

⁹ www.meyerhold.org

¹⁰ <http://tla.library.unt.edu/symposium.html>



<>
www.meyerhold.org

Parece quase certo que neste século que agora se inicia, estes bancos de dados espalhados e estes protótipos se revelarão como apenas o início de um novo modo de documentar o espectáculo e de o estudar. Ao mesmo tempo, este admirável novo mundo digital apresenta sérios problemas para futuros investigadores de teatro, de modo algum limitados aos mais óbvios relacionados com a quantidade quase infinita de material que poderia potencialmente ser incluída num qualquer banco de dados. Em meados dos anos noventa do século passado, a comunidade bibliotecária começou a preocupar-se com um outro problema resultante da crescente digitalização de materiais de arquivo, a preservação de trabalhos armazenados em suporte digital. Em Dezembro de 1994, a Comissão para a Preservação e Acesso e o Grupo de Bibliotecas de Investigação criou um Grupo de Trabalho sobre Arquivos Digitais composta por indivíduos provenientes da indústria, dos museus, dos arquivos e bibliotecas, das associações universitárias e do governo. A sua tarefa era a de investigar os meios de assegurar "a continuidade do acesso futuro aos registos armazenados em suporte digital". Este Grupo de Trabalho avançou com uma série de exemplos alarmantes de dados históricos importantes irremediavelmente perdidos e avisou que "mudanças rápidas nos meios de gravar informação, nos suportes do seu armazenamento e nas tecnologias utilizadas ameaçam tornar a vida da informação na era digital em algo, para usar uma frase de Hobbes, de "horível, rude e breve"¹¹. Preocupações semelhantes foram partilhadas com um público mais alargado através de um ensaio publicado na *Scientific American*, "Ensuring the Longevity of Digital Documents", escrito por Jeff Rothenberg, investigador da Rand Corporation (cf. Rothenberg 1995).

Howard Besser, um membro deste Grupo de Trabalho, tornou-se uma das principais autoridades nesta matéria. Ele é actualmente chefe do Programa de Arquivamento e Preservação da Imagem em Movimento, da Universidade de Nova Iorque, e já participou em diversos Conselhos Nacionais sobre a preservação de registos electrónicos. Uma das formulações mais completas e sucintas sobre as várias dimensões deste problema pode ser lida no artigo de Besser, "Digital Longevity", integrado numa recolha de ensaios, *The Handbook for Digital Projects*, publicada em 2000 pelo Northwest Document Conservation Center. Nesse artigo, Besser apresenta os diversos problemas ligados à investigação e ao acesso resultantes da

emergência da tecnologia digital. Há actualmente uma consciência alargada entre a comunidade de investigadores sobre estes problemas e muitas tentativas para lhes responder, embora todas elas, até ao momento, com sucesso limitado. A sua persistência sugere que à medida que arquivistas, investigadores e historiadores se empenham mais nesta tecnologia, como parece inevitável que aconteça, teremos ao mesmo tempo de nos manter conscientes destes problemas e da medida em que eles qualificam as aplicações a curto prazo e, talvez ainda mais significativamente, a longo prazo da tecnologia digital. O problema mais óbvio no armazenamento de toda a informação electrónica, conhecido de quase todos hoje em dia, é a rápida obsolescência dos suportes físicos de armazenamento. Nos nossos escritórios e talvez nas nossas casas, assistimos em poucos anos à passagem dos discos de 8 polegadas para as disquetes de 5,25 polegadas, depois para as disquetes de 3 polegadas, depois para os CD-ROMs e para os DVDs. Recentemente, ao comprar um computador portátil, tive de comprar uma ligação especial para poder ter acesso às disquetes de 3 polegadas, condenadas já ao esquecimento. Este problema complica-se quando pensamos não só nos ficheiros de texto convencionais, mas também nos muito mais vastos ficheiros de imagem e vídeo, tão importantes na investigação em teatro e artes do espectáculo. Isto, juntamente com forças económicas, alimenta uma busca incessante por instrumentos de armazenamento mais vastos e mais poderosos, muitas vezes incompatíveis com suportes anteriores. A solução para este problema, proposto no relatório de 1996, foi aquilo que ficou conhecido como "refrescamento", a deslocação periódica de material de uma unidade física de armazenamento para uma outra, de modo a evitar a degradação física (até mesmo os CD-ROMs se deterioram) e, talvez mais importante, a obviar a obsolescência do próprio meio utilizado. A forma mais comum de "refrescamento" é aquela que recebeu o nome de "migração", traduzida na simples regravação do material em novos sistemas de armazenamento, à medida que eles vão aparecendo. Esta é talvez a melhor solução actualmente disponível para projectos como o Theatron ou o Virtual Vaudeville, mas uma vez que ambos se apresentam como projectos piloto, não é difícil de nos imaginarmos chegados a um momento em que não é possível acrescentar mais nenhum novo material, uma vez que de outro modo todo o tempo e esforços dos coordenadores do projecto seria dedicado à actualização de ficheiros. Neste momento, não

¹¹ <http://www.rlg.org/ArchTF/tfadi.index.htm#fragility>

¹² www.kb.nl/coop/medlib/results/emulation/preservationreport.pdf

há nenhuma alternativa clara. Alguns teóricos, nomeadamente Jeff Rothenberg, estão a trabalhar no sentido do desenvolvimento de uma alternativa à migração chamada "emulação". Isto implicaria o desenvolvimento de um programa de *software* capaz de mimetizar todas as outras aplicações num qualquer outro formato e de as tornar compatíveis com qualquer ambiente de computador. Até agora, a pesquisa mais alargada neste domínio das estratégias de "emulação" tem sido aquela conduzida pela Networked European Deposit Library (NEDLIB). Esta organização tem dado passos importantes na codificação da informação digital numa grande variedade de formatos acessíveis através da sua rede europeia, mas por enquanto dedicou ainda escassa atenção ao problema da preservação, apoiando-se numa espécie de variação do extremamente moroso processo de "migração". Em 1999, a Biblioteca Nacional da Holanda encomendou à RAND-Europa que lançasse uma série de estudos sobre o desenvolvimento da tecnologia de "emulação". Os resultados da primeira fase destes estudos estão disponíveis na página daquela Biblioteca Nacional¹³. Sugerem que através da criação de um programa de emulação espiralado, capaz simultaneamente de ler novos formatos e de manter o acesso às suas versões anteriores, não obrigando a repetir anteriores descodificações, parece possível, pelo menos teoricamente, o desenvolvimento de um programa contínuo de emulação. As dificuldades técnicas e legais desta estratégia são, contudo, grandes e enquanto a pesquisa continua, a migração impõe-se como a única alternativa de armazenamento no futuro imediato.

O problema do refrescamento afecta qualquer sistema de arquivamento e de investigação em suporte digital, mas quando passamos de ambientes de teatro virtual ou de acontecimentos teatrais simulados como o Theatron e o Virtual Vaudeville para grandes bases de dados em rede como a GloPAC, o projecto Philadelphia ou o Hemispheric Institute, surge um problema adicional. Os primeiros são essencialmente programas fechados, enquanto que os segundos, embora possam possuir determinados bancos de dados, são sobretudo úteis como guias para redes mais vastas de material interrelacionado espalhado pelo hiperespaço. Qualquer página na *internet* contém, habitualmente, ligações para outras páginas, e estas bases de dados procuram alargar essa capacidade até à sua extensão máxima, ligando muitos aspectos da experiência teatral a informações relacionadas tanto dentro como fora do teatro. Aqui surge um outro problema electrónico que Besser aborda no seu artigo "Digital Longevity" e que ele caracteriza como "o problema interrelacional" (Besser 2000: 160). O problema aqui é que estas localizações ligadas entre si são extremamente instáveis. O arquivista da Internet Brewster Kahle, director e co-fundador do Internet Archive, uma biblioteca digital de sítios na *internet* e de outros artefactos culturais em suporte digital¹³, relatou no número de Março de 1997 da *Scientific American* que, nessa altura, o documento da *internet* médio durava unicamente 75 dias (Kahle 1997: 53). A mensagem mais comum hoje em dia na World Wide

Web é "Ficheiro não encontrado" ou "Esta página não pode ser apresentada", indicando que aquela ligação já não existe. A compilação de bancos de dados volumosos e fechados como o Internet Archive, cada um dos quais presumivelmente responsável pela actualização electrónica do seu material externo, oferece simplesmente uma solução parcial para este problema, uma vez que projectos como o GloPAC não podem começar a alcançar o seu objectivo de abrangência enquanto se limitarem unicamente a material digital contido dentro do seu próprio sistema.

Assim, a situação actual apresenta-nos um quadro desafiador e complexo do futuro da investigação de teatro num mundo digital. Por um lado, a tecnologia actual põe à disposição dos investigadores presentes e futuros oportunidades de acesso a materiais e de construção de modelos históricos com as quais os estudantes de teatro de há uma geração ou duas atrás dificilmente sonhariam. Por outro lado, estas fantásticas novas possibilidades arrastam consigo fantásticos novos problemas nos modos de acesso, manipulação e até mesmo de conservação das vastas quantidades de informação e de perspectivas que estas oportunidades prometem. As negociações entre estas novas oportunidades e estes novos desafios serão seguramente uma das principais preocupações dos investigadores de teatro no século que agora se inicia.

Referências bibliográficas

- BESSER, Howard (2000), "Digital Longevity", in Maxine K. Sitts (ed.), *The Handbook for Digital Projects*, Andover, Massachusetts, The Northeast Document Conservation Center, pp. 155-66. (Também disponível em: <http://www.nedcc.org/digital/tofc.htm>)
- DENARD, Hugh (2004), "Performing the Past: The Virtual Revolution in Performance History", in Kenneth Schlesinger (ed.), *Performance Documentation and Preservation in an Online Environment*, Performing Arts Resources, vol. 24, New York, Theatre Library Association, pp. 54-70.
- KAHLE, Brewster (1997), "Archiving the Net", *Scientific American*, vol. 276, n.º 3, Março, p. 53.
- ROTHENBERG, Jeff (1995), "Ensuring the Longevity of Digital Documents", *Scientific American*, vol. 272, n.º 1, Janeiro, pp. 42-47.
- SALTZ, David Z. (2004), "Virtual Vaudeville: A Digital Simulation of Historical Theatre", in Kenneth Schlesinger (ed.), *Performance Documentation and Preservation in an Online Environment*, New York, Theatre Library Association, pp. 30-37.
- WOLCOTT, John R. (1990) "Learning Theatre History in the 3rd Dimension", *Theatre Design and Technology*, vol. 26, n.º 4, Outono, pp. 51-54.

Este artigo é a tradução da conferência proferida a 26 de Abril de 2005 na Faculdade de Letras de Lisboa, no âmbito da acção do Centro de Estudos de Teatro, "História do Teatro e Novas Tecnologias" que, para esta iniciativa, teve o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

¹³ www.archive.org

A cultura como *performance*^{*}

Desenvolver um conceito

Erika Fischer-Lichte



<

Horácio,
de Heiner Müller,
enc. Pierre Voltz,
Cena Lusófona /
A Escola da Noite, 2003
(Ricardo Correia,
Célcio Gaspar,
Carla Sequeira,
Marta Gorgulho,
Margarida Dias,
Andrea Pozzi,
Virgílio António,
Amélia da Silva,
Sofia Lobo, Érico Brás
e Carlos Marques),
fot. Augusto Baptista.

* N.T.: Por razões que se prendem a uma melhor legibilidade em português, o termo *performance*, que na nossa língua se traduz de diversas maneiras – como espectáculo, representação, desempenho, etc. – mas que vem sendo também usado sem tradução, foi neste texto modalizado no sentido de se adequar à vasta gama de sentidos que tem no nosso idioma, mantendo-se como estrangeirismo nos momentos em que se torna conceito operatório nos contextos antropológicos, sociológicos e estéticos em que a autora o utiliza como tal. Nesta última situação, para não sobrecarregar o texto inutilmente, procedeu-se por vezes ao uso de um pronome que evitasse a sua repetição na mesma frase

Nos últimos anos alterou-se consideravelmente a nossa compreensão dos processos culturais, e portanto também o nosso conceito de cultura. Já não partimos da ideia de que a cultura tem de ser entendida como um texto feito de sinais, que tem de ser lido, como pressupunha o conceito de cultura dominante a partir da viragem linguística dos anos 70: "A cultura como texto". Pelo contrário, viemos a perceber que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*. Não é possível ignorar até que ponto a cultura é produzida como, e em, *performance* – não só nas "representações" proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas "representações" associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do género –, *performances* estas que, de uma forma mediatizada, chegam a milhões de pessoas. Onde se percebe que o conceito e a teoria da *performance* estão

no centro e no coração de todos os debates no âmbito dos estudos da cultura, da sociedade e da arte.

Assim, proponho-me descrever em traços gerais o conceito de *performance* que tenho vindo a desenvolver no quadro do centro de investigação "Kulturen des Performativen" (A cultura como *performance*)¹. Apresento-o e explico-o seguindo quatro argumentos:

1. Uma *performance* ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção.

2. O que nela acontece é transitório e efémero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa.

3. Uma *performance* não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização.

4. As *performances* caracterizam-se pela sua qualidade

¹ Cf. o meu livro *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004.

de "acontecimento"². O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar.

Primeiro argumento:

Uma *performance* ocorre na – e através da – co-presença física de actores e espectadores. Para que ocorra, dois grupos de pessoas, que agem como "fazedores" e "observadores", têm de se juntar num determinado tempo e num determinado lugar de modo a partilharem uma situação, um lapso de tempo. Uma *performance* surge desse encontro – a partir da sua interacção.

Isto quer dizer que, num espectáculo, as condições da mediação são completamente diferentes das que subjazem à produção e recepção de textos ou artefactos. Enquanto os actores fazem alguma coisa – se movimentam pelo espaço, manipulam objectos, falam e cantam –, os que agem como espectadores observam-nos e reagem. Pode muito bem acontecer que essas reacções sejam interiores, de ordem imaginativa e cognitiva, ou seja, processos puramente mentais. Todavia, a maior parte das reacções e respostas pode ser observada pelos actores e por outros espectadores – como dar risadas, rir, gritar, bocejar, ressonar, soluçar, chorar, comer, beber, comentar o que se está a passar, levantar-se, sair a correr, bater com a porta e assim por diante. A percepção de reacções como estas, por seu lado, provoca outras reacções perceptíveis. O que quer que os actores façam tem efeito nos espectadores; o que quer que os espectadores façam tem efeito nos actores e nos outros espectadores. Como conclusão deste estado de coisas, pode argumentar-se que um espectáculo ocorre apenas quando está a acontecer. Existe pela interacção entre actores e espectadores. Daí decorre o facto de o seu decurso não ser completamente planeado nem previsto. Deve ser olhado como um processo autopoietico que se caracteriza por um elevado grau de contingência. O que quer que apareça no decurso de um espectáculo não pode ser totalmente previsto no seu início. Muitos elementos emergem no seu decurso como uma consequência de determinadas interacções.

É verdade que os actores determinam as pré-condições decisivas para o decurso de um espectáculo, pré-condições essas que são fixadas pelo processo de encenação. Todavia, não são capazes de controlar em absoluto o seu decurso. Ao fim e ao cabo, é a totalidade dos participantes que dá origem ao espectáculo. Isto não apenas minimiza, mas de facto exclui a possibilidade de uma pessoa individual ou um grupo de pessoas serem capazes de planear completamente o seu decurso, dirigi-lo ou controlá-lo. O espectáculo não pode ser controlado por nenhum indivíduo.

Por outras palavras: o espectáculo abre, assim, a todos os participantes, a possibilidade de, no seu decurso, se descobrirem como um sujeito que pode co-determinar as acções e o comportamento dos outros, e cujas acções e comportamento são, de igual modo, determinados pelos outros. O participante individual – seja actor ou espectador

– reconhece-se como um sujeito que não é nem completamente autónomo, nem completamente determinado por outros, como um sujeito que assume a responsabilidade por uma situação que não criou, mas na qual participa.

Isto torna claro que uma qualquer *performance* – mesmo artística – deve também ser encarada como um processo social. Nele, diferentes grupos encontram-se, negociam e regulam a sua relação de modos diferentes. Um tal processo social torna-se político no preciso instante em que, durante a sua realização, se desencadeia uma luta pelo poder entre actores e espectadores, na medida em que um grupo tenta impor ao outro determinadas definições da situação ou formas de relação baseadas em ideias, valores, convicções e modos de comportamento. Uma vez que cada participante individual – mesmo se num grau diferente – co-determina o decurso da *performance*, ao mesmo tempo que se deixa determinar por ele, não há ninguém que nele possa participar "passivamente". Neste sentido, todos os participantes têm a responsabilidade conjunta pelo que nele acontece. De resto, no seu decurso, pode ocorrer algum tipo de agrupamento entre os espectadores. É mesmo possível que durante a sua realização ou, pelo menos, durante alguns momentos, possa formar-se uma comunidade entre os espectadores ou entre actores e espectadores. É isto que pode fazer com que uma *performance* se torne num processo eminentemente político – mesmo sem que seja utilizado qualquer tipo de tópico político.

Segundo argumento

A materialidade de uma *performance* – as suas dimensões de espacialidade, fisicalidade e qualidade de som – existe no e pelo seu próprio transcurso. Daqui deriva o paradoxo da *performance*: ela é efémera e transitória, mas o que surge e toma forma no seu decurso, manifesta-se como *hic et nunc* e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa.

Mesmo se, neste sentido, os espectáculos se esgotem no seu presente, ou seja, na condição de se formarem e desaparecerem, isso não impede que, no seu decurso, sejam usados objectos materiais – objectos que, no final, ficam como seus vestígios e podem ser conservados como tal. Enquanto que numa futura exposição num museu – de teatro, etnológico ou de qualquer outro tipo – o interesse se focaliza no próprio objecto, no espectáculo, a atenção é dirigida para o seu uso: que acções são realizadas pela manipulação do objecto e que efeito determinam?

O que quer que apareça num espectáculo, por um lado, procede das intenções, ideias e planos de vários sujeitos. É a produção ou a encenação que definem que elementos devem aparecer em que momento e em que lugar do espaço, como são movimentados pelo espaço e quando e onde devem desaparecer. Por outro lado, o que quer que surja decorre das interacções descritas acima. Não importa se fenómenos como as respostas perceptíveis

² N.T.: Embora o termo inglês *event* se possa também traduzir como "evento", optou-se aqui pela tradução mais comum de "acontecimento", uma vez que a palavra "evento" tem vindo a utilizar-se para designar "festividade", ganhando uma conotação de mundanidade que parece ausente deste ensaio.



<

The Black Rider,
enc. Bob Wilson,
1990,
fot. Marc Enguerand.

são declaradas constitutivas do espectáculo, como o fez John Cage nas suas "peças silenciosas", que incluíam todos os sons trazidos pelos espectadores, bem como os que entravam no espaço em que decorria o espectáculo vindos de fora; ou se esses elementos são percebidos como perturbadores, considerando-se que a materialidade do espectáculo é definida somente como sendo o que surge intencionalmente trazido pelos artistas envolvidos – a verdade é que o que quer que surja no decurso do espectáculo constitui a materialidade específica desse mesmo espectáculo. É por essa razão que devemos distinguir claramente entre o conceito de encenação e o de espectáculo. Enquanto encenação significa a materialidade do espectáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas, o "espectáculo" inclui todas as formas de materialidade que surgem no seu decurso. É por isso que a encenação é reproduzível, enquanto o espectáculo só acontece uma vez.

Mesmo que determinados géneros de espectáculo possam ocorrer em espaços que foram especificamente construídos para esse fim, a espacialidade do espectáculo é sempre efémera e transitória. Porque não pode ser identificada com o espaço físico e geométrico em que ocorre. Forma-se no – e através do – espaço da representação. É o espaço da representação que abre possibilidades particulares para a relação entre actores e espectadores, para o movimento e a percepção, que, de resto, organiza e estrutura. Decorre da forma como essas possibilidades são usadas, realizadas, evitadas ou contrariadas, o efeito que terão no espaço do espectáculo. Cada movimento de pessoas, animais, objectos e luz, cada som que ressoe no espaço altera-o, criando, assim, uma nova e diferente espacialidade. O espaço do espectáculo não é estável, antes varia e se altera permanentemente. É por isso que num espectáculo, a espacialidade não existe, antes acontece.

Isto é ainda mais verdade quando consideramos a atmosfera particular que co-constitui o espaço do espectáculo. Como mostrou o filósofo Gernot Böhme

(1995), as atmosferas, embora não ligadas a um espaço particular, derramam-se sobre o espaço. Não estão ligadas aos objectos – nem às pessoas – de que ou de quem emanam, nem às pessoas que entram no espaço e têm dele uma percepção física. Geralmente são a primeira coisa que agarra o espectador/visitante, que o marca e que lhe permite assim ter uma experiência específica do espaço. Uma tal experiência não pode ser explicada com recurso aos elementos singulares do espaço – a sua extensão, os objectos, os cheiros, os sons particulares, ou qualquer outra coisa. Porque não são eles enquanto elementos individuais que criam a atmosfera, mas antes a interacção entre todos eles, que é, regra geral, cuidadosamente calculada nas produções teatrais. Böhme define atmosferas como "espaços quando marcados pela presença de objectos, seres humanos ou constelações de ambientes. São elas próprias esferas de presença de alguma coisa, da sua realidade no espaço" (1995: 33). A expressão "esferas de presença" reporta-se a um modo particular de os objectos estarem presentes. Böhme explica-o como "êxtase do objecto", como o modo pelo qual uma coisa aparece de forma própria como presente. Não são apenas as cores, os cheiros ou os sons que são conceptualizados como êxtases – ou seja, as chamadas qualidades secundárias da coisa –, mas antes as suas qualidades primárias, como a extensão e a forma. O êxtase da coisa resulta do facto de as coisas terem um efeito sobre o ambiente, que atrai – requer mesmo – a atenção, e de elas surgirem aos que as percebem de uma forma particularmente intensa como presentes. Impõem-se à nossa atenção.

A atmosfera contribui consideravelmente para a produção da espacialidade. É por causa da – e através da – atmosfera, que parece emanar do espaço e das coisas – incluindo os cheiros que exalam e os sons que produzem –, que as coisas e o espaço aparecem ao sujeito, que nele entra, como presentes num sentido mesmo enfático. Não só se apresentam nas suas qualidades ditas primárias e secundárias, como, além disso, na atmosfera, eles invadem

>
 200% and Bloody Thirsty,
 criação da Forced
 Entertainment, ICA,
 Londres, 1987,
 fot. Hugo Glendinning.

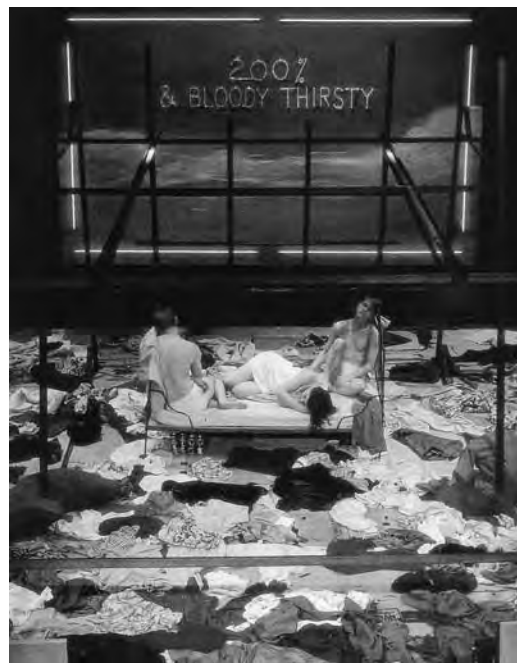
o corpo do sujeito que percepçiona, para serem experienciados como luz, cheiros e sons. Porque o espectador não se defronta com a atmosfera, não se distancia dela, antes é rodeado por ela, mergulha nela.

Por causa da co-presença física de actores e espectadores, a fisicalidade tem um papel essencial nos espectáculos. Num espectáculo lidamos com o corpo enquanto "presença", assim como enquanto corpo semiótico. Os actores aparecem com o seu ser-no-mundo físico, não importa se é um actor de teatro, um político, um atleta, um xamã, um padre, um cantor, um bailarino ou a simples pessoa com quem se interage no quotidiano normal. Do seu corpo físico pode emanar uma radiação particular que os outros participantes/espectadores sentem fisicamente. Em muitos casos, é como se uma corrente de energia emanasse deles, e se transferisse para os espectadores, conferindo-lhes, por sua vez, essa energia. De uma forma especial e particularmente intensa, o actor é experienciado como "presente". Ao mesmo tempo, o espectador, que é atingido por essa corrente, experienciase de uma forma especial e particularmente intensa como presente.

O corpo físico do actor e do espectador é a base existencial de todo o tipo de espectáculo – seja na vida quotidiana, nas artes ou numa performance cultural. O que quer dizer que o carácter performativo da cultura não pode ser, em boa verdade, investigado sem recurso à fisicalidade de todos os que participam num espectáculo. Não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espectáculo – o corpo do actor que, ao aplicar algumas técnicas e práticas, consegue ocupar o espaço e chamar toda a atenção dos espectadores sobre si, a sua presença física, assim como o corpo dos espectadores, que respondem de forma particular a uma experiência de presença como esta.

Nas performances, é o corpo físico dos participantes, o corpo nos seus diferentes estados – psicológicos, afectivos, energéticos e motores – que opera sobre o corpo físico dos outros e é capaz de evocar neles particulares estados psicológicos, afectivos, energéticos e motores. Em todos estes casos, o corpo físico aparece muitas vezes ao mesmo tempo que o corpo semiótico. Seja numa interacção quotidiana, num ritual, ou num espectáculo de teatro, aquele que faz o papel de espectador não só sente o outro enquanto fisicalidade presente, como também levanta a questão sobre o que significa o outro baixar as pálpebras, erguer o braço ou movimentar-se pelo espaço – em qualquer caso, se esses movimentos querem dizer alguma coisa.

Enquanto até agora o corpo semiótico nos espectáculos tem atraído e recebido muita atenção, o corpo físico dos actores e espectadores só raras vezes se tornou visível. Isto é tanto mais surpreendente quanto o corpo físico e



o corpo semiótico estão indissolivelmente ligados um ao outro – o que permite pensar no corpo físico sem referência ao semiótico, embora o contrário não se verifique. Parece bastante produtivo relacionar ambos através do conceito de "corporização"³. Por corporização não quero dizer o processo de emprestar corpo temporariamente a algo mental – uma ideia, um conceito, um sentido ou mesmo um espírito incorpóreo – que precisa de um corpo para falar e ganhar uma aparência. O termo corporização refere-se antes aos processos físicos pelos quais o corpo físico se produz a si próprio, em cada caso, enquanto corpo físico e ao mesmo tempo com significados específicos. Assim, o actor, por processos de corporização, produz o seu corpo físico de um modo muito específico, que por vezes é experienciado como "presença" e, ao mesmo tempo,

³ A propósito deste conceito, v. Erika Fischer-Lichte, "Embodiment – From Page to Stage: The Dramatic Figure", *Assaph, Studies in Theatre* n.º 16, 2000, pp. 65-75.



produz uma figura dramática, por exemplo, Hamlet. A "presença", bem como a figura dramática não existem para lá dos processos particulares de corporização pelos quais o actor os faz existir no espectáculo; pelo contrário, são por eles produzidas.

O que é característico do trabalho do actor pode ser aplicado a todo o tipo de *performers* e a todas as acções noutra género de *performances*. Mesmo aqui, os que actuam produzem o seu corpo físico de um modo particular e assim, ao mesmo tempo, os significados específicos – sejam eles de uma figura dramática ou de outro tipo qualquer de identidade, de um "papel" social ou de uma ordem simbólica. Todos estes tipos de significados radicam num corpo físico, não existem ao lado ou para lá dele. Aquilo a que chamamos "presença" num actor, num xamã

ou num padre também pode ser chamado carisma. Mas isso abre toda uma outra discussão.

Terceiro argumento

Uma *performance* não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é a *performance* que produz os significados que surgem no seu decurso.

Durante muito tempo, os académicos partiam do pressuposto de que os espectáculos serviam a intenção de comunicar significados predeterminados específicos. A premissa era de que a representação de um texto dramático transmite os sentidos nele fixados ou uma sua interpretação; que numa festa de corte do século XVII se realizava um particular programa alegórico predeterminado, ou que festas políticas ou outros espectáculos de massas devem ser vistos como a representação de um poder individual como o de Alexandre Magno, Augusto, Luís XIV, Napoleão, Mussolini, Estaline ou Hitler.

No caso de serem consistentes os dois primeiros argumentos, uma opinião como esta já não pode ser aceite. Porque, por um lado, há os elementos imprevistos e não planeados que se produzem na interacção entre actores e espectadores durante o espectáculo que irão perturbar o programa predeterminado. E, por outro lado, ao focalizar a atenção na presença particular dos corpos físicos, êxtases de coisas e atmosferas, ela distrair-se-á dos corpos, objectos e espaços, etc. semióticos, e assim vai contra o procedimento de uma tal interpretação. Pelo contrário, é o espectáculo que produz significados. Neste sentido, os significados que são produzidos no – e durante o – espectáculo devem ser encarados como emergentes.

Percepcionar o corpo, as coisas e o espaço na sua presença específica não significa percepcioná-los como desprovidos de significado. É dizer antes percepcionar todos estes fenómenos como alguma coisa. Não estamos aqui a lidar com um estímulo não específico, com meros dados dos nossos sentidos, mas sim com a percepção de alguma coisa "como" alguma coisa. Na minha percepção, as coisas aparecem na sua particular fisicalidade. Significam aquilo que aparentam. A sua auto-referencialidade não deve ser, por isso mesmo, descrita como uma mediação entre um sentido predeterminado nem como uma dessemantização, mas sim como um processo de um tipo muito particular de produção de sentido. Este processo é realizado como a percepção de um fenómeno na sua materialidade particular, no seu ser físico. Percepcionar e gerar sentido são, aqui, executados no – e pelo – mesmo acto. O significado é produzido pelo – e no – acto de percepcionar. Por outras palavras: não há uma coisa que primeiro percepcionamos e à qual – no acto da interpretação – atribuímos o significado de qualquer outra coisa. Pelo contrário, percepcionar uma coisa como coisa efectiva-se ao mesmo tempo como um processo de produção do seu significado enquanto ser físico particular que é.

A este modo de percepção alia-se um outro muito diferente. Primeiro, o elemento que surge é percepcionado

<

Buried Child,
de Sam Shepard,
enc. Meg Patterson,
Warehouse Repertory
Theatre, 1999
(Tom Lenocci),
fot. Garth Hagerman.

<

*Two Undiscovered
Amerindians Visit Spain*,
de Coco Fusco e Guillermo
Gomez-Peña, Madrid,
1992.

<

Pre-Historic'Ball,
pelo Teatro Lua Cheia,
no âmbito do projecto
Arte em Campo, 2004,
fot. Lena.

no – e como o – seu ser físico. No momento em que a atenção deixa de se focalizar no elemento, percebido enquanto tal, e começa a desviar-se, o elemento aparece como um tipo de significante ao qual se podem referir as mais diversas associações como sendo os seus significados, como imagens, ideias, memórias, emoções, pensamentos, etc. É muito discutível se tais associações surgem de acordo com regras particulares e, portanto, de forma previsível. Assume-se antes que derivam do sujeito que percebe, mais ou menos por acaso, mesmo que possam ser explicadas *a posteriori*. Parecem não estar às ordens de quem percebe. Emergem simplesmente no acto.

Uma tal oscilação na percepção – entre focalizar o fenómeno como auto-referencial e pelas associações que pode desencadear –, designo como a ordem da presença. Distingo-a de um outro tipo de percepção e produção de sentido que é a ordem da representação. Percepcionar o corpo do actor no seu ser-no-mundo físico lança as bases da ordem da presença. Percepcioná-lo como um signo de uma figura dramática ou outra ordem simbólica estabelece a ordem da representação. Esta exige relacionar qualquer elemento percebido, respectivamente, com a figura dramática ou com a ordem simbólica. Enquanto a primeira ordem produz sentido enquanto ser físico do que é percebido – o que não exclui que esse sentido possa evocar outros sentidos que não estão directamente ligados aos fenómenos percebidos como uma cadeia de associações –, a segunda ordem produz sentidos que, no cômputo final, constituem a figura dramática ou outra ordem simbólica.

Durante um espectáculo, a nossa percepção oscila entre ambas as ordens de percepção. No momento em que passa de uma para a outra, surge a ruptura, ocorre uma descontinuidade. Produz-se um estado de instabilidade, que coloca o sujeito que percebe entre duas ordens, que o transfere para um estado intermédio, um estado de liminaridade⁴. Cada mudança, cada instabilidade faz com que a dinâmica do processo de percepção tome um outro rumo. Quanto mais frequente é a mudança, mais vezes o sujeito que percebe começa a vaguear entre os dois mundos, entre as duas ordens de percepção. Cada vez mais toma consciência da sua inabilidade para causar, dirigir e controlar as mudanças. Pode tentar deliberadamente ajustar a sua percepção à mudança – para a ordem da presença ou para a ordem da representação. Em breve, contudo, terá consciência de que a mudança ocorre mesmo que o não queira, que acontece, que lhe acontece, que passa para um estado entre as duas ordens sem querer ou sem ser capaz de o evitar. Num momento como esse, o espectador experiencia a sua própria percepção como emergente, fora da sua vontade e do seu controlo, mas também, como realizada conscientemente.

Isto quer dizer que a mudança chama a atenção do sujeito que percebe para o processo da percepção, bem como para a sua dinâmica particular. No momento

da mudança, o processo da percepção torna-se, assim, visível, consciente, e objecto de percepção ele próprio. O sujeito que percebe começa a reconhecer-se como sujeito que percebe, que produz novos sentidos, que, por sua vez, geram outros sentidos e por aí fora. Desta maneira, o processo de percepção está continuamente a mudar. O que será percebido e que sentidos podem ser produzidos parece uma coisa cada vez menos previsível. O sujeito que percebe torna-se consciente de que os sentidos não lhe são dados, mas que é ele que os produz e que ele poderia ter gerado sentidos completamente diferentes, se a mudança de uma ordem para a outra tivesse ocorrido mais cedo ou mais tarde, ou fosse mais ou menos frequente.

Quarto argumento

Os espectáculos caracterizam-se pelo seu carácter de acontecimento. O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar.

De forma a entender de forma adequada os espectáculos, eles não devem ser tidos como obras de arte, mas como acontecimentos. Uma vez que um espectáculo se produz pela interacção entre actores e espectadores, uma vez que ocorre no – e através do – processo autopoietico, é impossível etiquetá-lo com sendo obra. Porque quando o processo poietico chega ao fim, o espectáculo não é dado como sendo o seu resultado, antes acontece que o espectáculo acabou. Passou, e está definitivamente perdido. Existe apenas como – e no – processo de apresentação, existe apenas como um acontecimento.

O espectáculo como acontecimento – bem diferente da encenação – não é recorrente e não pode ser repetido. É impossível que ocorra uma vez mais exactamente a mesma constelação entre actores e espectadores. As reacções dos espectadores e o seu efeito sobre os actores e outros espectadores serão diferentes em cada um dos espectáculos. Um espectáculo deve ser entendido como um acontecimento também no sentido em que nenhum participante terá sobre ele um controlo completo, que é antes algo que lhe acontece, e em especial aos espectadores. Isto é verdade não só relativamente às consequências da co-presença física de actores e espectadores, mas também em relação ao carácter particular de presença em que ocorrem os fenómenos, bem como à emergência de sentidos. Como se explicou atrás relativamente à mudança da percepção, também ocorre com o sujeito que percebe transferindo-o para um estado intermédio, para um estado de instabilidade.

O carácter particular de acontecimento dos espectáculos caracteriza-se ainda por um estranho colapso de oposições. Os participantes num espectáculo experienciam-se a si próprios como co-determinando o seu decurso e, ao mesmo tempo, como sendo determinados por ele. Vivem através do espectáculo um processo estético, bem como social, e mesmo político, no decurso do qual são negociadas relações, são travadas lutas pelo poder, são construídas e dissolvidas

⁴ Para o conceito de intermédio e de liminaridade vejam-se Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1960 (1.ª ed. 1909) e Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969.



<

A Ilíada - Canto XXIII,
a partir de Homero,
enc. Anatoli Vassiliel,
Teatro de Moscovo -
Escola de Arte Dramática,
TeCA, 2004,
fot. João Tuna.

comunidades. A sua percepção segue tanto a ordem da presença como a da representação. Quer dizer: o que nas culturas ocidentais é tradicionalmente considerado uma oposição a ser compreendida por pares de conceitos dicotômicos – como sujeito autônomo vs sujeito determinado por outros; arte vs realidade/política; presença vs representação – é experienciado nos espetáculos não no modo de "ou-ou", mas no de "e também". A oposição cai, as dicotomias parecem dissolver-se.

No momento em que isto ocorre, no momento em que um pode ser o outro, a nossa atenção é atraída pela passagem de um estado ao outro, pela instabilidade que, por sua vez, é experienciada como um acontecimento. Abre-se no espaço entre os opostos um intervalo. O "intermédio" torna-se, assim, uma categoria privilegiada: aponta para o limiar entre os espaços, para o estado de liminaridade, para o qual o espetáculo transfere todos os que nele participam.

Uma vez que esses pares de conceitos dicotômicos não servem apenas como ferramentas para a descrição e cognição do mundo, mas também como reguladores para as nossas ações e comportamentos, a sua desestabilização redundante não só numa desestabilização da nossa percepção do mundo, de nós próprios e dos outros, mas também na quebra das regras e normas que guiam o nosso comportamento. Dos pares de conceitos podem ser deduzidas molduras diferentes como "Isto é teatro/arte" ou "Isto é uma situação social ou política". Tais molduras implicam premissas para um comportamento adequado à situação que integram. Ao admitir a colisão de molduras opostas ou apenas diferentes, ao permitir, assim, que valores ou exigências diferentes, parcial ou mesmo totalmente opostos, sejam colocados lado a lado, de modo a entre si se validarem ou anularem, os espetáculos criam situações liminares. Transferem o espectador por entre todas essas regras, normas e ordens, transferem-nos para dentro de uma crise.

Isto quer dizer que o espetáculo transfere o

espectador para um estado que o aliena da vida quotidiana, das normas e regras que nela são válidas, sem, todavia, lhe mostrar como pode encontrar uma reorientação. Um tal estado é percebido como um prazer, bem como um tormento. A transformação que se opera no sujeito pode ser muito diversa: na maior parte dos casos serão transformações temporárias, que duram apenas um tempo limitado, o tempo do espetáculo. Elas incluem mudanças dos estados – fisiológicos, afetivos, energéticos e motores – do corpo, mas também efetivas mudanças de estatuto, como de um estatuto de espectador para o de ator, ou na construção de uma comunidade entre actores e espectadores ou apenas entre espectadores. Essas mudanças ocorrem durante o espetáculo e são perceptíveis; todavia, quando o espetáculo acaba, geralmente não se prolongam. Pode apenas discutir-se e decidir-se relativamente a casos individuais se a experiência da desestabilização da percepção da realidade, de si próprio e dos outros, a perda de normas e regras válidas leva de facto a uma reorientação do indivíduo em causa e, nesse sentido, a uma transformação contínua e de longa duração. Pode até acontecer que, depois de deixar o espaço do espetáculo, o espectador considere a sua desestabilização temporária como sem sentido e sem razão e tente regressar à sua anterior percepção da realidade, de si próprio e dos outros, ou que, mesmo depois do fim do espetáculo, permaneça durante um bom bocado de tempo num estado de desorientação e muito mais tarde, através de reflexões, chegue a uma reorientação ou regresso aos seus antigos valores e padrões de comportamento. Seja qual for o caso, ele passou por uma experiência liminar enquanto participava no espetáculo.

No caso de espetáculos artísticos chamamos a uma tal experiência liminar uma experiência estética; no caso de rituais, uma experiência ritualista. A experiência para que abrem as *performances* da mais variada espécie é geralmente uma experiência liminar. Todavia, podemos distinguir a experiência liminar como uma experiência estética ou como uma experiência ritualista. A experiência

ritualista caracteriza-se por dois critérios que não são válidos para a experiência estética: a irreversibilidade e a aceitação social. Contudo, embora a experiência estética não resulte numa mudança de estatuto ou de identidade socialmente aceite, pode provocar em participantes individuais uma mudança da sua percepção da realidade, de si próprios e dos outros. Isto é verdade não só para os artistas envolvidos, mas também para os espectadores. Neste sentido, o acontecimento que é o espectáculo pode resultar numa transformação dos participantes que é capaz de durar para lá do fim do próprio espectáculo.

Conclusões

O conceito de *performance*, tal como foi descrito acima, implica um enorme potencial inovador para os estudos culturais, sociais e artísticos, que quero, por fim, indicar em breves palavras.

Nos estudos artísticos, o conceito de obra de arte é central. A obra tem de ser analisada, no que diz respeito aos diferentes mecanismos artísticos usados, e ser interpretada de modo a podermos compreendê-la. Se as artes já não produzem obras, mas sim *performances*, ou seja, acontecimentos, como ocorre não só no teatro, na música e na arte performativa, mas também, desde os anos 60 do séc. XX, cada vez mais em todas as artes, então não pode ser aplicada nem uma estética da obra, nem a estética da produção e recepção que se lhe referem. Do que se trata agora é do desafio para desenvolver novas estéticas, acima de tudo teorias da experiência estética, assim como, em lugar da análise da obra, novos métodos de análise da *performance*.

As disciplinas hermenêutico-históricas, quando lidam com os espectáculos, já não poderão partir da premissa de que eles estão a realizar um particular programa alegórico ou a representar o poder de um indivíduo, ou que a representação de um texto dramático pode ser vista como a sua interpretação. Pelo contrário, as abordagens hermenêutico-históricas têm de ter em conta que os significados emergem não antes do processo do espectáculo, mas no seu decurso, não podendo, portanto, confundir-se com os significados que grupos de pessoas ou indivíduos quiseram exprimir com o espectáculo.

O conceito de espectáculo acaba por ser também de grande importância para as ciências sociais. Porque, partindo da premissa de que num espectáculo todos os participantes, ou seja, actores e espectadores, estão

igualmente envolvidos na medida em que o co-determinam e se deixam determinar por ele, a tese corrente e popular da manipulação cai por terra. Dizer que festas políticas e outros espectáculos de massas servem bem a finalidade de manipular a população que neles participa de acordo com as intenções os planos do governante ou das classes dominantes pressuporia que os organizadores seriam capazes de aplicar estratégias de encenação com o poder de dominar o público passivo, exactamente de forma pré-calculada, levando-o a adoptar o comportamento desejado. Se nos lembrarmos da interacção entre actores e espectadores, bem como da co-responsabilidade que cada participante tem pelo decurso do espectáculo, parece pouco provável que possa ocorrer de facto uma tal manipulação.

Os espectáculos transmitidos pelos *media* levantam uma questão especial. Gravações de espectáculos em filme, pela televisão ou em vídeo não podem ser definidos e compreendidos como espectáculos, uma vez que não se verifica a co-presença física de actores e espectadores constitutiva de um espectáculo. Por essa razão, não estão incluídos no conceito da *performance*, ou sequer no conceito da performatividade. Além disso, há uma diferença considerável entre os espectáculos mediatizados, por um lado, e, por outro, os espectáculos que recorrem ao uso dos diferentes *media* e de todos os tipos de tecnologia de reprodução. Tais espectáculos são um desafio à nossa percepção por exigirem novos modos de percepção que põem em causa o próprio conceito de espectáculo.

O potencial inovador, que o conceito da *performance* implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos estudos culturais e pelos estudos artísticos.

Referência bibliográfica

BÖHME, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.

Este artigo é a tradução da conferência proferida a 29 de Abril de 2005 na Faculdade de Letras de Lisboa, no âmbito da acção do Centro de Estudos de Teatro, que, para esta iniciativa, teve o apoio da FACC, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian.

Tradução de Maria Helena Seródio

Teatro e pensamento na dramaturgia espanhola actual

Três autores de hoje

Guillermo Heras



<
Animales nocturnos,
de Juan Mayorga,
enc. Juan Pastor,
Guindalera Escena Abierta,
2004
(Ana Sala e
Rafael Navarro).

Se há algo que caracteriza grande parte do panorama teatral espanhol dos últimos anos é a reticência generalizada por parte das instituições públicas e privadas no momento de apostar nas estreias dos nossos autores vivos. Apesar de qualquer generalização se poder considerar injusta – já que determinados directores de teatros ou festivais se esforçaram por inserir o discurso da dramaturgia actual espanhola nas suas programações habituais –, é certo que são muitos mais os que viraram as costas a esta importante forma de expressão da cena contemporânea. Por isso, muitos destes autores tiveram e têm de desenvolver ainda o seu trabalho em circuitos independentes ou nos que decorrem desse interessante fenómeno chamado "salas alternativas". Ao lado destas, poderíamos assinalar outras excepções: o projecto T6, que o Teatro Nacional da Catalunha vem há anos a desenvolver, a Mostra de Teatro Espanhol de Autores Contemporâneos em Alicante, ou alguns espaços da Rede de Teatros Públicos. Trata-se, insisto, duma minoria

significativa de atitudes perante a desatenção geral.

A realidade espanhola actual é curiosamente paradoxal: multiplicaram-se os prémios de literatura dramática, embora desligados da criação cénica; temos muitas edições de textos de dramaturgia actual; a Associação de Autores de Teatro realiza um trabalho notável no sentido de tentar uma inserção na sociedade, inclusive propiciando um Salão do Livro de Teatro e numerosas leituras encenadas; diversos textos importantes foram traduzidos para outras línguas, e algumas peças estreadas em diferentes países; e, cada vez mais, estudiosos e investigadores de diversas paragens reflectem sobre as diversas gerações que escrevem nas diferentes Comunidades Autónomas de Espanha. Pois bem, tudo isto não impede que leiamos com bastante assiduidade que em Espanha faltam autores de teatro. O que se quer dizer realmente com isso? Certamente que estes autores não correspondem às expectativas de mercado (e portanto de comercialização) dos que fazem essa declaração. Mas

isto comporta algo mais patético: é que a maioria dos que afirmam isso não se dá ao trabalho de ler o que esses autores publicam. Trata-se de um acto de injustiça esta atitude de clara omissão.

O assunto que gostaria de tratar neste breve artigo é o facto de, apesar desta situação, haver um grupo importante de autores que consegue ultrapassar todas estas barreiras, preconceitos e desqualificações, inserindo o seu discurso ético e estético nos cartazes, chamemos-lhes "normais", da Espanha actual. Entre esse numeroso grupo de autores gostaria de destacar três dos nomes mais significativos: José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel e Juan Mayorga, que neste momento passam nos teatros oficiais, nas salas mais ou menos comerciais e, obviamente, nos espaços alternativos. Esta é a razão da minha escolha, pelo que irei concentrar-me nesses nomes, mesmo sendo muitos os autores e autoras que hoje escrevem uma literatura dramática de qualidade excelente e que, num país que sentisse a sua cultura como parte essencial da sua existência, seriam levados à cena e mantidos nas suas programações habituais, tal como acontece noutros lugares da Europa.

Para reflectir sobre a escrita destes três autores – um valenciano, um catalão e um madrileno –, gostaria de utilizar um termo que é hoje muito usado em certas análises sobre o teatro argentino. Trata-se do conceito de "resiliência", que segundo os médicos Néstor Suárez Ojeda e Mabel Munist se definiria como: "A condição humana que tem sido estudada por médicos e cientistas. Buscaram a palavra em engenheiros e arquitectos que a aplicam para se referirem a certos materiais de construção com determinadas características de resistência. Assim, a "resiliência" seria a capacidade humana de se sobrepor às adversidades humanas e construir sobre elas. Quer dizer que haveria dois conceitos importantes: o primeiro, a virtude de enfrentar e sobrepor-se às desgraças, e o segundo, a capacidade de se fortalecer e sair transformado a partir delas" (Ojeda / Munist 2000: 16-18).

Será que os oito anos de governo da direita espanhola influenciaram a consolidação de possíveis avanços da renovação cénica espanhola? Que relação pôde ter esse governo com o desenvolvimento da escrita dramática dos autores actuais?

Se analisarmos rigorosamente a legislação e as medidas tomadas pelo Partido Popular nos anos de governo, não podemos concluir que as suas propostas tenham sido diferentes das tomadas pelo Partido Socialista na década de 83 a 93. Tanto a estrutura do INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), como as estratégias dos Centros de Produção Públicos e as sucessivas leis que se foram promulgando, nos poderiam remeter para paralelismos muito semelhantes em ambas as épocas. É muito curioso assinalar que o grande medo que houve com a mudança política dos anos 90 nos sectores teatrais se deveu ao facto de os estrategas do PP terem lançado toda uma série de ataques radicais ao modelo de gestão do teatro público que, felizmente, nunca tiveram em conta

quando chegaram ao poder. Limitaram-se a mudar as pessoas (algo muito comum nos nossos países latinos quando se muda de governo), mas não alteraram de forma substancial os critérios destinados à manutenção das unidades de produção de artes cénicas sustentadas pelo Estado ou ao apoio pontual à iniciativa privada. O que é que aconteceu então? É que se entrou num período de inércia, pelo que não se corrigiram os mercados, e, assim, apesar da boa vontade de se subsidiarem prioritariamente os projectos que tivessem um autor espanhol vivo na sua proposta, houve um choque com a ineficácia na abertura de circuitos para essas produções. Portanto, produzia-se, mas apenas se exibia. E, por isso, creio que entrámos num período de inércia que, a juntar à crispação criada pelo autoritarismo de Aznar na sua última legislatura, provocou um certo fenómeno de "resiliência" entre os dramaturgos espanhóis. Estes continuaram a escrever e a refugiarem-se em estreias que muitas vezes aconteciam em condições de produção, de distribuição e de promoção deficientes, criando-se uma "realidade virtual" que não conseguia chegar à sociedade e, logo, não conseguia dar a ver a qualidade da dramaturgia viva, visto que em muitos casos se tratava de uma "representação morta". Já falei em muitas ocasiões desse grande problema que é para o teatro contemporâneo a relação entre texto e representação, ou, dito por outras palavras, entre literatura dramática e escrita cénica. Estas insuficiências levaram alguns críticos, teóricos e inclusivamente espectadores a confundir o conceito e falar de uma "peça má", quando na realidade se referiam a uma "má encenação" dessa peça.

Por isso, e voltando à "resiliência": alguns autores espanhóis souberam enfrentar e sobrepor-se a "essas desgraças", assim como às produzidas pela crueldade do mercado puro e duro, mas outros caíram numa melancolia criativa que os impediu de desenvolver um discurso de comunicação efectiva com a sociedade. Alguns tiveram de ir ao estrangeiro para triunfar de forma contundente, como no caso de Rodrigo García e dos seus textos magníficos, cheios de sarcasmo, humor e dissecação da estupidez dominante. Outros refugiaram-se nas suas próprias Comunidades Autónomas, criando uma linguagem muito vinculada ao seu meio, não só na utilização da sua própria língua, mas também no tratamento de temáticas muito específicas. Outros ligaram a sua escrita a grupos e companhias estáveis, alcançando estéticas duma grande diversidade que, em alguns casos, poderiam ser associadas a linguagens fronteiriças. E outros ainda desesperaram, procurando, em múltiplas tentativas, penetrar nessa espessa selva que rodeia o teatro comercial.

E, todavia, apareceram novas escritas, os autores das gerações históricas continuaram a resistir, emergiram com força muitas autoras interessantes e vários prémios nacionais ou locais foram concedidos à literatura dramática destes últimos anos. É neste panorama que se inserem os três autores que, de uma maneira ou de outra, representaram de forma mais clara e directa a "resiliência interior", sem



por isso renunciarem a uma projecção externa que, no caso de Sanchis Sinisterra, é notável, enquanto nos casos de Belbel e Mayorga isso se torna cada vez mais evidente.

José Sanchis Sinisterra (Valência, 1940) ocupa um lugar central na reivindicação de um discurso textual baseado no rigor, no compromisso e nas múltiplas estratégias que uma dramaturgia contemporânea admite no momento de apresentar alternativas à escrita convencional. Utilizo este termo porque Sanchis Sinisterra nunca ocultou o seu respeito e admiração pela tradição e, sobretudo, pelos clássicos espanhóis do *Siglo de Oro*. Nesse sentido, seria um claro exemplo de como tradição e modernidade podem perfeitamente seguir lado a lado, ao contrário das atitudes que sempre reivindicaram rupturas violentas que, na maioria dos casos, se converteram em meros fenómenos de moda passageira.

Para lá dos clássicos gregos e espanhóis (como Calderón), Sanchis Sinisterra nunca deixou de reconhecer a sua admiração e a influência que recebeu do grande Samuel Beckett, tanto assim que, quando depois de grandes esforços conseguiu abrir uma sala alternativa em Barcelona, lhe deu o nome de Sala Beckett. E este espaço foi, sem dúvida, uma referência obrigatória para toda a nova dramaturgia, bem como para a produção de autores espanhóis contemporâneos.

Um aspecto importante na personalidade deste autor é a sua paixão pela pedagogia e pela reflexão teórica sobre as múltiplas possibilidades da escrita teatral na actualidade. O seu labor estendeu-se não só a Espanha, mas também a toda a América Latina e à Europa, fazendo dele uma referência obrigatória para muitos autores das gerações posteriores. É o que acontece com Belbel e Mayorga, alunos em alguns dos seus seminários e, a seguir, colaboradores de algumas das suas propostas. Mas a lista de autores e autoras que compartilharam um espaço de reflexão e intercâmbio com os ensinamentos de Sanchis Sinisterra é enorme e daria para realizar um estudo específico sobre esta matéria.

Recentemente saíram a lume dois livros muito interessantes sobre a aventura criativa do autor. Um deles, *J. Sanchis Sinisterra: Una dramaturgia sin fronteras*, é de autoria da professora francesa da Universidade de Toulouse, Monique Martínez. Nesta publicação passa-se em revista toda a escrita teatral de Sanchis Sinisterra através das reflexões e análises da autora, mas o aspecto curioso é que ao lado dessas opiniões aparecem apostilas do próprio dramaturgo, o que transforma este livro numa espécie de diálogo teórico de grande importância para os interessados no percurso do autor.

A outra publicação, *Las fronteras de la ficción: El teatro de José Sanchis Sinisterra*, acaba de sair numa edição da Universidade de Valladolid e deve-se à professora Marcela Beatriz Sosa, que há algum tempo vem desenvolvendo um trabalho exemplar na Universidade de Salta, para dar a conhecer na Argentina a dramaturgia espanhola de diversas épocas, com especial incidência na produção actual.

Salta à vista que em ambos os títulos aparece a palavra "fronteira", sem dúvida uma homenagem ao nome do grupo emblemático do autor, o Teatro Fronterizo, que deu origem a muitos dos estudos temáticos do autor e ao desenvolvimento de uma das suas facetas mais interessantes: a reescrita para a cena de textos originariamente não destinados ao teatro. Aí aparecem as suas releituras cénicas de autores como Melville, Joyce, Kafka, Borges ou Cortázar que, insisto, não são meras adaptações, mas antes obras em que se reflecte com toda evidência a reescrita do autor teatral. Ao lado deste trabalho, cabe assinalar algumas das suas obras mais apreciadas e representadas: *Ay*, *Carmela*, *El cerco de Leningrado* (*O cerco de Leningrado*), *Ñaque ou de piojos y actores* (*Ñaque ou de piolhos e actores*), *Pervertimento y otros gestos para nada* (*Pervertimento e outros gestos para nada*), *Trilogía americana* (*Trilogia americana*), *Los figurantes* (*Os figurantes*), *Valeria y los pájaros* (*Valéria e os pássaros*), *El lector por horas* (*O leitor a horas*), *Sangre lunar* (*Sangue lunar*), ou *Flechas del ángel*

<

Soy fea,
de Sergi Belbel e
Jordi Sánchez,
enc. Gloria Sirvent e
Mila García,
El Club de la Serpiente,
2004
(Gloria Sirvent e
Mila García),
fot. Jordi Pila.

*Ñaque ou sobre piolhos
e actores*,
de José Sanchis Sinisterra,
enc. Teatro Meridional,
1994 (Miguel Seabra
e Álvaro Lavín),
fot. Pedro Sena Nunes.

>

del olvido (Flechas do anjo do esquecimento). Em 2004, foi-lhe atribuído o Prémio Nacional de Literatura Dramática pela peça *Terror y miseria en el primer franquismo (Terror e miséria no primeiro franquismo)*, título que lembra outra das referências importantes na escrita deste autor: Bertolt Brecht.

Sergi Belbel (Terrassa, 1963) é um caso de autoria teatral muito próxima da concepção do próprio Sanchis Sinisterra, pois também Belbel, para além de excelente autor, é um encenador importante, adaptou numerosos textos teatrais, é tradutor e guionista de grande êxito para séries da televisão catalã. A todas estas actividades acrescentará em breve a de gestor, visto que no próximo ano irá assumir a direcção dessa importante máquina de produção que é o Teatro Nacional da Catalunha.

Sergi Belbel foi, em 1985, o vencedor da primeira edição do Prémio Marquês de Bradomín – uma iniciativa do Instituto da Juventude, apoiada desde o início pelo Centro Nacional de Novas Tendências Cênicas – com a peça *A.G./V.W., Caleidoscopios y faros de hoy (A.G./V.W., Caleidoscópios e faróis de hoje)*, quando o autor tinha apenas 22 anos, um texto que surpreendeu o júri pela sua enorme complexidade e maturidade de linguagem. Desde então Belbel ganhou muitos prémios, desde o francês Molière até ao Nacional de Literatura Dramática do Ministério da Cultura de Espanha, o Ciutat de Barcelona ou o Ignasi Iglesias. As suas peças encontram-se traduzidas para muitos idiomas, inclusive em países como o Japão, o que vem demonstrar que a escrita deste autor transcende qualquer localismo, explorando problemáticas e linguagens facilmente transferíveis para qualquer sociedade contemporânea. Entre as suas peças mais destacadas contam-se: *Elsa Schneider, Tálem (Leito conjugal), Después de la lluvia (Depois da chuva), Morir (Morre), La sangre (O sangue), El tiempo de Plank (O tempo de Planck), Forasteros (Forasteiros)*, ou a emblemática *Caricias (Carícias)*, que, para além de ter conhecido uma versão cinematográfica, foi uma das obras mais representadas pelos mais jovens grupos de teatro espanhóis.

A escrita de Belbel é incisiva e cortante, cheia de imagens, a que não falta a construção de personagens de carácter forte e uma análise bastante radical sobre temas candentes da sociedade actual. Um teatro que poderíamos definir como "micropolitico", pois aborda as contradições da sociedade através dos conflitos privados de seres que muitas vezes se movimentam entre uma extrema solidão e a falta de esperança. Talvez a isso não seja alheia a sua admiração por Bernard-Marie Koltès ou David Mamet, autores que o marcaram, apesar de não podermos esquecer traços de Müller, Perec e Bernhard, nem de Sanchis Sinisterra ou Joseph Maria Benet i Jornet, com quem também colaborou em várias ocasiões.

Belbel inscreve-se claramente na imagem do criador global, aquele que não separa a escrita dramática da representação, daí que muitas das suas peças tenham sido

encenadas por ele mesmo, para além de ter tido grandes êxitos com montagens de peças de Eduardo de Filippo, Koltès ou Goldoni. Trata-se, sem dúvida, de um criador fundamental da cena europeia contemporânea.

Juan Mayorga (Madrid, 1965) é o mais jovem dos três. Intelectual de grande consistência, licenciou-se em Filosofia e Matemáticas, carreira que deixou para se dedicar a tempo inteiro às tarefas dramáticas. Actualmente é responsável pela disciplina de Dramaturgia na Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, onde exerce uma grande influência nas novas gerações de autores do meio madrilenho. É membro fundador do colectivo teatral El Astillero e publica numerosas reflexões teóricas em diversas revistas teatrais espanholas. As suas peças vêm obtendo uma grande aceitação de há uns anos a esta parte, daí que estejam a ser traduzidas para numerosas línguas. Uma das suas obras mais recentes foi estreada no Royal Court, de Londres, em Junho de 2005. Trata-se de *Himmelweg: Camino del cielo (Himmelweg: Caminho do céu)*, que inaugurou a temporada do Centro Dramático Nacional no ano de 2004. O autor desvenda-nos parte do seu pensamento ao dizer da peça: "É o mais surpreendente dos eufemismos, considerando que *Himmelweg*, que em espanhol significa 'caminho do céu', era o nome que os alemães davam à rampa que conduzia os judeus às câmaras de gás" (Mayorga 2004).

Outras obras dele foram estreadas em França, Venezuela, Portugal, Itália e Argentina, entre outros países. Este dado aproxima-o de uma das características dos autores atrás citados, com os quais partilha ainda o facto de ter também conquistado numerosos prémios: Ciudad de Valladolid, Calderón de la Barca, Born de Ciutatella, Enrique Llovet de Málaga, ou o Max das Artes Cênicas. Entre as suas peças poderíamos destacar: *Más ceniza (Más cinzas), El sueño de Ginebra (O sonho de Genebra), El gordo y el flaco (O gordo e o fraco: Bucha e Estica), El jardín quemado (O jardim queimado), Cartas de amor a Stalin (Cartas de amor a Estaline), El traductor de Blumenberg (O tradutor de Blumenberg), La boda de Enrique y Ana (A boda de Enrique e Ana), Hamelin, Palabra de perro (Palavra de cão) ou *Animales nocturnos (Animais nocturnos)*.*

Parte da escrita dramática de Mayorga inscrever-se-ia na relação entre o indivíduo e a "macropolítica", ou seja uma estratégia algo diferenciada da de Belbel, apesar de em algumas obras de ambos podermos encontrar algumas estratégias semelhantes, talvez porque ambos trabalharam em várias ocasiões com Sanchis Sinisterra. Algumas das personagens recriadas por Mayorga fazem parte da história real (Estaline, Bulgakov ou Jacqueline Kennedy); contudo, muitas são as que, sem ser personagens chave, se inscrevem em processos tão definidos como o Holocausto, a recuperação da memória da República e da guerra civil espanhola, a etapa aznariana ou a ascensão do nazismo. Outras são tão curiosas como a parelha cómica Laurel e Hardy (*El gordo y el flaco*) ou o sinistro vizinho xenófobo de *Animales nocturnos*.



<
Naque ou sobre piolhos e actores,
 de José Sanchis Sinisterra,
 enc. Teatro Meridional,
 1994 (Álvaro Lavín
 e Miguel Seabra),
 fot. Pedro Sena Nunes.

É um teatro profundamente filosófico, de raízes humanistas, com o traço de Walter Benjamin e o socialismo tolerante como pano de fundo, com um compromisso claro com a exibição de processos e realidades que são estranhas ao teatro dominante do mercado.

Tive a sorte de trabalhar e colaborar com estes três autores, ainda que de formas diferentes. Com Sanchis Sinisterra, em numerosos seminários e encontros, editando textos ou programando espectáculos dele. A ambos nos une a paixão latino-americana e nesses caminhos do outro lado do Atlântico partilhámos procuras e intercâmbios. No que diz respeito a Belbel e Mayorga, tive o privilégio e o prazer de encenar peças deles, apesar de, no caso de Mayorga, isso ter acontecido de forma reiterada desde que partilhámos o espaço comum de El Astillero. De Belbel encenei *Caricias*, experiência que me ficou gravada na memória pela intensidade do trabalho com os actores. De Mayorga, das suas várias peças, encenei *Cartas de amor a Stalin* em três países diferentes: em Espanha, no Teatro María Guerrero; em Portugal, em Viana do Castelo com o Centro Dramático do Noroeste; no Ateneo de Caracas, para o Festival Internacional do ano 2004.

Por tudo isso, admito que a minha visão destes três autores possa ser muito subjectiva. Mas não obstante me unir a eles uma amizade já antiga, isso não significa que a minha análise sobre o seu teatro esteja influenciada por uma paixão insensata. Creio que existem numerosos testemunhos, livros, análises e estudos que avalizam a qualidade, o rigor e o compromisso destes autores para fazer da escrita dramática de hoje uma alternativa de amanhã. Nada está mais longe na sua prática do que entender a literatura dramática como algo inerte, do passado, atada pelo prestígio ou pelas "peças bem feitas". Nas suas obras há equívocos e dúvidas, avanços e recuos, precisamente porque alguém que se compromete está sujeito a, para além do êxito ou do fracasso imediato, lembrar-se daquilo que Brecht dizia: "O caminho é a meta".

Penso que estes, como muitos outros autores teatrais do nosso meio, são lúcidos e têm consciência de que hoje o teatro ocupa outro papel na sociedade, muito diferente do que teve noutras épocas de esplendor. O seu lugar está em "recantos", na ocupação de espaços de resistência perante o discurso único e as leis de imposição duma cultura de mercado.

Por isso, as formas de teatro que procuram algo mais do que a mera subsistência mercantil estão obrigadas a concretizar discursos cénicos fortemente contaminados por linhas de pensamento, compromisso e procuras estéticas. Um teatro para o século XXI que deve emparceirar cada vez mais com estratégias interdisciplinares e mestiçagem de linguagens, mas sem por isso abandonar a ideia de que o texto teatral deve ocupar um lugar prioritário nessa investigação, tão importante como os achados tecnológicos ou de qualquer outro tipo que se produzam no futuro.

Sanchis Sinisterra, Belbel e Mayorga poderiam ser um paradigma desse teatro futuro. Partindo de posições fortemente devedoras de uma reivindicação da textualidade como eixo importante da criação cénica, nunca negam as possibilidades que outras ciências e outras artes podem trazer à evolução da cena viva.

Referências bibliográficas

- MARTÍNEZ, Monique (2004), *J. Sanchis Sinisterra: Una dramaturgia sin fronteras*, Ciudad Real, Naque, Técnica Teatral.
- MAYORGA, Juan (2004), *Programa de mano*, Madrid, Centro Dramático Nacional Teatro María Guerrero.
- OJEDA, Néstor Suárez / MUNIST, Mabel (2000), *¿Que és resiliencia?*, La Mancha.
- SOSA, Marcela Beatriz (2004), *Las fronteras de la ficción: El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Algo sobre a Europa

Thomas More

Rui Pina Coelho

>
Thomas More,
 enc. Robert Delamere,
 Royal Shakespeare
 Company, 2005
 (Kevin Harvey
 Michelle Butterly),
 fot. Hugo Glendinning.



¹ Em palcos portugueses, o autor de *Utopia* (1516) foi figura central do espectáculo *Tomás More*, pelo Teatro Estúdio de Lisboa, com encenação e tradução de Luzia Maria Martins, em 1965, a partir do texto *A Man for All Seasons* (1960), de Robert Bolt (1924-1995).

² Para além de *Thomas More*, esta temporada temática da RSC integra *A New Way to Please You, or The Old Law*, de Thomas Middleton e William Rowley, *Believe What You Will*, de Philip Massinger, *Sejanus - His Fall*, de Ben Jonson, e *Speaking Like Magpies*, de Frank McGuinness.

Titulo: Thomas More (c. 1592-94). *Autor:* Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood e William Shakespeare. *Encenação:* Robert Delamere. *Cenografia:* Simon Higlett. *Desenho de luz:* Wayne Dowdeswell. *Música:* Ilona Sekacz. *Som:* Mike Compton. *Figurinos:* Christopher Porter. *Produção:* Royal Shakespeare Company. *Local e data de estreia:* Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, 9 de Março de 2005.

Já perto do final do espectáculo, Sir Thomas More¹ (Nigel Cooke) sobe dois degraus que o levarão à morte. O primeiro degrau é um caixote onde já antes tinha reunido as armas dos manifestantes revoltosos. O segundo é a cadeira onde estava sentado quando recusa obedecer a Henrique VIII. São representações dos dois momentos chave do espectáculo que termina, tal como a vida do homem que lhe dá o título, numa execução por traição.

Thomas More abre a *Gunpowder Season*² da Royal Shakespeare Company (RSC), que assinala os 400 anos da Conspiração da Pólvora (*Gunpowder Plot*) de 1605. Sendo tido como certo que a autoria do texto é de Anthony Munday (c.1553-1633) e Henry Chettle (c.1560-1607), a versão final é o resultado da revisão e reescrita de cinco autores, que se crêem ser, para além dos já referidos, Thomas Dekker (c.1572-c.1632), Thomas Heywood (c.1574-1641) e William Shakespeare (1564-1616). Será escusado dizer que é a participação deste último que aporta inusitado interesse a esta obra. Apesar de tão valorosas contribuições, não há registos de que tenha sido representada na época isabelina ou jacobita, o que também se explica pela censura

a que o texto foi sujeito. A encenação de Robert Delamere trata-se, portanto, da primeira grande produção desta obra.

A figura central da peça é, obviamente, Sir Thomas More (1478-1535), mas este texto traz-nos algo mais que uma biografia. Logo no início do espectáculo, um estrangeiro ataca uma mulher inglesa. Então, como resposta, alguns londrinos organizam violentos ataques a todos aqueles que não sejam realmente ingleses. A população só se acalma perante as eloquentes palavras de More, que lhes promete perdão real em troca da deposição das armas. Contudo, o perdão não chega a tempo e o líder da revolta, John Lincoln, é executado. Termina aqui a primeira parte do espectáculo, onde acompanhamos também a ascensão de More na hierarquia política inglesa. A segunda parte é marcada pela recusa de More em assinar "uns artigos" – que na peça nunca são explicitados –, desafiando assim a autoridade de Henrique VIII, e pelas consequentes represálias impostas pelo monarca que culminam na sua execução.

O texto, embora partindo de factos históricos, toma-os de maneira bastante livre. Assim, as primeiras sete cenas resolvem rapidamente os doze anos que Thomas More

demora a chegar a Lord Chancellor e a morte de Lincoln sintetiza a execução de 13 revoltosos, de entre os 278 prisioneiros resultantes dos motins anti-imigrantes de Maio de 1517.

O Thomas More que aqui é apresentado é o amigo do povo, o justo defensor dos pobres, aquele que não tem medo de afrontar a autoridade (o punho fechado na cena final é evocativo disso mesmo) – é, enfim, um herói londrino. Nigel Cooke corporiza na justa medida esta figura, emprestando-lhe um corpo frágil e magro, servido por um olhar penetrante. A composição de um More arguto e eloquente é delineada logo na primeira cena em que aparece, onde defende em julgamento um carteirista, salvando-o de uma condenação certa. Este aspecto vai, ao longo do espectáculo, sendo reforçado em vários momentos: pelo respeito manifestado pelos guardas que o vigiam na Torre de Londres; pelo carinho com que os seus criados o lembram; na visita que uma mulher anónima lhe faz no cárcere, despedindo-se dizendo: "Adeus ao melhor amigo que os pobres jamais tiveram"; e, sobretudo, pelo papel que desempenha no apaziguamento dos revoltosos.

A atmosfera social é criada com algumas cenas avulsas – o que também é indício da multiplicidade de penas envolvidas na escrita do texto –, tais como a cena do carteirista, a de Faulkner, o rufião ou a cena da execução de Lincoln. São personagens pícaras que convocam um ambiente sombrio e obscuro, onde não falta um toque de crítica e humor. Delamere serve-nos esta tenebrosa Londres seiscentista com luzes cruas e frias, cenários despojados, com muitas sombras e londrinos vestidos de fato e gravata, onde o preto, o branco e os cinzentos são as cores dominantes. Os actores representam próximos do público, utilizando, sobretudo para entradas e saídas, as potencialidades cénicas do Swan Theatre, provocando aparições verdadeiramente inesperadas. O ritmo do espectáculo é rápido, eléctrico, sendo que em cena estão quase sempre três ou mais actores. Ao fundo, frequentemente na penumbra, estão os que esperam a sua cena para entrar. Sente-se uma presença brechtiana em tudo isto: no tom político, no anacronismo que os figurinos criam, na crueza das luzes (sobretudo na cena do motim e no final), na simplicidade e no pragmatismo dos cenários (compostos por várias combinações entre duas mesas, algumas cadeiras e caixotes), nas cenas de multidão (que a juventude do elenco torna verdadeiramente electrizantes), na interpretação de música ao vivo onde um violino e um acordeão agudizam algumas passagens, e na bancada onde os actores assistem como espectadores à acção que no palco se desenrola.

A tonalidade escura do espectáculo é invadida por vezes pelo vermelho da bandeira inglesa que ora aparece em destaque, ora surge esquecida em algum canto do cenário: vermelho este que lembra recorrentemente que é a pátria que legitima quer as agressões aos estrangeiros quer a recusa de More em assinar o que Henrique VIII lhe pede; mas um vermelho que é também uma promessa certa de sangue...

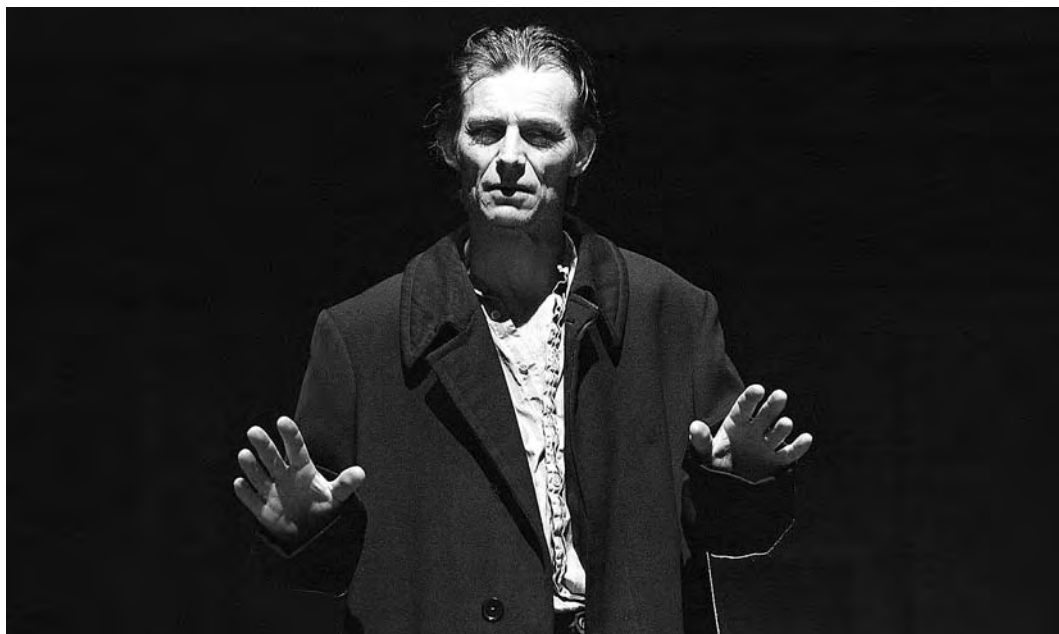
Um dos momentos mais preciosos do espectáculo é a cena de "teatro dentro do teatro" (III.3). Momentos antes de ser chamado à presença de Henrique VIII e de lhe desafiar a autoridade, More recebe em sua casa uma companhia itinerante de actores que vem apresentar a (nada inocente) peça *The Marriage of Wit and Wisdom*. Dado o atraso de um actor, o próprio More tem que representar um papel: o de Wit. A cena é uma evocação do ambiente de cabaré alemão dos anos 20 – não faltando sequer um engraçado sotaque alemão ao actor que interpreta em travesti Lady Vanity, num claro pastiche de Marlene Dietrich. O que acontece aqui é também a confirmação de More como aquele que corporiza o casamento entre um espírito arguto e a sabedoria. Ele é aquele que defende os mais fracos, o anfitrião bem disposto e o alegre conviva, mas é também o homem de Estado e o erudito respeitado.

Quando se cria uma personagem com todos estes atributos, o facto de a irmos mais tarde encontrar na prisão e assistirmos à sua execução, é muito mais terrível. Sublinha-se com isto o desacerto de um mundo que permite que homens como o Thomas More que aqui é desenhado venham a morrer às mãos da irracionalidade do Estado. Delamere é muito preciso nesta metáfora, apresentando-nos esta personagem, na cena da prisão, literalmente de pernas para o ar: assim, um mundo às avessas é aquele em que Sir Thomas More é morto.

Não obstante tudo isto, o dado mais pertinente e perturbador deste espectáculo, é precisamente o que constitui a primeira parte: a revolta anti-imigrante, justamente o motivo pelo qual o texto foi censurado e proibido no século XVI, por promover a instabilidade social.

Os revoltosos agem motivados pela falta de segurança e, sabe-se, também pela falta de emprego. Para a Europa de 2005 esta é uma questão sobremaneira actual. A crescente migração populacional em busca de melhores condições de vida e de trabalho tem levado a que a questão da xenofobia esteja na ordem do dia. Contudo, os revoltosos são aqui gente simples, trabalhadora, que responde a uma primeira agressão – vejam-se as armas que More reúne após estas serem depositadas: vários instrumentos de trabalho, tais como uma faca de talhante, um bastão, um serrote,

>
Thomas More,
 enc. Robert Delamere,
 Royal Shakespeare
 Company, 2005
 (Nigel Cooke),
 fot. Hugo Glendinning.



>
Thomas More,
 enc. Robert Delamere,
 Royal Shakespeare
 Company, 2005
 (Jon Foster, Peter Bramhill,
 Michelle Butterly),
 fot. Hugo Glendinning.



³ Esta situação levou mesmo à implementação, a partir de 2004, por parte do executivo liderado por Tony Blair, da campanha *Alcohol Harm Reduction Strategy for England*. Para além dos alcoólicos crónicos, esta campanha visa lidar com os *binge-drinkers*, aqueles que bebem para ficarem rapidamente intoxicados, normalmente com menos de 25 anos, vendo-se frequentemente associados a acidentes e situações de violência.

um pé-de-cabra... (Há também uma garrafa de cerveja, clara alusão aos problemas que o Reino Unido tem com o alcoolismo, frequentemente associado à violência e ao racismo³). A atitude xenófoba e racista desta revolta é travestida de justiça, o que se torna bastante inquietante para o espectador contemporâneo. O discurso de More aos amotinados (II.4) – aquele que é tido como sendo da autoria de William Shakespeare – também não ajuda a sossegar: os argumentos utilizados por More vão no sentido de proteger os insurrectos das represálias do rei, pois, caso fossem expulsos do país, também eles se encontrariam em situação de alteridade. Toda a argumentação é bastante ambígua, sendo o 'politicamente correcto' aqui bastante sinuoso.

Mas, a este espectáculo acontece algo que poucas vezes acontece a uma obra de arte. Durante a sua carreira (Março–Novembro 2005), aconteceu o Julho de 2005 e os atentados terroristas em Londres. Como ler este espectáculo

depois disto? Como 'ler' a revolta anti-imigrante depois de Julho de 2005?

Censurada na altura por mostrar londrinos muito pouco tolerantes para com os estrangeiros, este texto ganha no Verão de 2005 uma leitura muito mais inquietante. Se a encenação de Delamere construiu o seu sentido dramático na confrontação do olhar moderno politicamente correcto com aquilo que poderá ser historicamente condenável, esse hábil jogo ganha novo e assustador significado quando os revoltosos podem passar a ser os campeões da cidade, dado que expressam um sentimento comum à maioria dos actuais londrinos. O questionamento sobre a justeza ou não da revolta é elidido. John Lincoln deixa de ser um homem toldado por um racismo primário para ser um mártir... E se isto não estaria na mira de Delamere, a história recente encarregou-se de lhe dar esta terrível leitura. E nesta medida, este espectáculo ensina-nos algo sobre a nossa, cada vez mais complicada, Europa.



<
Il cortile,
 de Spiro Scimone,
 enc. Valerio Binasco,
 Compagnia Scimone /
 Sframelli, 2005
 (Francesco Sframelli,
 Spiro Scimone
 e Nicola Rignanese),
 fot. Marco Caselli Nirmal.

Poder dizer como se pensa

Jorge Silva Melo

Estávamos em Orléans, em princípios de Abril, no Teatro (Scène Nationale de Orléans), dirigido por Olivier Py e onde funciona, há anos, o Atelier Européen de Traduction, fundado pelo incansável Jacques Le Ny (www.atelier-traduction.com).

Éramos alguns, tradutores, autores, actores vindos de várias partes. Na tarde de sábado, 2 de Abril, o Jacques Le Ny pediu-me que apresentasse Antonio Tarantino, o autor de quem se iriam ler excertos das traduções francesas de *Stabat Mater* e *Paixão segundo João*. E eu, que nada preparara, que me preparara, sim, mas era para ouvir, pude dizer exactamente o que penso e como penso: "Adoro-o. É com certeza um dos mais importantes autores vivos e eu cá adorava representar a sua peça *A casa de Ramallah* que já traduzimos e editámos em Portugal". E fiquei contente comigo e com o ambiente criado: é que pude dizer o que penso (e como penso) sem ter preparado, sem nenhuma dessas ferramentas com que actualmente se cerceia o discurso crítico, sem esse critiquéus com que jornais, revistas, colóquios e universidades nos matam a paciência.

E se foi possível eu dizer o que penso (e como penso) – e ver o brilho nos olhos dos actores que iam ler, os meus amigos Evelyne Didi (actriz maior) e Olivier Cruveiller (cujo primeiro trabalho foi o meu filme *Agosto*, há vinte anos, para a) – foi porque estes encontros que a Scène Nationale de Orléans organiza através do seu Atelier Européen de Traduction (a que pertencem várias estruturas europeias, entre as quais os Artistas Unidos) começaram a cimentar afectos, amizades, cumplicidades, descontração, a verdadeira vida. E pude abraçar e beijar o velho senhor Antonio Tarantino, modesto, malandro, autor extremo de uma língua rara e de um mundo pobre ("devo tudo à segurança social, tenho vivido a minha vida com os apoios mínimos dos sem-abrigo, passo a vida a preencher papéis dessa burocracia, é um mundo que conheço bem, por isso posso falar dele", disse, com malícia e acrescentou sobre

a sua mais recente peça, *A paz*: "O que não quer dizer que não queira tratar dos grandes assuntos do mundo, por isso nessa peça inventei um diálogo entre Sharon e Arafat sobre a coisa mais difícil que há na política, que é 'fazer a paz', demoram anos e anos em reuniões e nunca conseguem, quando eu acho que é a coisa mais simples, apertamos a mão e dizemos 'estão feitas as pazes' ou não é assim?").

Aos poucos, começou a constituir-se uma comunidade. Gente vinda da Grécia (a activíssima Louisa Mitsakou), de Espanha (Alfonso Sylván, um dos eruditos mais apaixonantes com quem me cruzei, que, entusiasmado e modesto, tanto cita Píndaro como Karl Kraus como Max Frisch), de Itália (Tiziano Fratus sempre a perguntar por Letizia Russo, o bulímico Luca Scarlini que sabe tudo, conhece toda a gente, não dorme e é de extrema inteligência), de Bucareste, de França (François Berreur que, semanas antes, estivera em Lisboa connosco e voltaria depois, Bruno Tackels que há meses eu tentava contactar e com quem agora fiquei horas a falar na rua, à entrada de um sádico hotel "não fumadores" em que me meteram) e depois nós, o João Carneiro, a Alexandra Moreira da Silva, o José António Costa Ideias, o António Gonçalves.

Da literatura teatral portuguesa foi, este ano, lida uma peça de Jacinto Lucas Pires de quem o Atelier já apoiou versões francesas de *Escrever, falar e Coimbra b*. E nesse mesmo dia, foram lidos excertos da obra de Dimitris Dimitriadis, o autor grego a quem o Atelier tem prestado mais atenção e de quem têm sido apoiadas traduções em francês, espanhol, italiano e português. Também houve uma conversa com o Autor, presente em todo o encontro, assim como o seu tradutor português, José António Costa Ideias. É um autor complexo, com uma atitude muito radical sobre a linguagem e a sua obra, considerável, ainda não terá recebido, fora da Grécia, a atenção que muito evidentemente merece (apesar de um dos seus primeiros textos ter sido objecto de uma encenação de Patrice Chéreau

>

Il cortile,
de Spiro Scimone,
enc. Valerio Binasco,
Compagnia Scimone /
Sframelli, 2005
(Francesco Sframelli,
Spiro Scimone e
Nicola Rignanesi),
fot. Marco Caselli Nirmal.

>

Antonio Tarantino,
2005,
fot. Jorge Gonçalves.

nos distantes anos 70). Uma edição portuguesa do teatro de Dimitriadis está em preparação (com o apoio do AET, claro). E será uma surpresa ouvir esta voz inquieta que nos interpela numa língua rica, original, sua.

E é para esses autores, originais, fora do circuito, com obra que não se atemoriza perante as regras e o mundo que o Atelier Européen trabalha - e para isso serve. E é por isso que eu posso dizer o que penso, tal qual, em jorgesilvamelés e sem universalês, nestes encontros promovidos pelo AET. A pouco e pouco, uma real comunidade de leitores, de passadores, de amigos vai-se formando entre as senhas do almoço, as edições, as notícias dos ausentes ("O Juan Mayorga não vem porque vão encená-lo no Royal Court em Londres, está a rever a tradução que também foi apoiada pelo AET") e a marcação de encontros, entre o autocarro que nos leva ou o comboio suburbano, os espectáculos de que gostamos e não gostamos. Entre os textos que nos interessam e as descobertas que o não são.

Por isso pude dizer de Antonio Tarantino que o adoro. Que adoro a sua aposta num teatro verbal, torrencial, raivoso, inquieto, barroco, político, ambicioso, apóstrofe que vai fazendo ao mundo. E pude comover-me com Evelyne Didi quando ela me diz, depois de ter ouvido um excerto de *Paixão segundo João* "isto é uma peça para o André Wilms" (claro, o André Wilms, meu amigo e enorme actor, seria mais do que perfeito nesta raiva perante o mundo). É para estas ideias simples, descobrir um inédito, um texto que venha ao encontro das nossas noites, que este atelier serve: a palavra dos autores vai circulando, os actores encontram-se, o mundo passa.

Foi surpreendente o texto fantasmático de Eva Maliti, autora eslovaca, pela tendência alegórica e pela fantasia infantil: mais um texto sobre a vida depois do comunismo e a ausência do Pai-Grande Chefe. Mas a apresentação da autora foi, ainda, deslocada neste ambiente que ganha descontração: era difícil ouvir o que a apresentadora ia lendo num texto universitário talvez complexo mas aqui deslocado na sua frieza, fora de sítio nesta informalidade que se foi adquirindo, nestes afectos que se vão criando.

Inesquecível foi a manhã passada no estúdio do coreógrafo Josef Nadj com o grande crítico italiano Franco Quadri, editor do *Ubulibri* e agitador cultural desde os longínquos anos 60. Durante mais de três horas, e perante um grupo restrito de entrevistadores, Quadri foi contando a sua vida, a mudança dos seus gostos, as suas apostas, as aventuras que foi vivendo. Com o *Living Theatre*, com Peter Stein, com Luca Ronconi e o *Orlando furioso*, com Tadeusz Kantor, com a crítica, com Klaus Michael Grüber, nesse permanente acompanhamento crítico e militante, em que viu a queda de todos os dogmas. E nós íamos revivendo as nossas vidas também ao lado de um



pensamento que nos foi vivendo. Essa longa entrevista será montada e traduzida e foi um encontro irrepetível. Também porque Quadri pôde "dizer o que pensa", e "como o pensa", em voz baixa, hesitante, com esquecimentos, com busca de palavras, com humanidade.

É essa humanidade que pede o espectáculo *Il cortile* de Spiro Scimone apresentado na Sala Grande no sábado à noite. É a quarta peça de Scimone depois dos grandes êxitos que teve com *Nunzio* e *A festa* (cujas traduções para português foram também apoiadas pelo AET).

Haverá quem lamente que Scimone tenha abandonado a comédia metafísica mas regional de algum dos seus textos iniciais e se tenha lançado para um mundo metafórico que inevitavelmente lembra o Beckett de *Fin de partie* com as suas figuras no crepúsculo da humanidade, as suas acções surreais, o seu imobilismo existencial. Eu considero a peça de uma coragem fantástica: não é difícil escrever depois de lonesco, muitos são os que escrevem depois de Albee, muitos são os que agora ouvem Harold Pinter, mas é como se Beckett tivesse paralisado o teatro e a sua escrita, amaldiçoado o palco com o seu silêncio. Scimone (e os seus extraordinários actores Francesco Sframelli e Nicola Abignanesi) usam-no. Não temem suceder a Beckett, usam-no.

E eu, com eles, vejo mais deste mundo e deste capitalismo.

O espectáculo esteve dias depois em Lisboa, no Teatro Taborda. Quando nos despedimos, no autocarro que nos depunha em Paris, junto ao Théâtre de La Ville, Place du Chatelêt, domingo de sol primaveril, dissemos "até já".

Porque vamos sendo um grupo, uns amigos, pessoas, gente que gosta de pensar o que diz e vai dizendo o que pensa, como quer e como pode.

Da arte de tomar o romance “por outra coisa”...

Christine Zurbach



<

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

Titulo: *Autos da Revolução*. **Textos:** António Lobo Antunes (trechos de *Conhecimento do inferno*, 1980; *Fado alexandrino*, 1983; *Auto dos danados*, 1985; *O Manual dos inquisidores*, 1996). **Montagem e encenação:** Pierre-Étienne Heymann com a colaboração de Rosário Gonzaga. **Música:** Gil Nave. **Cenário e figurinos:** Henri Cueco. **Iluminação:** João Carlos Marques. **Interpretação:** Álvaro Corte-Real, Ana Meira, Figueira Cid, Isabel Bilou, Jorge Baião, José Russo, Maria Marrafa e a voz *off* de Mário Barradas. **Músicos:** Gil Salgueiro Nave, Paulo Pires, Luís Cardoso. **Produção:** Cendrev. **Local e data de estreia:** Teatro Garcia de Resende, Évora, 25 de Abril de 2004 (reposição em Janeiro de 2005 no âmbito do 30.º aniversário da companhia).

Na sua quarta encenação para a companhia do Cendrev, e na ocasião dos 30 anos do 25 de Abril, o encenador Pierre-Étienne Heymann retomou uma problemática que, com Vinaver, Lemahieu e Brecht, baliza o seu percurso no teatro em Portugal: a da Revolução e da possibilidade de os homens transformarem o mundo. Neste caso, o material a partir do qual se elaborou a peça *Autos da Revolução* é romanesco, e passa por trechos da obra do escritor António Lobo Antunes, por duas razões que um texto do encenador inserido no programa destaca nitidamente: uma de ordem literária e outra de ordem histórica e ideológica.

Enquanto leitor da sua obra, Heymann refere o desafio lançado por Lobo Antunes quando este afirma que os seus romances requerem um *outro* protocolo de leitura:

Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia, e utilizar a chave que o texto lhe oferece¹.

Entre o fazer do romancista e o do encenador, o espectáculo nasceu de um processo fecundo de aproximação dialógica no qual duas modalidades criativas se complementam. Decisiva para um discurso de/do teatro pautado por uma opção de clara autonomia e de marcada consistência formal, a escrita da encenação de Pierre-Étienne Heymann assenta num trabalho de composição intensamente poético que conserva a matéria e a estrutura dos trechos romanescos escolhidos para evocar o 25 de

¹ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *Segundo livro de crónicas*, (2002: 109), citado in Cendrev, Programa do espectáculo *Autos da Revolução*, 2004.

>

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(Jorge Baião, José Russo e
Álvaro Corte-Real),
fot. Paulo Nuno Silva.

>

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(José Russo,
Maria Marrafa
e Álvaro Corte-Real;
músicos Paulo Pires,
Gil Salgueiro Nave
e Luís Cardoso),
fot. Paulo Nuno Silva.



Abril ao mesmo tempo que as (re)animou, (re)construiu e transformou em meios de teatro. Animadas pelo suporte narrativo do espectáculo, as histórias, as palavras e as acções das personagens inventadas por Lobo Antunes brotam no palco, na presença acústica das vozes, que ressoam nos diálogos, e no recorte dos gestos que moldam os corpos dos actores. Sem que o texto do livro tenha sido sacrificado às exigências pragmáticas do tratamento dramático, os *Autos da Revolução* ganham pouco a pouco a dimensão de uma quase tragédia, ou pelo menos de uma anti-epopeia – disfórica e lúcida – oferecida à inteligência crítica do espectador.

O reanimar teatral da memória histórica dos acontecimentos de 1974 começa na proposta cenográfica do espectáculo. Dispensando a utilização da imponente sala à italiana do Teatro Garcia de Resende, as opções do pintor Henri Cuoco seleccionam, no espaço físico do edifício que acolhe os *Autos*, uma área restrita, geralmente conotada como lugar de convívio nos intervalos do teatro, que será utilizada para o jogo dos actores. Iniciada no *hall* do edifício com televisores onde desfilam imagens da memória video-documental do 25 de Abril – os factos verdadeiros recordados em toscos registos "ao vivo" – a cenografia leva o espectador até ao Salão Nobre, na sua autenticidade de *décor ancien régime* ao natural, onde serão mostrados os pedaços ficcionados de uma História partilhada. Apoiada nos elementos cenográficos descritos, a encenação dos *Autos da Revolução* visa favorecer uma percepção activa e crítica nos espectadores, que ficam sentados em três dos lados do rectângulo de jogo, quase dentro do espaço da representação, e permanentemente iluminados. Vazio no início, o espaço de jogo é apenas coberto por um lençol pejado com cravos e serpentinas festivas que a primeira personagem, ao entrar, chamada pela suavidade da música tocada por um trio de baile, arranca enraivecida. Será invadido progressivamente por cadeiras e cadeirões, malotes e mesas, telefones e retratos de Salazar, objectos da quinta ou da tropa, caixas com jóias e arcas com casacos de peles. São os objectos do

espectáculo que, mais do que meros adereços (do mesmo modo que os seus donos, a eles agarrados como fetiches), mudam constantemente de lugar, empurrados pelo contexto histórico. O trabalhador manual, o Abílio da empresa de mudanças, circula no espaço, em silêncio, executando essa tarefa.

Com a chegada inicial da rica proprietária, exilada no Brasil, o espectáculo encontra o seu mote: a festa popular terminou e, durante a primeira cena, esboçar-se-á um momento de retorno ao passado no qual os músicos ressuscitam o mundo adocicado de Carlos Gardel, e os pares se instalam na área de jogo apaziguada, juntando personagens fortemente individualizadas e contrastadas: a camponesa com traje de ceifeira alentejana (filha do caseiro de uma quinta) dança com um patrão capitalista de colete, fato e gravata; um trabalhador manual com uma burguesa beata de cruz ao peito; um empregado de escritório com a rica exilada do Brasil. O baile é interrompido pela madrugada do 25 de Abril que passa a ser narrada pelas personagens às quais se vão juntar um tenente-coronel do exército, atormentado pela questão de ter que tomar partido no "movimento em curso", e uma velha criada.

As personagens, resgatadas por Lobo Antunes do natural esquecimento a que seriam votadas pela máquina impiedosa da História, surgem no espaço cénico como uma colecção de destinos cruzados manipulados pela recorrente presença-ausência do inevitável "senhor doutor" Salazar e, sobretudo, pelos seus medos. Todas são retratadas nas suas reacções ao desconcertante momento histórico que não lhes oferece nenhum verdadeiro protagonismo. As experiências narradas desfilam: a madrugada do 25 de Abril, a libertação dos presos políticos, o assalto à sede da Pide, a desordem nos quartéis, os sobressaltos no mundo das grandes famílias da velha burguesia capitalista, a fuga para o estrangeiro, a crueldade dos pratos para com os empregados, e o regresso final da ordem. O guião² do espectáculo retoma a componente narrativa e poética da escrita de Lobo Antunes, agora apoiada pelas intervenções musicais, que partilham com a encenação um trabalho

² Tanto Lobo Antunes como Heymann privilegiam referências cinematográficas quando evocam eventuais influências para a sua escrita: para o primeiro, Visconti e Orson Welles, para o segundo, Buñuel.



<
Autos da Revolução,
 a partir de António
 Lobo Antunes,
 enc. Pierre-Étienne Heymann
 Cendrev, 2004
 (Maria Marrafa,
 Isabel Bilou
 e Álvaro Corte-Real),
 fot. Paulo Nuno Silva.

de comentário em sintonia com o trabalho literário que preexiste.

A articulação entrelaçada dos seus relatos, onde predomina a forma do monólogo e do comentário, realça, em contraste, o tom burlesco e amargo das sucessivas e patéticas narrativas das personagens. Pela distância criada entre o silêncio persistente e acusador do explorado Abílio e a exuberância histriónica da burguesa rica obcecada pela caridade aos pobres, sobressai o narrar singelo, sem recuo ideológico, da vida atormentada da filha do caseiro. De facto, a montagem realça uma função constitutiva do espectáculo: dar voz àquilo que foi escrito sobre o não-dito, ou não-dizível, de Abril. Mas uma vez entradas em cena, as personagens não mais saíram do espaço rectangular, o da História, da qual irremediavelmente fazem parte. Mais tarde, depois de ter morto o capitalista que matou todas as personagens dizendo "Apetecia-me estar morto", depois de todas as palavras terem sido ditas, a filha do caseiro – agora assumidamente como arquétipo da ceifeira alentejana – virá semear, também em silêncio, no lugar dos cravos vermelhos do início, os cadáveres manchados de sangue dos corvos abatidos por ordem do "senhor doutor" que receava o seu riso.

No último quadro da peça, de entre os três músicos, vestidos como enfermeiros psiquiátricos e instalados num pequeno estrado do qual observam em silêncio o desamparo das personagens – potenciais doentes? –, destaca-se um eventual duplo do autor (e psiquiatra)/encenador, a quem é dada a última palavra:

Depois do 25 de Abril, tornámo-nos todos democratas. Não nos tornámos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, e até ao fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas (...). E demorámos a entender que mesmo em 74, em 75, em 76, as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitavam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão. E sossegámos. E

passámos a trazer dobrados no sovaco jornais de direita. E sorriámos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo. Sorriámos de sarcasmo, porque haviam abolido a guilhotina.

Assim se, na ausência de diálogos ao longo da peça, cada falante, na sua crescente solidão, singularizou e individualizou uma interpretação da Revolução, tal multiplicidade dos pontos de vista das personagens nos seus depoimentos acaba por se subsumir na singularidade desse discurso final do espectáculo, apresentado como uma interpretação de Abril segundo o romance de Lobo Antunes, numa acentuada reserva crítica. No plano histórico-ideológico, a escolha desse material textual também é justificada por Pierre-Étienne Heymann, no texto do programa, por querer "falar da Revolução trinta anos depois" pela voz de um "poeta rebelde", cuja linguagem introduz uma distância lúcida relativamente ao consenso apaziguador que suscitam as efemérides. O encenador identifica-se com a recusa do romancista de "contribuir para a edificação duma lenda dourada do 25 de Abril". Nessa afinidade entre os dois discursos – o do romancista e o do encenador –, nessa procura de mostrar "outra coisa", o título do espectáculo induz um significado para a selecção dos trechos. Retoma o termo teatral e jurídico que caracteriza a sexta obra de Lobo Antunes, *Auto dos danados*, de modo a apontar para o objectivo fulcral da montagem do Cendrev, também expresso por Heymann: o de suscitar "perguntas inevitáveis com o andar do tempo: para quem foi feita a Revolução? De que Revolução se tratou?".

Concebidos hoje, num "mundo que [segundo Heymann] mete medo", estes autos – ou versão teatral do discurso lúcido de António Lobo Antunes –, longe de serem comemorativos, procuram também interrogar o sentido da memória histórica dos acontecimentos, aqui, criticamente recordados. Porque, para o público, a quem os *Autos da Revolução* são destinados, a cena torna-se um espelho para um encontro com a verdade da História, pela eficiência das imagens fingidas do teatro.

Anatomia da desumanização

Maria Helena Seródio

>
Um homem é um homem,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2005 (José Wallenstein,
 Maria João Luís,
 Dinarte Branco,
 Ricardo Aibéo,
 Nuno Lopes e
 Duarte Guimarães),
 fot. Luís Santos.



Título: Um homem é um homem (1953; o espectáculo integra também o entremez *A cria de elefante*, de 1927¹). *Autor:* Bertolt Brecht. *Tradução:* António Conde (*Um homem é um homem*) e José Maria Vieira Mendes (*A cria de elefante*). *Encenação:* Luís Miguel Cintra. *Cenários e figurinos:* Cristina Reis. *Desenho de luzes:* Daniel Worm d'Assumpção. *Colaboração musical:* João Paulo Santos. *Som:* Vasco Pimentel e Hugo Reis. *Interpretação:* Cláudia Jardim, Dinarte Branco, Duarte Guimarães, Henrique Cardador, João Lizardo, José Wallenstein, Luís Lima Barreto, Maria João Luís, Ricardo Aibéo, Nuno Lopes, Pedro Lacerda, Tiago Matias. *Pianista:* Nuno Lopes. *Produção:* Teatro da Cornucópia. *Local e data de estreia:* Teatro do Bairro Alto, Lisboa, 7 de Abril de 2005.

¹ Na 1.ª versão da peça *Um homem é um homem*, de 1927, este "drama cómico" figurava como "apêndice" ou "epílogo". Em versões posteriores cai este outro texto, mas será recuperado na versão de 1953 com outra forma de enquadramento para que aponta o subtítulo "Um interlúdio para o foyer".

² V. Maria Manuela Gouveia Delille (Org.), *Do pobre B.B. em Portugal: Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante, 1991, pp. 27-58.

Nem sempre é fácil detectar momentos de fractura ou superação no campo da arte, sobretudo quando o tecido artístico parece fragmentar-se e as suas intervenções se revelam algo dispersas e efémeras, como acontece com o teatro. Por outro lado, a visibilidade de alguns desses aspectos pode ficar prejudicada por focalizações diversas que os meios de comunicação, a publicidade, ou mesmo modismos vários vão favorecendo de forma incerta ou menos oportuna. A verdade, porém, é que o fenómeno Brecht eclodiu entre nós neste início do século XXI de uma forma tão consistente e tão elaborada que necessariamente aponta para uma superação na sua abordagem e mesmo na sua reinvenção cénica.

Todavia, tal não seria possível se não houvesse já, em Portugal, um historial de progressivo domínio da sua obra e pensamento no último quartel do século passado. Tinham

saído a lume, mesmo antes disso, as traduções que a Portugal Editora, entre 1962 e 1970, foi sistematicamente editando: cinco volumes do *Teatro* de Brecht (em traduções de Ilse Losa, Yvette Centeno e Fiana Hasse Pais Brandão, com a colaboração de Jorge de Sena ou Alexandre O'Neill, nos poemas), a que se acrescentou em 1975 um 6.º volume. Mas, apesar da sua enorme importância, o projecto não chegou a cumprir a intenção inicial de dar a obra completa de Brecht. Todavia, é justo ainda realçar que a mesma editora resolvia iniciar uma colecção Problemas, dando à estampa em 1964 *Os estudos sobre teatro*, de Brecht, com tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, volume que foi decisivo para o conhecimento do seu pensamento (já que a prática era ainda interdita entre nós²). Ainda assim, aos textos do autor, entretanto acessíveis, dever-se-ão acrescentar os vários estudos e artigos dispersos, que

foram sendo publicados, e que Maria Manuela Gouveia Delille³ tem vindo a inventariar de forma atenta: os de dramaturgistas (de que se destaca Vera San Payo de Lemos), críticos (como Carlos Porto e Mário Sérgio), estudiosos e ensaístas de teatro (proeminente, entre eles, Luiz Francisco Rebello, com o volume *Teatro moderno*, de 1957 e 1964), entre outros.

Houve ainda, é certo, os espectáculos dos que nos têm vindo visitar, e de que recordo dois exemplos recentes, apaixonantes, ambos apresentados no Centro Cultural de Belém: *A resistível ascensão de Arturo Ui*, pelo Berliner Ensemble, seguindo a encenação de Heiner Müller (2 de Setembro de 1997) e *O círculo de giz caucasiano*, pelo Teatro Stabile del Veneto, encenado por Benno Besson (no âmbito do Festival de Almada, a 16 de Junho de 2003). Mas recordo aqui também construções feitas em palco por portugueses: encenadores como João Lourenço, Jorge Silva Melo, Luís Varela, Carlos Avilez, João Mota, Joaquim Benite, Mário Barradas, Artur Ramos, Fernando Gusmão, José Peixoto, Hélder Costa, José Caldas, João Perry, Rui Madeira, Armando Caldas e Pedro Wilson⁴, entre outros, foram exercitando modos de argumentação artística, maneiras de inventar imagens e sequências, bem como rumos e falas, que tornaram Brecht um autor conhecido, entre nós, embora não pacífico. E isso não só porque se estaria ou não de acordo com o texto ou com o espectáculo, mas antes porque com Brecht a impugnação do conhecido e do "natural" é força de arte, e porque não têm sido politicamente isentas de polémica a sua memória, a sua recepção e a sua herança. De resto, também a nível internacional, e mesmo fora do debate mais estritamente político, ou assumidamente estético, bastaria confrontar – para o recorte humano –, por um lado, o depoimento belíssimo de um exigente criador como Giorgio Strehler (1980: 92-110), que se deslumbrou no contacto com o "Mestre"; e, por outro, a "biografia" que Fuegi publicou em 1994 e que, a pretexto de condenar o machismo de Brecht – que teria vampirizado intelectualmente as mulheres que com ele trabalharam –, deu motivos para um protesto indignado por parte de feministas que, neste caso, dificilmente aceitavam a menorização implícita num perfil de mulher tão cordatamente explorável. Outra voz, também americana, que se insurgiu contra os termos da putativa "biografia" de Brecht foi Fredric Jameson, autor do célebre estudo sobre a pós-modernidade (1991), e que recentemente lançou um livro sedutor e de inequívoco brilho argumentativo sobre o dramaturgo – *Brecht and Method* – que reelabora a leitura da sua obra, reconduzindo-a ao coração da dialéctica, e interrogando a "doutrina", o "gestus" e os "provérbios", em torno da curiosa arquitectura modernista presente em *Me-Ti*, ou o livro *das reviravoltas* (1965).

Por cá e neste início de século é de assinalar o notável empreendimento das Edições Cotovia de iniciar a publicação das obras completas (de que José Miranda Justo deu já notícia nesta revista⁵) e as encenações que, a meio da primeira década, e ainda que com opções diferenciadas, Luís Miguel Cintra e João Lourenço assinaaram, respectivamente, de *Um homem é um homem* e *Ópera de três vinténs*.

Se a Cornucópia já levava à cena *Terror e miséria no III Reich*, em 1974, e *Tambores na noite*, em 1976, era ainda no contexto de uma direcção partilhada entre Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo. Todavia, quando a companhia retoma um outro texto de Brecht, em 1983, já Silva Melo saíra da companhia, e tratava-se de incluir uma peça radiofónica – *A travessia aérea do oceano* – num espectáculo (*Oratória*) que juntava a voz de Brecht a excertos de Vicente e de Goethe para interrogar um – difuso, mas aflitivo – mal de viver que atravessava, não apenas o país em geral (em termos políticos e culturais), mas também o coração dos que por ali iam fazendo teatro. Mas ainda que não presente em voz própria, a verdade é que "herdeiros" vários da prática brechtiana foram ganhando forma e vida no espaço do Bairro Alto, como foi o caso de Edward Bond e de Heiner Müller, em repetidas visitas.

E veio, então, justamente agora o regresso a Brecht ele próprio. Depois de um ciclo de reflexão sobre o poder, em 2003 (que incluiu peças de Shakespeare, Calderón e Heiner Müller), a companhia fez, em 2004, uma curta visita à alma romântica, na escrita de Heinrich von Kleist, e compôs duas admiráveis construções teatrais sobre clássicos portugueses referidos à comédia: *Filodemo*, de Luís de Camões, e *Esopaida, ou A vida de Esopo*, de António José da Silva. Cumpria-se, desta forma, e em continuidade, um caminho que acolhe a perspectiva crítica relativamente à sociedade e aos seus mecanismos, mas simultaneamente arrisca a confrontação com grandes textos. E será na sequência desta intensa convergência de valores e exigências que se percebe a "explosão" do que já se chamou "o continente" Brecht, dando origem à verdadeira obra-prima que foi o espectáculo *Um homem é um homem: A transformação do estivador Galy Gay no acampamento de Kilkoa no ano de mil novecentos e vinte e cinco*⁶, e que integrava ainda o entremez, que Brecht incluíra logo na primeira versão da peça publicada em 1927, *A cria de elefante, ou Tudo se pode provar*.

Das versões diferentes da peça que Brecht foi escrevendo desde 1926, Luís Miguel Cintra optou pela mais longa, de 1953, aquela que de forma mais explicitamente crítica expõe a transformação do estivador em soldado, até se tornar uma verdadeira máquina de

³ V. Maria Manuela Gouveia Delille *Op. Cit.*; e ainda, organizado pela mesma autora, *Do pobre B. B. em Portugal: A recepção dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*, Coimbra, Minerva & Centro Universitário de Estudos Germanísticos, 1998.

⁴ Aconselha-se uma visita ao sítio do Centro de Estudos de Teatro (www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm) para a consulta da CETbase. A forma mais imediata de aceder a todas as encenações feitas (ou apresentadas) em Portugal a partir de obras de Brecht é procurar no menu inicial não a entidade "espectáculos", que é a que automaticamente o menu oferece, mas a de "pessoas", inscrevendo-se aí o nome de Brecht.

⁵ José Miranda Justo, "A 'distância' ao nosso alcance: *Teatro 1 e 2*, de Brecht", in *Sinais de cena*, n.º 3, Junho de 2005, pp. 115-118.

⁶ Para além das apresentações estrangeiras (do grupo Jácara, em 1978, e da Comédie de Genève, dirigida por Benno Besson, em 1988), esta peça merecera já duas encenações em Portugal: de João Mota, para a Comuna, com o título *Homem morto, homem posto* (7 de Dezembro de 1978), sobre tradução de Fiama Hasse Pais Brandão, e de Luís Varela, para o Cendrev, com o título *Homem por homem* (6 de

>
Um homem é um homem,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2005 (Duarte Guimarães
 e Nuno Melo, no elefante;
 Dinarte Branco,
 Henrique Cardador,
 Maria João Luis,
 João Lizardo e
 Ricardo Albéio),
 fot. Luís Santos.



guerra, capaz de, em cima de um canhão, disparar sobre uma cidade inteira onde se tinham refugiado mulheres e crianças. Nesta versão é ainda possível ver o ensandecimento do sargento, depois de se transformar em civil, atentando contra a sua virilidade, num assomo entre a demencial regressão infantilizada e a condição de boneco articulado (porque depois da alienação "militarista", perder esse estatuto é esvaziar-se por completo).

A questão da identidade individual, a sua inscrição num colectivo e a alienação são motivos centrais desta parábola. Mas nela se enfeixam outras linhas temáticas da leitura da história: a guerra predadora⁷, o imperialismo (excelente ideia de cantarem *Rule Britannia!*), bem como a sua razão invertida – a imigração –, visível na importância obsessiva conferida ao passaporte. E duas outras formas, ainda que de sinal diferente, de "desumanização" são ainda expostas: a religião e o comércio. Nesta última prova-se que o que se vende não precisa de ter qualquer sentido ou valor, desde que alguém o queira comprar, legitimando a sua condição de mercadoria e privilegiando na relação entre as pessoas o *cash nexus*, ou seja a troca pelo dinheiro. Em ambas as práticas – religiosa e mercantil –, o megafone artesanal servirá o discurso mercadejador e apologético, como se de uma feira se tratasse.

A cenografia de Cristina Reis representou um diálogo subtil entre as suas próprias formas de investir a cena e os "preceitos" que, em 1931, numa encenação desta peça em Berlim, Brecht inaugurava, de forma radical e modernista, como sendo o modo "épico" de representação. O palco elevado do Bairro Alto procurava "molduras" externas e internas: à esquerda, escadas; à direita, uma rampa; no espaço entre a bancada dos espectadores e o palco, um piano e uma "bananeira" perto das escadas; a toda a largura, entre escadas e rampa, sacos no chão (alguns deles serão mais tarde trazidos à cena para apoiar o canhão). Estes elementos asseguram a distância, mas,

paradoxalmente também, a ligação entre cena e plateia. Mas outros enquadramentos surgiam ainda: delimitava-se por dentro o palco com três paredes amareladas suficientemente baixas para se deixar ver a urdidura, e em cada uma delas indicava-se um espaço diferente: ao fundo, sinalizava-se o acampamento, com as metralhadoras, os capacetes e o canhão; à direita, o lugar da cantina, onde se colocariam balcão, mesas e cadeiras e onde, pendurada na parede, está uma cabeça de elefante; à esquerda, uma pintura muito sumária – sobre a parede – de linhas geométricas (com pequenas saliências para permitir escalar), evoca um pagode – sem nada de concreto que remeta para isso, mas permitindo a divertidíssima cena do assalto – e os dois adereços de cena indispensáveis para esconder um dos soldados: o palanquim e o sacrário. Mais central na cena está um poste altíssimo onde estará fixado um candeeiro e um altifalante (sirene). E há ainda as cortinas: as que servirão para improvisar uma tenda para a cantina (que se colocarão à direita do palco de frente para a plateia) e, mais tarde, ao centro da cena, a meia altura, a cortina – vermelha – que servirá para o entremez.

Apesar da centralidade deste vermelho – tão icónico na representação do teatro – e da sua ocorrência também nas bandas – com escritos ideográficos – que irão ladear o sacrário, a paleta cromática dominante no espectáculo era sobretudo feita de castanhos, amarelos, beges e sépia. E a sua visibilidade maior esteve nas fardas dos oito soldados – entre o bege e o amarelo-torrado, como era a do exército colonial britânico –, destacando-se quatro deles (os que compunham a secção de metralhadora) com cara pintada de branco e lábios escuros (evocando porventura o cinema mudo, de Keaton ou Chaplin). Estes dois aspectos – uma economia de contrastes e uma hábil, mas leve, sinalização de "fingimento" – pautam uma encenação prodigiosa: a repartição entre o nível da história

Novembro de 1992), com tradução de António Henrique Conde. Para a Cornucópia, Conde reviu o trabalho anteriormente realizado integrando cenas que não figuravam no espectáculo do Cendrev.

⁷ V. *Um homem é um homem*, em *Teatro 2* (Lisboa, Cotovia, 2004), p. 193. "Já se sabe contra quem é a guerra?" / "Se precisam de algodão, é contra o Tibete, se precisam de lã de ovelha, é contra Pamir". Seguramente hoje, a questão do petróleo indicaria (indica) outra geografia...



representada e os elementos que subtilmente indiciam a visão interrogadora que abre à ironia, ao sarcasmo, à exposição crua da mentira e da desumanização.

Esta inscrição maior nos procedimentos brechtianos revela a convergência de uma clarificação dramatúrgica de todas as pequenas acções, falas, gestos e atitudes, por um lado, e, por outro, uma consistente direcção de actores. Com um grau de notável coesão artística, algumas cenas surgem antológicas na composição de quadros de imagem fortíssima com pouco mais do que o puro trabalho de corpos em constelações performativas: o enterro de Galy Gay, o alinhamento dos actores deitados à boca de cena para figurar o comboio em andamento (simulando o desequilíbrio com o corpo) e, de forma superlativa, o entremez – *A cria de elefante* – à boca de cena. Furiosamente cómico, este teatro dentro do teatro, é forma de redistribuir alguns temas e imagens da peça, aproximando-as da derrisão fársica, ao mesmo tempo que joga na relação com a dupla plateia: não só os espectadores da Cornucópia, mas também os soldados que assistem à pecinha, bebendo, fumando, protestando e, para as apostas, frequentando o "bar" (atrás das bancadas

dos espectadores, no foyer quiçá, onde está o "verdadeiro" bar). Ao piano, Nuno Lopes (curiosa coincidência onomástica do actor e do pianista...) e a deliciosa construção e desconstrução do "juízo" a que procede a "bananeira" (num trabalho magnífico de Nuno Lopes), com a prestimosa ajuda da lua (belíssima composição de Ricardo Aibéo) e da chorosa mãe (num eficiente registo cómico de Duarte Guimarães). Adoptando aspectos "amadorísticos" nos adereços (Cristina Reis na sua mais genuína criatividade artesanal), na gestualidade e no modo enfático de representar, o entremez é um momento de rara inteligência teatral e de assombrosa explosão cômica.

Ao longo do espectáculo é rigorosa a diferenciação de níveis de sentido e de teatralização: as armas são de madeira e "a fingir", e os disparos das pistolas, tiros das metralhadoras, bem como as explosões do canhão são feitos com a voz dos soldados (silvos, tantantan...). O mesmo procedimento ocorre com as garrafas de cerveja, de onde "bebem" e que estão manifestamente vazias. Porém, durante o entremez, os soldados que descem para perto da plateia estarão de facto a beber por canecas e a fumar, o que amplia ainda mais a distância entre a naturalidade destes e o registo burlesco do teatro dentro do teatro, com que dialogam. Entre estes opostos, o registo intermédio da "transformação" de Galy Gay em soldado, de Jeraiah Jip em deus, do sargento Fairchild em civil.

Dinarte Branco, vestindo um modesto fato cinzento de "operário" da estiva (não longe do que Brecht enverga em fotografias conhecidas), interpreta Galy Gay com um registo relativamente neutro, de serena desenvoltura, com momentos de variação visíveis: o ar malandro quando entra no bar (vagamente evocando alguns tiques de Raul Solnado em figura de soldado Schweyk), ou a aflição quando pensa que vai ser fuzilado. Mas sempre assumindo com alguma frieza (não isenta de intensidade) o jogo

<
Um homem é um homem,
de Bertolt Brecht,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2005 (de baixo para cima:
Nuno Lopes,
Duarte Guimarães
e Ricardo Aibéo),
fot. Luís Santos.

>
Um homem é um homem,
de Bertolt Brecht,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2005 (Duarte Guimarães,
Nuno Lopes,
Ricardo Aibéo,
Dinarte Branco
e Henrique Cardador),
fot. Luís Santos.

<
Um homem é um homem,
de Bertolt Brecht,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2005 (José Wallenstein,
Nuno Lopes,
Duarte Guimarães
e Ricardo Aibéo),
fot. Luís Santos.

<
Um homem é um homem,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2005 (Duarte Guimarães,
 Nuno Lopes,
 Dinarte Branco e
 Ricardo Aibéo),
 fot. Luís Santos.



>
Um homem é um homem,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2005 (José Wallenstein,
 Duarte Guimarães,
 Nuno Lopes,
 Ricardo Aibéo,
 Dinarte Branco e
 Maria João Luís),
 fot. Luís Santos.

interpretativo. Maria João Luís é uma cantineira expedita e de largo desenho em palco, que trabalha no fio entre a sedução e a rispidez, e com a mesma segurança canta e interpreta. José Wallenstein tem aqui uma composição admirável como Sargento Fairchild, e Pedro Lacerda, como Jeraiah Jip, explora o seu registo favorito, entre a lassidão indiferente, a mímica exagerada e a mecanicidade trôpega. De resto, o cómico é lugar aberto para uma diversidade de soluções, uma vez mais provando o acerto dramaturgico na análise de cada cena e das várias possibilidades: os soldados chocando uns com os outros e batendo os capacetes, certas composições de conjunto a evocarem a banda desenhada (os irmãos Dalton ou os irmãos Metralha), a conversa dos soldados com Wang (num trabalho discreto e acertado de Luís Lima Barreto) quando imitam os que falam em voz alta e pausada com os estrangeiros esperando assim ser melhor compreendidos, ou, ainda, o equívoco do envolvimento físico dos dois soldados quando ficam presos na janela do pagode.

O elemento musical, trazido pelo piano (com Nuno Lopes) e pelas canções, representou um belo trabalho de selecção de João Paulo Santos, que foi cumprido de forma apuradíssima por todos, e resultou numa extraordinária combinação de melodias já conhecidas de Weill ("Alabama-Song", de *Mahagonny*, entre outras) e as que Paul Dessau escreveu para a última versão da peça. De resto, as explicações de João Paulo Santos inseridas no programa, o registo da colaboração dramaturgica de Luís Varela e de Vera San Payo de Lemos (de quem se transcreve o texto que publicara no segundo volume das obras de Brecht na edição da Cotovia), a riqueza iconográfica e de informação do programa, tudo configura uma atitude de grande probidade intelectual e de extraordinária concitação do que se coloca como exigência cultural e artística a uma produção de teatro hoje. Ainda que – e é este o caso – essa exigência possa parecer excessiva, pela extensão de 3h45 de espectáculo.



A exímia arquitectura deste espectáculo (em que, curiosamente, Luís Miguel Cintra não figura no elenco) prova ainda a superação que aqui se atingiu como forma de reinventar Brecht: numa apoteótica construção de sentido que revela o que ele tem ainda para nos dizer, a nós que "vimos depois dele" e com ele tanto aprendemos e nos divertimos.

Referências bibliográficas

- FUEGI, John (1994), *Brecht & Co.*, New York, Grove.
 JAMESON, Fredric (1998), *Brecht and Method*, London & New York, Verso (trad. brasileira: *O método Brecht*, trad. Maria Sílvia Betti, revisão técnica Iná Camargo Costa, Petrópolis, Editora Vozes, 1999).
 – – (1991) *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), London, Verso.
 STREHLER, Giorgio (1980), "Rencontre avec Brecht", in *Un théâtre pour la vie [Per un teatro umano, 1974]*, trad. do italiano de Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard.

Entre portas

Paulo Eduardo Carvalho



<

Ruínas,
de João Garcia Miguel
e Luís Vieira,
enc. João Garcia Miguel,
TeCA, Teatro Bruto / TNSJ,
2005 (Luciano Amarelo
e Isabel Queirós),
fot. João Tuna.

Título: Ruínas. Texto: João Garcia Miguel e Luís Vieira (A caminho do fim). Encenação: João Garcia Miguel. Cenografia, figurinos e assistência de encenação: Ana Luena. Música e interpretação ao vivo: Alexandre Soares. Desenho de luz: Mário Bessa. Preparação vocal: Magna Ferreira. Apoio ao movimento: Luciano Amarelo. Interpretação: Isabel Nunes, Isabel Queirós, Luciano Amarelo, Mário Santos, Marta Gorgulho, Pedro Mendonça. Co-produção: Teatro Bruto/TNSJ. Local e data de estreia: Teatro Carlos Alberto, Porto, 1 de Junho de 2005.

No breve texto com que, no programa de *Ruínas*, assinalam os seus dez anos de actividade, os responsáveis do Teatro Bruto equacionam de forma perturbadora as inquietações que atravessam simultaneamente o espectáculo e o seu aniversário: "Estamos na porta da entrada sem saber se é a da saída; se estamos do lado de lá ou do lado de cá". Se tais dúvidas se podem afirmar como expressivas das indefinições várias – artísticas, financeiras, logísticas – capazes de afligir a existência de uma qualquer companhia portuguesa chegada ao décimo ano da sua existência, elas oferecem-se também como síntese eloquente daquele espectáculo, uma aventura literal e metaforicamente – também se poderia dizer dramática e cenicamente – vivida "entre portas". Tentemos então perceber o que pode ter feito deste *Ruínas* uma experiência tão singularmente "liminar".

João Garcia Miguel – o criador convidado pela companhia para dirigir este projecto – escreveu primeiro um texto, com Luís Vieira, a que chamou *A caminho do fim*, um título com difusas ressonâncias beckettianas, reforçadas, aliás, em diversos momentos do frenético

diálogo a que condenou as suas indefinidas, mas nem por isso menos prolixas, personagens: Leonor, Manuela, Carlos e Duarte, acompanhadas por um invisível, mas central e muito nomeado, Francisco, e uma multiplicidade mais efêmera de outras figuras, como o Homem do Fim, um Padre, uma Empregada (de café ou restaurante), um Carteiro, um Anão com um turbante, uma Parteira, um Oficial, um Médico, etc. A construção do texto desafia as mais diversas expectativas dramáticas, procurando nele inscrever "o que se diz e o que se pensa, em simultâneo", estratégia que justifica tanto as múltiplas contradições e redundâncias que o atravessam como uma espécie de recusa paradoxal de um qualquer paradigma logocêntrico: "Estão a perceber? Deixem lá que eu também não".

O espectáculo parte da ideia de "um grupo de pessoas que se encontra perante uma porta e que não a consegue transpor", ficção que o próprio criador reconduz a *O anjo exterminador*, de 1962, um dos filmes mais surrealistas de Luis Buñuel, baseado justamente na repetição alucinatória da situação de enclausuramento, atravessado

<

Ruínas,
de João Garcia Miguel
e Luis Vieira,
enc. João Garcia Miguel,
TeCA, Teatro Bruto / TNSJ,
2005 (Luciano Amarelo e
Isabel Queirós),
fot. João Tuna.



Ruínas,
de João Garcia Miguel
e Luis Vieira,
enc. João Garcia Miguel,
TeCA, Teatro Bruto / TNSJ,
2005 (Marta Gorgulho,
Mário Santos e
Isabel Queirós),
fot. João Tuna.

>

por ambiguidades e contradições que se jogam num ambiente de inquietante mistério. Essa situação parece repetir-se em *A caminho do fim* que comprime tempos e espaços, vivências efectivas e projecções adiadas, o exterior e o interior, a novidade e o palimpsesto, os parâmetros do dramático e a liberdade do lírico, para propor ao espectador, disponível a abrir as "portas da percepção", uma espécie de viagem por um território de fronteira:

Foi assim... estavam quatro amigos em casa... a olhar para uma porta que se abria e fechava sem nenhuma explicação... sem nenhuma corrente de ar... estavam sentados, assustados e curiosos ao mesmo tempo. A campainha tocou e depois de se olharem entre si, um deles foi abrir a porta. Estava um saco preto caído no chão com roupa lá dentro. Cada um deles vestiu um casaco. As portas começaram a gemer e fecharam-nos dentro da casa, sem nenhuma razão aparente, como se o tempo se abrisse e se dividisse em dois. Como se o por dentro se separasse do por fora.

Este é um texto que, provavelmente, sobreviverá mal de forma autónoma, mas que adquire uma extraordinária pertinência quando convocado como matéria verbal para um espectáculo de título tão diverso como este *Ruínas*, onde o uso obsessivo da palavra é sintoma de isolamento, mas também gesto de re-ligação. Uma das personagens confessa, a dado momento, não gostar "do modo como estamos a falar" e outra sugere, mais adiante, que "o valor da linguagem tem de ser discutido de forma diferente". Esta interrogação modernista dos limites da linguagem surge articulada com um tratamento rapsódico, ao privilegiar a disseminação quase coral do discurso pelos corpos, afirmando a identidade como um efeito de linguagem e de movimento. Essa presença tão disseminada do texto no espectáculo surge, contudo, submetida a processos constantes de negociação e compromisso entre domínios



distintos de significação, entre o que vive dentro do corpo e aquilo que o corpo consegue efectivamente dizer.

A cenografia de Ana Luena – igualmente responsável por um conjunto de figurinos imaginativos e transfiguradores – assegura, com um expressivo acerto, a paisagem intermédia onde decorre a ficção proposta, através de um hábil sistema de portas, distribuídas pelo espaço da representação. As surpreendentes variações de escala dessas portas configuram um território reconhecivelmente teatral, completado pela presença quase lírica de diversos bancos de jardim, umas e outros implantados sobre uma imensa superfície de papel que vai sendo rasgado, cedendo à trepidação dos jogos dos actores. Há portas que se abrem e fecham, sem que nunca ninguém verdadeiramente saia ou entre, mas há também portas que viajam, libertando-se das suas molduras originais para funcionarem como uma outra espécie de corpo, com o qual os intérpretes interagem em intermináveis configurações, muitas vezes, fantasmaticamente iluminadas por Mário Bessa.

Uma das mais comoventes dimensões deste espectáculo é, justamente, o registo de representação alcançado pelo conjunto dos intérpretes: Mário Santos, Pedro Mendonça, Luciano Amarelo, Isabel Queirós, Marta Gorgulho e Isabel Nunes apresentam-se como veículos extraordinariamente rigorosos, ágeis e expressivos, embora deliberadamente provisórios, de gestos, de movimentos, de hipóteses múltiplas de personagens, enunciadores compulsivos de palavras com "rabinhos a dar a dar e a abrir e a fechar portinhas dentro da (...) boca que não pára de se abrir e fechar". O trabalho com os actores adivinha-se intenso, demorado, obsessivo, feito de experiências e de procuras, mas invulgarmente sólido na volatilidade pretendida, resultado de uma pesquisa partilhada e em profundidade sobre os recursos expressivos do corpo performativo. O



<

Ruínas,

de João Garcia Miguel

e Luís Vieira,

enc. João Garcia Miguel,

TeCA, Teatro Bruto / TNSJ,

2005 (Marta Gorgulho

e Mário Santos),

fot. João Tuna.

músico Alexandre Soares é o sétimo intérprete em cena, acrescentando ao espectáculo uma outra linguagem e uma dinâmica ora de esclarecimento, ora de desafio, em desdobradas articulações com as palavras, os gestos e as imagens.

Pelos corredores do Teatro Carlos Alberto, estendiam-se ainda, entre 1 e 12 de Julho últimos, uma série distinta de outras "portas", doze retratos, doze imensas telas pintadas por João Garcia Miguel no decurso dos ensaios e por ele apresentadas como "ramificações de um mesmo tronco comum" – presentificado, também, no espaço cénico – "que nas suas fases diversas gerou objectos distintos", sob o título de "Eu tenho muitos Franciscos" – uma frase enunciada por uma das personagens, a dado momento da peça. Autónoma do acontecimento teatral, esta exposição/instalação completa-o, complica-o, multiplicando pistas e suportes, cruzando territórios e percepções, num gesto invulgar mas coerente de interrogação das possibilidades expressivas do teatro, das suas fronteiras e intersecções. Outro prolongamento do espectáculo foi um documentário realizado por Eva Ângelo, estreado no Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal, no dia 19 de Junho. *Em Bruto* ofereceu-se como um registo sobre o processo criativo da companhia e daquele espectáculo em particular, acompanhado de um esforço de reflexão retrospectiva e de um olhar centrado sobre o trabalho do actor.

Ultrapassada a pulsão mais antropológica e efectivamente ritualista que marcou os primeiros trabalhos do Teatro Bruto, a companhia tentou organizar a sua actividade criativa ao longo destes dez anos em torno de ficções cénicas a que foi chamando "ciclos": Ciclo 4 Elementos Primordiais, Ciclo Círculo da Cor, Ciclo de Coração nas Mãos... São, por isso, escassos os espectáculos em que a companhia "aceitou" partir de um texto dramático

preexistente – caso de *Arranha céus*, *Don Juan*, *Krampack*, *Os meteoros* –, e muito mais numerosos aqueles em que a recolha, a colagem ou a escrita de textos se articulou em relação mais directa com as distintas modalidades de intervenção na criação cénica, motivada por uma ideia ou tema, que constituía, juntamente com o espaço, o caderno de encargos com que se pretendia seduzir um criador, as mais das vezes convidado.

Talvez que a diversidade de criadores convidados ao longo dos anos, bem como a forma algo hesitante através da qual a companhia tem vindo, em algumas das suas experiências mais recentes, a chamar a si – ou a alguns dos seus elementos – a responsabilidade pela direcção dos seus espectáculos, expliquem a diversidade de objectos cénicos produzidos, com níveis muito variados de coerência criativa. Depois de *Abraça-me*, em 1997, esta foi a segunda vez que aquele colectivo apelou à colaboração de João Garcia Miguel, um criador inquieto, durante largos anos associado a essa outra aventura que foi o colectivo Olho. Ao contrário da desafortunada revisitação do formato de café-concerto com *Boca*, em 2004, *Ruínas* apresenta-se como uma celebração fulgurante, atravessada por um sopro raro de consequência expressiva e uma não menos rara capacidade de combinar a interrogação das lógicas do teatro com o próprio acontecer teatro. O território da aventura pressupõe alguma felicidade, é certo, mas também implica formação continuada, exigência e clareza de propósitos. Estar "entre portas" pode ser uma experiência invulgarmente enriquecedora, para criadores e espectadores, mas exige, como o próprio espectáculo demonstra, uma permanente atenção às portas que, continuamente, se fecham e abrem, para que melhor se possam ir acertando os territórios de inscrição: "É preciso entrar no novo mundo como se chega ao velho. (...) O que eu quero é rodopiar! Abrir e fechar portas!"

A festa das palavras

Uma celebração de dez anos do Sindicato de Poesia

Francesca Rayner

>
 Recital *Terra sem vida*,
 Estaleiro Cultural
 Velha-a-Branca,
 Setembro de 2005
 (Manuela Martínez,
 Marta Catarino,
 Sofia Saldanha e
 Vânia Gonçalves),
 fot. Luis Tarroso.



Título: O Sindicato de Poesia Convoca. Performers: Luis Barroso, Marta Catarino, Susana Cerqueira, Fernando Coelho, António Durães, Vânia Gonçalves, Ana Gabriela Macedo, Gaspar Machado, Eduardo Jorge Madureira, Manuela Martínez, Paulo Pereira, Sofia Saldanha. *Local e data da estreia:* Estaleiro Cultural Velha-a-Branca, Braga, Maio de 2005.

Entre Maio e Setembro deste ano, o Sindicato de Poesia apresentou quatro encontros ao fim da tarde para celebrar os seus dez anos de actividade. Sob o lema "O Sindicato de Poesia Convoca", retomou, assim, o espírito das sessões *Para fugir aos estudos* (1996) que há dez anos preenchiam os finais de tarde no Sindicato dos Trabalhadores do Comércio, em Braga, e foi graças a uma gralha jornalística que passaram a adoptar o seu nome.

Cartografias locais (1996–2005)

Embora cada vez mais pertinentes, questões como o que é a cultura, quem faz a cultura e para quem, são hoje cada vez menos discutidas. Homenagens, comemorações e festivais não encorajam o questionamento das figuras e textos que celebram, antes promovem uma aceitação acrítica de uma cultura desligada da experiência colectiva. Ao nível local, o problema agrava-se: a maior parte da oferta cultural é concentrada em Lisboa e Porto e as políticas culturais de muitas autarquias são populistas e confusas, se é que existem sequer.

Contudo, têm surgido experiências culturais significativas fora de Lisboa e do Porto. É o caso, por exemplo, do Sindicato de Poesia em Braga. Este grupo de amigos, que inclui professores, actores, poetas e jornalistas, amadores no verdadeiro sentido da palavra, decidiu em 1996 levar o seu amor pela poesia à rua. Tratava-se, sem dúvida, de uma proposta inovadora numa altura em que eram sobretudo indivíduos e não grupos que diziam poesia publicamente. Houve no início um certo cepticismo em relação ao projecto lançado pelo actor António Fonseca, como relembra Ana Gabriela Macedo, professora universitária: "As pessoas limitavam-se a dizer, em Braga não acontece nada, as pessoas não gostam de ir ao teatro, as pessoas não gostam de ir a nada. Só gostam de estar no café"¹. Todavia, as sessões de poesia *Para fugir aos estudos* atraíram logo uma assistência muito heterogénea em termos de idade, classe social e género. Nas muitas sessões que se seguiram a assistência continuou a crescer, especialmente entre os jovens, muitos dos quais chegaram também a participar nas sessões.

¹ Entrevista pessoal, (7/6/2005)

Com o Teatro Circo em obras há já vários anos, a oferta cultural na cidade tem sido escassa e de qualidade duvidosa. Como frisou o actor António Durães, as consequências foram que "muitas propostas europeias de teatro ou música passaram simplesmente ao lado de Braga". No seu texto de apresentação em 1996, o Sindicato assinalou então as suas divergências relativamente à oferta cultural existente, insistindo que "a arte deve ser pública, polémica e frágil, como as pessoas"³. Esta divergência nota-se sobretudo no repertório vanguardista e híbrido do Sindicato. A poesia portuguesa tem predominado (Alberto Pimenta, Al Berto), mas tem também havido poesia estrangeira (William Burroughs, André Breton), excertos de textos em prosa (Peter Brook, Antonin Artaud), e *A caridade* (1999), uma selecção de textos do dramaturgo Heiner Müller inserida no ciclo "Malditos do século: pecados e virtudes". Este repertório é igualmente irreverente em relação à cultura religiosa da cidade, uma cultura poucas vezes contestada (como foi a referência polémica, por exemplo, às "nádegas brutais do arcebispo de Braga", num texto de Guerra Junqueiro, na noite da *Poesia erótica e satírica*).

Não é por acaso que esta contestação cultural surge associada à adopção de técnicas performativas pelo grupo, pois a natureza híbrida da *performance* posiciona-a invariavelmente à margem da cultura dominante. Desde o início houve uma vontade no Sindicato de transformar o modelo tradicional de recital de poesia para incorporar elementos performativos, pelas razões que Ana Gabriela Macedo indica: "Há uma diferença entre a poesia lida em casa e lida por um grupo, as pessoas têm de interagir: a *performance* é um acto colectivo"⁴. O texto de apresentação do grupo prometia um "recital 'dramático-poético' a ser apresentado ao público" e os jornais locais falavam em "espectáculo teatralizado" ou em "recital performático". Isto não implica que as performances fossem espectáculos em si (embora algumas o fossem), mas antes que eram utilizadas técnicas performativas para tornar os textos mais apelativos, para comunicar com o público e para o próprio divertimento dos participantes. Neste processo foi fundamental a presença no grupo de dois actores, António Fonseca e António Durães, como também de outras figuras do mundo do espectáculo como Sandra Faleiro, Luís Assis, e Marcantonio del Carlo como encenadores convidados.

Nem 8 nem 18/Viva o Maio de 68!

Em comparação com algumas *performances* mais elaboradas do passado, estes quatro encontros ao fim da tarde no Estaleiro Cultural Velha-a-Branca foram mais simples, uma destilação da experiência acumulada durante os anos. O primeiro foi uma "manifestação" sobre Maio de 68. A "Convocatória" do Sindicato convidou a cidade "a juntar-se a nós, a questionar-nos e a descobrir connosco a poesia e os poetas" e, se a noite comemorava alguma coisa de 68, era "o espírito irreverente e criativo associado

aos eventos de Maio e não a sua mitificação"⁵. Numa aposta arrojada da organizadora, Sofia Saldanha, não foi permitido as pessoas lerem os seus textos antes do dia (embora houvesse pelo menos uma pessoa que, vício da sua profissão, não resistiu a lê-los antes). Os membros do Sindicato, vestidos de T-shirts com *slogans* do tipo "A imaginação ao poder!" ou "É proibido proibir!", sentaram-se numa mesa grande ao ar livre no agradável terraço do Estaleiro e começaram a dizer os "poemas", que incluíram textos diversos como *Excerto de 351 tisanas* de Ana Hatherley, *Para fazer um poema dadaísta* de Tristan Tzara e dois excertos de *Alice no país das maravilhas*. Às vezes diziam um texto individualmente, ou dividiam textos mais longos entre si. A dada altura, alguém interrompeu a leitura de outro: "Será que é assim? Pensei que o fim fosse diferente!", revelando uma cumplicidade e um à-vontade que vem de muitos anos de amizade e de trabalho em conjunto. No fim, convidaram a assistência para também participar e dizer um poema, mas esta não respondeu à provocação e fugiu educadamente para casa.

Homenagem a Eugénio de Andrade: a palavra incorporada

Depois da morte de Eugénio de Andrade, houve homenagens e tributos de figuras conhecidas do mundo das artes e da política, mas raras foram as intervenções públicas de pessoas comuns que simplesmente conheciam e gostavam da sua poesia. O segundo encontro do Sindicato, organizado por Eduardo Jorge Madureira, foi precisamente uma homenagem deste tipo. Dar a conhecer poetas portugueses fazia parte do trabalho do Sindicato desde o início, viajando pelo país através de convites das bibliotecas públicas para dar a conhecer Sophia, Mário Cesariny e muitos outros. No entanto, há certas dificuldades com a dramatização da leitura de poemas de Eugénio de Andrade, nomeadamente pelo facto de serem muito curtos. Como explica António Durães, poemas curtos "não dão tempo para aquecer e ficar na temperatura certa"⁶. A homenagem do Sindicato, que incluiu os poemas *As gaivotas*, *Homenagem a Rimbaud* e *Que fizeste das palavras*, foi também ela curta, o que fez com que a assistência infelizmente também não tivesse tido tempo suficiente para "aquecer". No entanto, o ambiente da Velha-a-Branca teve aqui o seu papel, pois existe qualquer coisa de absolutamente certo em ouvir os poemas de Eugénio de Andrade ao ar livre, à hora do crepúsculo.

Saberes e sabores: Palavras para fazer crescer água na boca

Com o seu terceiro encontro, ocorrendo simbolicamente em finais de Julho, o Sindicato fez da antecipação das férias um evento cultural. Os sentidos têm figurado várias vezes no trabalho do Sindicato (houve mesmo um ciclo intitulado "Cinco sentidos não dizem um poema") e este encontro, organizado por António Durães, explorou o sabor e a sua ligação com a comida. O título *Saberes e*

² Entrevista pessoal, (18/7/2005)

³ Texto de apresentação do Sindicato de Poesia.

⁴ Entrevista pessoal, (7/6/2005)

⁵ Texto de apresentação do encontro.

⁶ Entrevista pessoal, (18/7/2005)

>
 Recital *Saberes e sabores*,
 Estaleiro Cultural
 Velha-a-Branca,
 Julho de 2005
 (Sofia Saldanha,
 António Durães,
 Susana Cerqueira,
 Pedro Pereira,
 Luís Barroso,
 Marta Catarino, Ana
 Gabriela Macedo e
 Gaspar Machado),
 fot. Luís Tarraso.



sabores é já por si sedutor, e revelador da vontade de criar uma ceia tanto cerebral como sensual que incluiu "suaves bocalizos" como *VAT 69* de Ruy Belo, *Aromáticas* de Jorge de Sousa Braga e *A bela acordada* de Adília Lopes. Os títulos dos poemas foram impressos num "Menu do dia". Também à semelhança de outros espectáculos como *A luz irrompe em lugares estranhos*, que uniu a voz falada à voz cantada de um grupo coral, este encontro intercalou um poema cantado em fado e música de guitarra entre os textos. No meio de performers fardados de empregados e empregadas de mesa, havia uma bailarina ajoelhada, da qual foram sendo tiradas várias máscaras ao longo da performance, associando a antecipação das férias com o despir dos papéis sociais e o (re) encontro com a nudez do ser natural. A ligação com os prazeres do corpo foi reforçada pelos textos *O poeta nu* de Jorge de Sousa Braga e *O acto sexual é para fazer filhos* de Natália Correia.

Esta performance já tinha sido representada em Chaves para uma assistência menos numerosa, ilustrando como o Sindicato tem construído um "repertório" ao longo destes dez anos que pode ser adaptado para vários lugares e assistências diversas. Esta flexibilidade tem sido um dos pontos fortes do grupo, especialmente em tempos de contenção cultural onde os dinheiros são poucos. E pelo entusiasmo da assistência, via-se e ouvia-se que esta antecipação dos prazeres do Verão tinha encontrado eco nos seus próprios desejos pela chegada das férias.

A Terra sem vida/The Waste Land (1922): Um poema a quatro vozes

O poema complexo e apocalíptico de T.S. Eliot pode parecer uma escolha arriscada para uma representação. No entanto, a encenação simples e inteligente desta sessão, organizada por Marta Catarino, fez com que as qualidades sonoras do poema sobressaíssem num ambiente intenso e assustador.

O ritmo do poema é difícil de captar, uma vez que muda constantemente de direcção. Mas embora houvesse de vez em quando uma passagem lida de uma forma mais rápida, as quatro mulheres que partilhavam a leitura do poema introduziram subtilezas e variações à sua dramatização.

Vestidas de branco e sentadas à volta de uma mesa - no centro da qual havia um castiçal, sendo essa a única fonte de luz na sala -, a primeira impressão era de uma sessão de espiritismo, uma realidade que, de resto, o próprio texto evoca. Depois, as quatro vozes chamaram por sua vez as muitas vozes que habitam o poema, desde o andrógino Tirésias até às pessoas comuns do mundo do pós-guerra em ruínas que tentam simplesmente sobreviver. E num contexto como esse, até a natureza parece ser inimiga das pessoas, tendo sido essa uma das imagens magnificamente transmitidas por uma gravação do som da água a cair, tornando todo o espaço ainda mais ameaçador.

Num ambiente de grande intensidade, um movimento ou uma mudança de ritmo assume uma grande importância. Assim, cada vez que as performers mudavam de lugar, aproximavam ou distanciavam as cadeiras, pousavam as cabeças na mesa, ou quando a voz ao vivo deu lugar à voz gravada, o efeito foi de uma espiral, gradualmente ganhando mais força e mais emoção. Esta sessão intimista, contrastando com o humor, irreverência e beleza de sessões anteriores, mostrou a grande versatilidade do Sindicato nas suas opções performativas e poéticas. O que, esperamos, venha a ser mais conhecido através da gravação de um CD que o Sindicato está neste momento a preparar.

Os meus agradecimentos a Ana Gabriela Macedo, António Durães e Henrique Barreto Nunes pela sua disponibilidade.

Filhos-da-mãe domesticados

Ana Vaz Fernandes



<
Os animais domésticos,
de Letizia Russo,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2005
(Gonçalo Waddington
e Sylvie Rocha),
fot. Jorge Gonçalves.

Título: Os animais domésticos. Autor: Letizia Russo. Versão portuguesa: Letizia Russo, José Lima e Jorge Silva Melo. Encenação: Jorge Silva Melo, assistido por João Miguel Rodrigues. Cenografia: Rita Lopes Alves e João Calvário. Assistência de cenografia: Sara Nunes. Figurinos: Rita Lopes Alves. Desenho de luzes: Pedro Domingos. Operação de som: Rui Dâmaso e António Venâncio. Interpretação: Américo Silva, Andreia Bento, António Filipe, António Simão, Carla Galvão, Daniel Martinho, Elsa Galvão, Gonçalo Waddington, Joana Bárcia, João Meireles, João Miguel Rodrigues, José Airosa, Pedro Carraça, Sylvie Rocha. Produção: Manuel João Águas. Produção executiva: Sandro Benrós. Co-produção: TNDM II / Artistas Unidos. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 22 de Setembro de 2005.

Fomos nós que os inventámos: animal entre os animais domésticos, não há cão que venha ao mundo ensinado a oferecer naturalmente a pata, para satisfação caprichosa do dono. Sabemos que por detrás de cada ordem cumprida se insinua uma força violentadora, ainda quando pelo caminho se constroem dependências afectivas e relações de grande proximidade. O recente texto de Letizia Russo dá conta do domínio sobre o Outro, do dispositivo de obrigações e de imposições do processo educativo, bem como dos espartilhos sociais e relacionais dos desejos.

Galardoada com o prémio-revelação UBU de 2003, atribuído a *Tomba di cani (Túmulo de cães)*, Letizia Russo começou no ano de 2000 com o texto *Niente e nessuno (Nada e ninguém)*; desde então, a sua escrita vem tematizando o exercício dos pequenos (grandes) poderes, em universos saturados de indivíduos marginais, onde a sanidade e o equilíbrio não se encontram. Os seus textos exploraram as relações humanas, a mesquinhez das

hierarquiazinhas e as imposições da vontade miúda de cada um.

Os animais domésticos compõe-se de tudo isto, mas o espectáculo capta também, como uma fotografia *lomo*, a fúria latente e o nervosismo do "animal doméstico" que foi ensinado, ordenado e composto para viver em formato *standard*, de acordo com a lógica do domador. Não se trata aqui da figuração de um poder institucional, de relações rei-súbdito, ou sequer de impérios financeiros ou de ditaduras políticas. Os massacres emocionais e físicos acontecem nas micro-comunidades de cada um. Vemos uma mãe e um filho em palco, vemos putas e cegos nas ruas, cães e conversas tristes na paragem do autocarro, jogos fulminantes de sorte e de azar, além do desdém e da morte castigadora.

Estas personagens nasceram de Lisboa: a autora italiana escreveu este texto a convite dos Artistas Unidos, companhia que entre nós se vem distinguindo pelo facto

>

Os animais domésticos,
de Letizia Russo,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2005
(Gonçalo Waddington e
José Airosa),
fot. Jorge Gonçalves.

>

Os animais domésticos,
de Letizia Russo,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2005
(Américo Silva e
João Meireles),
fot. Jorge Gonçalves.

de juntar à actividade teatral também a investigação, a crítica e a tradução de dramaturgos estrangeiros, frequentemente editados em números especiais da revista *Artistas Unidos*. O número 11 (Julho de 2004) tratou justamente do teatro contemporâneo italiano, o qual mereceu nos anos 90 a atenção da crítica internacional, devido ao *boom* de dramaturgos emergentes. Nesta edição encontramos, entre outros, autores como Letizia Russo, Davide Enia ou Fausto Paravidino. A publicação dos Livrinhos de Teatro, em parceria com as Edições Cotovia, traduz um empenho generoso em ofertar ao público peças teatrais de novos autores. O texto de *Os animais domésticos* está impresso no número 10 desta colecção.

Patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian, o trabalho de investigação desenvolvido por Letizia na cidade de Lisboa revelou-se essencial para a constituição do arquivo de referências que atravessa o seu texto. A metrópole nacional é feita de muitas coisas e também de miséria nos cantos mais sujos. Miséria é, aliás, uma espécie de palavra-chave na nova dramaturgia italiana: a miséria social, económica e a miséria dentro de cada sujeito, manifestada em conflitos pessoais e inter-pessoais. Aqui se gera uma vontade perturbada de viver, ainda que "um só dia fora de minha cabeça", como insistentemente repete o Filho (Gonçalo Waddington), o idiota d' *Os animais domésticos*.

Os idiotas em palco lembram-nos mais Kusturica que Lars von Trier. A decadência e a miséria são entremeadas com humor duro, suscitando o riso nêrveo que advém do desequilíbrio das personagens, doentes da cabeça e tensamente empestados de si mesmos. Recordo os delírios da Mãe (José Airosa), que evoca um primo exótico e conta ao filho o desejo de voar, feita Tarzan em lianas; os desejos inquietos do seu filho, o qual quer tanto viver um dia fora de si que se sente preso na ignorância, sem saber sequer o nome das coisas. A mulher que este ama (Sylvie Rocha), ensina-lhe aos poucos as palavras e os caminhos do afecto, mas sonha em apanhar um comboio e partir. Pelo meio há cegos que não querem ver, cães com fome e gente com vontade de ganhar dinheiro com o que quer que seja: importa sobreviver.



As vontades absurdas destas personagens são conflitos escondidos que emanam insatisfação e frustração, porque os sonhos aqui são cacos partidos, sem concretização provável. Não é difícil encontrar nas ruas lisboetas, como nas ruas de Portugal, os mesmos idiotas a rir e a chorar por dentro. Em qualquer fila de espera poderíamos ouvir ladainhas complicadas, vindas de quem não pode fazer isto ou aquilo. A culpa é assim também expropriada do indivíduo, delegada então no desastre anónimo e de costas largas, sistematicamente recordado e acusado na praça pública.

A peça que Russo escreveu compõe-se de pequenas tragédias quotidianas, ordenadas em palavras cruas e banais. Quase sempre em diálogo, as personagens falam por tudo e por nada, cultivam o desejo inquieto, ao modo daquele querer estar onde não se está, em tempos convocado por António Variações. Prevalece o querer partir, a ambição pelo que está além fronteiras, o frenesim da cidade que passa na rua, lá ao fundo.

A mãe e o filho, personagens centrais, passam o tempo a ver navios. Literal e simultaneamente metafórica, esta expressão caracteriza o ambiente deste espectáculo: num ponto marginal da cidade, engavetada num aleatório beco, onde ao fundo parece passar uma rua mais central, surge-nos a educação idiota e letárgica de anos a fio a olhar a estrada. Os "barcos com rodas" (veículos estupidamente



<
Os animais domésticos,
 de Letizia Russo,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2005
 (Joana Bárcia
 e Carla Galvão),
 fot. Jorge Gonçalves.

confundidos com navios) são então um símbolo de passagem e de partida. Ali todos sonham saber como é lá fora, como seria deixar tudo para trás (e este tudo é quase nada, pois não parece haver passado nem futuro), como seria esquecer as dívidas, as vinganças e os amores, para se procurar um mundo novo, eventualmente admirável. Este é um espectáculo que faz da capital um lugar fragmentado e povoado por histórias decadentes, todos os dias mais negras, até ao fim.

O encenador tem com a cidade uma relação privilegiada. No meio urbano prolifera a diversidade humana, radicalizam-se as constricções materiais e o gueto explicita as suas fronteiras. Neste sentido, *Os animais domésticos* potencia um espectáculo pautado pelo ritmo da cidade, entre as horas de ponta, quando alguém se insurge contra o destino e resolve quebrar os tempos mortos. De igual modo, a música intervala e rompe o negrume existencialista dos diálogos, trazendo uma fugaz alegria idiota, logo transmutada em melancolia. Como a urbe, toda a trama é cadenciada pelo *tic-tac* da rotina de todos os dias: na encenação, o tempo marca-se ainda pela audição pontual do arrote de um homem que passa, algo como o relógio animal do espectáculo.

As conversas, as histórias e os atritos nascem e morrem nas periferias; é em espaços acanhados e medíocres que a jovem escritora italiana encontra um terreno fixo para se mover, criando um círculo espacial fechado, onde a

ação rareia, vigorando um texto apurado e de alta intensidade dramática.

Este *habitat* é feito de caixotes de papelão e colchões desmazelados, onde convivem conhecidos e desconhecidos. A cenografia assinada por Rita Lopes Alves e João Calvário é económica, como é habitual nas apresentações desta companhia. Renega-se a espectacularidade, a multiplicação de elementos cénicos e de adereços. Modera-se a divagação "visualista" e favorece-se uma percepção reflectida, com o texto em primeiro plano.

Jorge Silva Melo deseja um teatro capaz de fazer perguntas, e de fazer perguntas de forma insistente, em torno de um tema. As interrogações das personagens sucedem-se em diálogos, umas vezes filosóficas, outras vezes absurdas, entre o Eu e o Outro ou entre o Eu e o Eu. Os actores vestiram-se com a angústia e a raiva miudinha das personagens. Esta raiva eclode pontualmente em discussões mais furiosas e em pontapés fugazes a qualquer coisa no chão. São momentos que teriam porventura merecido uma energia mais determinada, uma vez que alicerçam a purgação trágica de emoções: são eles que justificam o correctivo imposto às personagens.

No final, a inércia parece domesticar os vivos. Com os olhos postos nos navios que passam, a morte vem punir o filho néscio; já cadáver, no chão, este é ainda condenado pela mãe, num discurso azedo de adeus.

Ratoeira

Tiago Bartolomeu Costa

>
Agatha Christie,
 criação e interpretação
 colectiva do Teatro Praga,
 Culturgest, 2005
 (todo o elenco),
 fot. Ângelo Fernandes.



Titulo: Agatha Christie. Co-criação e interpretação: André e. Teodósio, Carlos Alves, Cláudia Gaiolas, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Paula Diogo, Pedro Penim, Patrícia da Silva, Sofia Ferrão e Sandra Simões. Colaboração: Martim Pedroso. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Figurinos, dramaturgia e cenografia: Teatro Praga. Direcção de produção e promoção: Pedro Pires. Co-produção: Teatro Praga e Culturgest. Local e data de estreia: Palco do Grande Auditório da Culturgest, Lisboa, 2 de Julho de 2005.

Ao longo de dez anos de existência, o Teatro Praga tem vindo a definir o seu discurso performativo através de propostas que pensam a estrutura do espectáculo, não somente como modelo de questionamento acerca da prática teatral, mas também, e sobretudo, como programa de recusa e negação. Ao longo das produções, o colectivo tem oferecido um discurso feito de perguntas, dúvidas e confrontos, construindo, desse modo, um corpo artístico (auto)crítico.

Uma das linhas fortes do seu trabalho assenta na relação com o espectador. São os próprios a afirmar que, nas suas criações, "nada é escondido do público, o público não é raptado para outro espaço e outro tempo, é antes convidado a estar presente em conjugação com os actores". O facto de "importar o momento" não se prende com qualquer urgência performativa, mas antes com um discurso sobre a necessidade de validação das propostas, no momento em que acontecem.

A relação criação-objecto-recepção obriga-se a um processo de metamorfose onde são questionados valores aparentemente retóricos, como seja o lugar de cada uma

das partes e o seu (real) contributo para a construção de um todo artístico. Trabalha-se em prol de uma ideia que contrarie tanto a efemeridade inerente às artes performativas, como o "ruído" que se produz em torno do seu objecto. No limite, procede-se a um questionar austero da legitimidade dos discursos artísticos, num contexto cada vez mais fascinado com o superficialismo, o imediato, o culto *pop* do objecto enquanto entidade de prazer, destinada a ser consumida sem grandes envolvimentos.

Como reflectir sobre o lugar do teatro e da prática performativa (em todas as suas dimensões artísticas) num mundo perante uma encruzilhada? Devemos abolir as fronteiras ou perpetuar os códigos? Para que espécie de armadilha está o Teatro Praga a ser atraído? Não estará ele consciente de ser o autor dessa mesma armadilha? *Agatha Christie*, estreada no âmbito da última edição do Festival de Teatro de Almada, é uma co-produção do Teatro Praga com a Culturgest, o que pressupõe o cruzamento de públicos distintos (diria mesmo, em alguns casos, surpreendentemente antagónicos). E a ideia de criação de

¹ Citação retirada do programa de *Agatha Christie*.

um público comum é, não só uma falácia, como um exercício inútil, uma vez que a validade do discurso da companhia é aqui posta em causa, provavelmente como nunca antes o houvera sido, já que o público não é tão "controlado", como o que frequenta o Armazém do Hospital Miguel Bombarda, onde normalmente o grupo se apresenta.

Este espectáculo sustenta-se num diálogo com os espectadores, através de quatro sequências perfeitamente identificáveis: o prólogo, onde Pedro Penim escreve com giz uma série de expectativas (regras?) em relação ao público; uma primeira parte, na qual os dez actores, sem adereços ou cenários, contam a história de *Ten Little Niggers* (um dos clássicos fundamentais da autora que dá nome ao espectáculo); na segunda parte, o espectáculo presta-se à dissecação de toda a estrutura, processo no qual podemos mais facilmente reconhecer a assinatura Teatro Praga (caos, referências, música, cenas cruzadas, diversos registos interpretativos); e, por fim, o epílogo, momento em que Cláudia Gaiolas "embrulha" o espectáculo e o devolve aos espectadores, confessando que só os quis surpreender.

Se em espectáculos imediatamente anteriores a relação com o público era mais evidente² aqui, a relação é pensada a um outro nível: qual o papel do espectador na validação de uma proposta? Para fazer cumprir a *boutade* "praguiana" ("a responsabilidade máxima do espectador"), é necessário proceder à exposição de todo o processo criativo, incluindo a sua recepção. Coisa que não sendo nova (já Brecht falava disso no seu teatro épico), é frequentemente esquecida. E é isto mesmo que surpreende numa geração que praticamente nasceu depois da queda do muro (leia-se da quarta parede).

O exercício não poderia ser mais ambicioso: utilizar o universo criativo da mais popular autora de policiais, para criar um espectáculo sobre os níveis de recepção, compreensão e envolvimento do público com o objecto. A opção pelo corpo criativo de Agatha Christie – e não por uma narrativa biográfica, como o título poderia indicar –, não é de todo inocente. A estrutura dos policiais presta-se a um jogo de enganar, onde no fim há sempre um culpado. Mas será assim no teatro, e na arte, de uma maneira geral? Deveremos procurar um culpado com o intuito de nos "desculpamos" por alguma incapacidade de contexto?

É por isso que este é um exigente jogo paródico e reflexivo, onde actores e espectador (no singular, por isso também o crítico deve optar pela observação singular) tentam "sobreviver", muitas vezes na margem de um objecto artístico que tem tanto de conceptual quanto de auto-destrutivo. Moralismos à parte, não se deve partir para Agatha Christie com a expectativa de encontrar uma estrutura narrativa fixa. Não só porque o Teatro Praga tem habituado o público a um diálogo sobre a construção

teatral, assente numa dissecação de modelos, conteúdos e conceitos, mas, sobretudo, porque a própria Agatha Christie gostava pouco de fórmulas finitas, de modelos estanques ou de regras inalteráveis, ainda que no final exista sempre uma morte e um culpado.

A estrutura de Agatha Christie não recusa o formalismo teatral, mas interpreta-o através de uma estrutura do tipo *mise-en-abyme*. A um prólogo (diria que inspirado em Cocteau e Godard), onde se refere a expectativa dos criadores em relação aos espectadores, segue-se uma narrativa linear, na qual os actores se apresentam pelo nome das personagens, através de papéis colocados à sua frente. A narrativa *Ten Little Niggers* é então contada pelos dez actores, num permanente jogo de manipulação elocutória, onde o discurso de cada uma das personagens se cruza com o actor. A narração é feita sem truques e sem ilusão teatral, dependendo do envolvimento do espectador e da capacidade de persuasão manifestada pelo actor. Se esta dependência é a base de qualquer "bom" espectáculo, Agatha Christie acrescenta-lhe o livro mais famoso da autora e uma lenga-lenga que apela também ao imaginário popular.

O cenário vazio e escuro, as roupas negras e as feições raramente alteráveis poderiam remeter imediata e naturalmente para Brecht. No teatro épico, a personagem e actor tendem a conviver sem se anularem mutuamente. Estamos perante um exercício de máscara, entre as técnicas do "método" e o método *blasé*, numa constante alteração do responsável pelo discurso. Actor e personagem confundem-se, num registo de irrepreensível contenção, equilibrando o *suspense* com a individualização que a proximidade da plateia poderia prever. Recorde-se o que Walter Benjamin escreveu sobre o actor no teatro épico:

(...) no teatro épico, o actor deve demonstrar através da sua actuação que está calmo e relaxado (...) A percepção mais ampla do teatro épico é talvez aquela que o pensa como um 'espectáculo a ser cumprido'. Brecht escreveu: 'O actor deve mostrar o seu assunto e deve mostrar-se a si próprio enquanto mostra o seu objecto. (...) Apesar de coincidentes, as duas tarefas não devem coincidir a ponto de anularem as suas diferenças'. Dito de outro modo: um actor deve preservar a possibilidade de sair da personagem de forma artística. No momento certo, deve manter-se como um homem capaz de reflectir acerca do seu papel. (Benjamin 1968:155 tradução minha)

É claro que podemos evocar Brecht e o teatro épico, como poderíamos evocar outros tantos teóricos, modelos ou grelhas de análise, porque a criação é algo como um livro de medicina: cabe lá tudo, até o "vazio" (título original do espectáculo). O Teatro Praga é o primeiro a fazê-lo. Nos textos do programa e durante o espectáculo são inúmeros

² Em *Private Lives* (2003), era o público que escolhia os actores; em *Título* (2004), o público podia optar por participar ou não no espectáculo; em *Sobre a mesa a faca* (2005), tinha a oportunidade de reaver o dinheiro, o seu e o dos outros espectadores.

>
Agatha Christie,
 criação e interpretação
 colectiva do Teatro Praga,
 Culturgest, 2005
 (todo o elenco),
 fot. Ângelo Fernandes.



os nomes convocados: Andrew Quick, Umberto Eco, Wes Craven, Herberto Helder, Freud, Sade, Foucault, Derrida, Castoriadis, Steiner, Santo Agostinho, os próprios Praga. A lista é vasta, mas assumida descaradamente, entre o plágio, a homenagem e o *ready-made*. Recordem-se casos recentes: por exemplo, a estrutura de *Um mês no campo* (2002) ou o primeiro acto de *Private Lives* (2003). Lembra ainda a integração de *A menina Júlia*, de Strindberg, em *Titulo* (2004). São exemplos do tratamento compósito dos textos, clássicos ou não. Aqui, a obra não nasce quando o homem sonha, mas quando o homem vê. E o Teatro Praga, ao ver, parece querer perceber o porquê de "fazer teatro", do mesmo modo que se questiona sobre a razão para se "ver teatro". Em nome de quê?

Levanta-se, por este motivo, a questão do trabalho com referências culturais e literárias, num contexto cada vez mais desatento. É nesse sentido que a segunda parte do espectáculo deve ser entendida. Entramos no universo mais facilmente identificado com o Teatro Praga. O espaço, antes vazio, abre-se a uma multiplicidade de adereços e situações, cruzando personagens com actores, numa curiosa celebração de opções e alternativas. Eis o que afirmava o programa: "Dez actos privados de fraqueza e inadequação que são tornados públicos, atirados à cara, expostos. Quase nada é completado, fechado ou acabado, um objecto em que os níveis de medo são postos bem altos. Nada se torna seguro e conhecido". Procede-se, assim, à construção de uma rede (o rizoma), cujos pontos de contacto só são visíveis individualmente. Assume-se a vontade de cada um na construção do todo criativo, incluindo referências, comparações ou memórias – sem que a resposta de um espectador esteja mais correcta que a do vizinho. Como afirmam Deleuze e Félix Guattari, citados por Eco no programa: "O rizoma é feito de tal maneira que cada caminho pode comunicar com todos os outros. Não tem centro, nem periferia, nem saída, porque é potencialmente finito".

Da profusão de cenas emerge uma leitura irónica (ou será histriónica?) da Medeia (e do seu crime, certamente), na qual Cláudia Jardim personifica, num registo complexo, a superficialidade interpretativa em que se deixam cair muitos actores crentes no "método". Ou ainda o discurso

entrecruzado de diversos autores, feito por André e Teodósio e Patrícia da Silva, que culmina num arrepiante dueto (desgarrada?) que mistura Schumman e Mara Carlyle, em duas versões da mesma canção ("Ich grolle nicht" / "I Blame you not"). Discurso esse que, mesmo sendo de difícil compreensão, levanta pertinentes questões sobre o lugar da teoria e do texto filosófico no teatro.

Uma referência para o trabalho de *compère* em que Diogo Bento e Pedro Penim se implicam, servindo de "guias de leitura" para o espectador. A Sofia Ferrão cabe um papel algo ingrato (porque ambiguamente contextualizado), quando, no que deveria ser o momento do intervalo, interpela o público no sentido de o fazer preencher um espaço vazio. As reacções são as mais diversas, mas dificilmente alguma é tão espontânea quanto o momento, na primeira parte, em que se descobre o assassino (que aqui não se revela, cumprindo o pedido feito no prólogo).

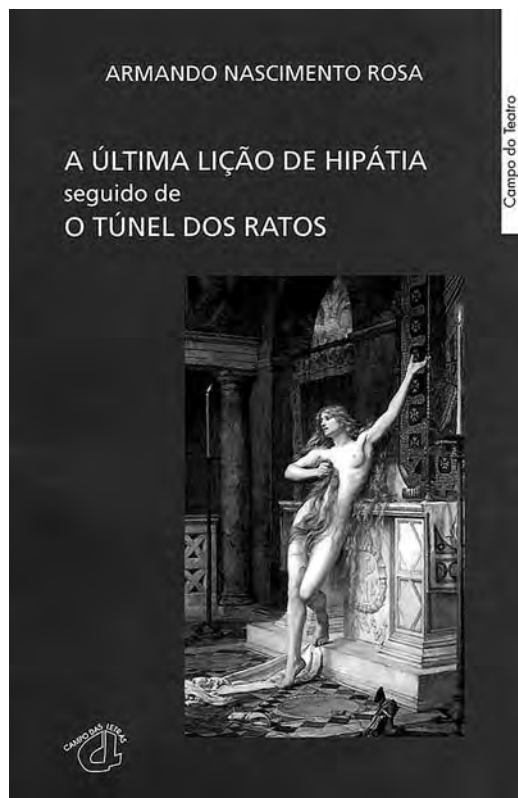
Quando o espectáculo termina, a sensação que fica não é certamente a mais confortável. Umberto Eco, em grande parte responsável pela introdução de Agatha Christie no universo académico, é citado no programa, dando pistas para a sua compreensão: há que estar atento, desde o início. E no espectáculo *Agatha Christie*, essa atenção é também fundamental. Porque está lá tudo explicado e previsto. O código está sempre no interior da mensagem. Esta é uma proposta que obriga a uma reflexão profunda sobre a pertinência da criação artística num contexto muitas vezes de apatia generalizada. Não é crível que o Teatro Praga possa caminhar para uma condescendência artística, para um lirismo dramatúrgico ou para uma construção cénica inconsciente. O caminho não será certamente o mais óbvio. Este está cheio de armadilhas. Resta saber se os criadores se lembrarão de onde as colocaram.

Referência bibliográfica

BENJAMIN, Walter (1968), "What is Epic Theatre?", in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Fontana Press, Londres, pp. 149-156.

Da liberdade insubmissa à heresia visionária

Sebastiana Fadda



Armando Nascimento Rosa, *A última lição de Hipátia*, seguido de *O túnel dos ratos*, Porto, Campo das Letras, Coleção Campo do Teatro, 2004, 315 pp.

oportuno salientar alguns dados significativos. Entre eles, e para os conhecedores do trabalho de Armando Nascimento Rosa talvez seja uma evidência, releva-se o facto de estarmos perante um autor que faz da escrita um lugar de confluências. Isto quer dizer que o teatrólogo informado, o teórico culto, o hermeneuta arguto e o cidadão empenhado se mantêm visíveis e vigilantes no trabalho do dramaturgo.

Quer as monografias de fôlego sobre Samuel Beckett (*Falar no deserto: Estética e psicologia em Samuel Beckett*, 2000) e António Patrício (*As máscaras nigromantes: Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, 2003), quer os estudos mais sucintos em torno da dramaturgia inspirada na obra de Florbela Espanca (*As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa*, 1997), do debate entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin (*A recusa do trágico: o teatro brechtiano visto por Benjamin*, 1998), do teatro de Natália Correia (*"D. João e Julieta: rostos de narciso"*, 1999) e das peculiaridades do tempo segundo Fernando Pessoa (*Pessoa e a visão gnóstica do tempo*, 1997-2002, edição electrónica), para além de revelarem os dotes analíticos do autor em relação à obra de outros dramaturgos, apontam para aqueles universos que pertencem também a ele e à sua criação original.

Escreve Armando Nascimento Rosa no epílogo ao livro sobre Beckett: "O crítico procede (...) a uma permanente *logofagia* do pensamento de outros, que com ele poderão cooperar na ensaística *mise-en-scène* final" (Rosa 2000: 79), assumindo o ensaio como alomorfia do discurso dramático. Mas também o inverso é admissível. Assim, ao parafrasear-se a citação pela permuta do termo "crítico" com "dramaturgo", e procedendo a uma leve metátese sintáctica, isto é, criando a frase: "O dramaturgo procede (...) a uma permanente *logofagia* do pensamento de outros, que com ele poderão cooperar na *mise-en-scène* ensaística final", teríamos uma das chaves de leitura do universo teatral do autor. Pois se ao ensaio não é alheia uma componente dramatúrgica, o teatro filtra e encena o pensamento, num diálogo permanente entre os dois géneros, com a poesia de permeio. Nascem assim peças como *Espera apócrifa* (primeira versão in *Actor*, 1990; nova versão 2000), homenagem na morte de Beckett baseada em variações sobre o universo deste dramaturgo,

Desde 1988 – quando se estreou como crítico teatral nas páginas do *Diário de Notícias*, de *Universus-Jornal das Universidades* e de *O Jornal* – que Armando Nascimento Rosa tem vindo a incrementar, com contribuições regulares, a bibliografia de e sobre teatro, disponível no mercado editorial português. A densidade dos referentes de que todas elas se fazem portadoras, a coerência de um discurso solidamente estruturado, fundamentado na interdisciplinaridade dos saberes, bem como a qualidade da escrita e a seriedade intelectual, são alguns dos seus denominadores comuns. Este novo livro não constitui excepção e, para além de confirmar a propensão para a teatralização de uma mundividência muito peculiar, consolida a obra em geral, porque é à luz da produção anterior, inclusive da obra ensaística, que *A última lição de Hipátia* (redigida em 2001-2002) e *O túnel dos ratos* (redigida entre 2001 e 2004) podem e devem ser lidas.

Longe de pretender esgotar as possibilidades exegéticas, para as quais aliás o próprio dramaturgo guia os leitores nas notas preambulares das peças, é contudo

>

O túnel dos ratos,

enc. José Russo,

Cendrev,

Teatro Garcia de Resende,

Évora, 2004

(Ana Meira e Rui Nuno),

fot. Paulo Nuno Silva.



Audição – com *Daisy no Odre Marítimo* (2002) e *Samba de Cecília* (2005, edição electrónica), sobre temas de Fernando Pessoa. Ou então o diálogo abre-se à literatura, como em *Lianor no país sem pilhas* (2001); à mitologia helénica, como em *Goiânia: - Uma nova caixa de Pandora* (1987-2000, inédita) e *Um Édipo* (2003); à mitologia hebraica, como em *Nória e Prometeu: Palavras do fogo* (2000-2004, inédita); à mitologia cristã heterodoxa, como em *Maria de Magdala* (2003-2004, inédita); às reminiscências do teatro clássico francês fundido com a ficção científica, como em *A ilusão cósmica* (2003, inédita); à interpelação da história moldada pela intertextualidade com *A tempestade* shakespeariana, como em *A ilha de Colombo* (2005, inédita); às especificidades de determinadas correntes filosóficas, como em *A última lição de Hipátia* e *O túnel dos ratos*.

Na verdade, não há fragmentação no discurso do autor e todos os géneros (bem como os temas privilegiados) são convocados no acto da teatralização do conhecimento e das fábulas que o explanam. Aliás, tal como uma das vertentes da análise patriciana seguia o lema "a palavra como espectáculo" (Brilhante 2004:113), esse mesmo lema surge como fio condutor do teatro de Armando Nascimento Rosa.

Pela exuberância do texto, sujeito à hiperdilação numa multiplicidade de enredos, *A última lição de Hipátia* assume a configuração de peça neo-barroca, em que as palavras rodopiam no vórtice de histórias contidas umas dentro das outras, desenroladas segundo encadeados lógicos e cuja ligação causal é sempre explicitada. Nunca se vislumbra até onde levará a força centrípeta activada pelo autor, numa vertigem que arrasta a realidade (cénica,

mas não só) transfigurando-a incessantemente. Tudo cabe em *A última lição de Hipátia*, inclusive, como o próprio título aponta, a função pedagógica do teatro. O palco como caixa de ressonância (ou tribuna?) para alertar as consciências, sem todavia esquecer a função lúdica, mesmo que circunscrita em grande parte aos estímulos intelectuais, imprimidos também por outras referências, comentários ou recursos:

– técnicos e formais: uma arquitectura complexa em que pelo menos uma dúzia de actores vestem as muitas máscaras de quase quatro dúzias de personagens; os interlúdios musicais, poéticos e de fantoches (talvez uma homenagem à leitura do espectáculo *D. João e Julieta*, baseado na peça homónima de Natália Correia, levado à cena pela Comuna em 1999, e no qual João Mota enxertou o *Auto da feiticeira Cotovia*);

– históricos e literários: a mitologia helénica como reservatório de símbolos que conduzem ao conhecimento do inconsciente individual e colectivo; a concepção barroca da vida como palco e do palco como metáfora da vida; o teatro dentro do teatro dentro do teatro dentro do teatro... entre o Calvino de *Se uma noite de Inverno um viajante* e a dramaturgia de Pirandello;

– cívicos e políticos: a paródia aos *reality shows* e a agonia da *Gaivota* tchekoviana imobilizada no crude; o assassinato numa adolescente numa escola portuguesa devido ao gesto irreflectido dum colega; a denúncia da lapidação do pensamento livre (de Hipátia, e dos perigos da perplexidade filosófica) devido à intolerância premeditada do dogma (de Cirilo, e dos abusos da mistificação religiosa).



<

O túnel dos ratos,
enc. José Russo,
Cendrev,
Teatro Garcia de Resende,
Évora, 2004
(Álvaro Corte Real,
Maria Marrafa
e Isabel Bilou),
fot. Paulo Nuno Silva.

Muito mais sintética e coesa do ponto de vista dramaturgico, por isso provavelmente mais acutilante e eficaz, a peça *O túnel dos ratos*, tal como pretendia o autor, é uma comédia de enganos com pontos de contacto – certas técnicas de construção – com a peça que a antecede. Entre outros: o uso das metáforas; a denúncia de realidades vindas da crónica coeva à redacção ou da história em sentido lato; as valências simbólicas e irónicas dos nomes; a irreverência em relação a dogmas, crenças ou falsos valores estabelecidos; a incrustação de intervalos poético-musicais. Talvez, ainda, possa ser considerada como uma possível continuação de *A última lição de Hipátia*, pela revitalização da filosofia platónica e gnóstica. O precipício que conduz da teologia (do discurso acerca da luz e do conhecimento) à teofania (à perdição nas trevas dos ícones) é assinalado pela transposição alegórica:

– no neo-*Inferno* dantesco, dotado do seu Virgílio como guia, em que o subterrâneo aponta para este mundo em que nos iludimos de viver na superfície e onde se apagam os Teófilos (os seguidores da luz), as Selenes (a outra face do sol, que é ainda uma forma de luz) e as Catarinas (os resíduos de pureza, já semi-negra);

– no neo-*Evangelho* herético, dotado do seu profeta da ratanização (evocadora da rinocerite de ionesquiana memória), em que o neo-demiurgo Virgílio se afigura como um Cristo na negativa, com os seus discípulos, o seu Paulo-Saul, as suas Madalenas e Madonnas, o seu Calvário e a sua ressurreição, mediada pela aparição duma neo-Nossa-Senhora-de-Fátima.

– na conotação grotesca e sacrílega do patronímico de uma das personagens: (Paulo) Cesto, ambíguo e duplo

no significado e na categoria gramatical, unificado pela fonética, como substantivo ("cesto") tem valor instrumental e como adjetivo numérico (VI) valor simbólico; por conseguinte, e em virtude dos poderes hierárquicos que lhe são conferidos, o caçador de ratos é ao mesmo tempo um anti-Papa na sua ascese no negativo e um anti-Pedro ministro duma nova igreja.

O túnel dos ratos é, como se percebeu, uma comédia negra, em que o elemento lúdico se torna corrosivo e a função pedagógica uma urgência. E não será apenas por sincronismo na redacção que surge na sequência de *A última lição de Hipátia*, formando quase um díptico que deixa patentes algumas mensagens implícitas, ou moral das fábulas. Se ainda não formos ratazanas que se devoram umas às outras, talvez recusemos a lei da selva, que aniquila os mais fracos e exalta triunfadores de força duvidosa. Se a nossa morfologia for a dos morcegos, o autor esclarece que, apesar de sermos meio-ratos, temos asas para transcender os nossos limites. Finalmente, se ainda aspirarmos à liberdade, se *A última lição de Hipátia* nos tocar, talvez nos afaste d'*O túnel dos ratos*.

Referências bibliográficas

- BRILHANTE, Maria João (2004), "Desvendando patricianas máscaras", *Sinais de Cena*, n.º 1, Porto, Campo das Letras, Junho de 2004.
ROSA, Armando Nascimento (2000), *Falar no deserto: Estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Edições Cosmos, Coleção Literatura.

Jogo teatral... deseja-se!

José Oliveira Barata

Isabel Alves Costa, *O desejo de teatro: O instinto do jogo teatral como dado antropológico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, 519 pp.

Não imagino quantos intervenientes na prática teatral na escola terão lido, em 1997, a tese de doutoramento de Isabel Alves Costa apresentada em Paris e discutida por reconhecido júri universitário. Não me atrevo, igualmente a imaginar quantos serão os leitores de *O desejo de teatro: O instinto do jogo teatral como dado antropológico*, entretanto publicado na colecção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas da Fundação Calouste Gulbenkian. Porém, se dos mil exemplares indicados como tiragem, metade chegasse aos destinatários certos, não tenho dúvidas de que uma espécie de "boa nova" abençoaria certos espíritos, iluminando-os para o mundo do "brincar", do "faz-de-conta", de forma estruturada, contribuindo para organizar um pensamento cientificamente alicerçado, assim se esbatendo a costumeira repetição de banalidades bebidas em vulgatas que percorrem (infelizmente ainda!) o discurso sobre a pedagogia do teatro e do acto teatral.

O trabalho de Isabel Alves Costa ganha particular relevo, desde logo, por se apoiar numa longa prática que, precedendo o trabalho de reflexão, lhe confere solidez bastante para aferir a eficácia das reflexões teóricas operatórias que a autora, com notável clareza, largamente nos expõe.

Trabalho não dogmático, mas de um rigor e travejamento teórico sólido, assumidamente "construtivista-interacionista piagetiano", em que teoria, prática e pedagogia surgem claramente referenciados na citação dos autores essenciais que enformam o eixo expositivo da autora: Henri Wallon, Vygotsky, Philippe Malrieu, Bateson; Freud, Erikson, Winnicot, Hans Zulliger, João dos Santos, Robert Gloton, Francine Best, Madeleine Goutard e Adalberto Dias de Carvalho (p. 28).

O trabalho de Isabel Alves Costa visava essencialmente – ao tempo – clarificar o desnorte epistemológico perante a progressiva importância que o teatro adquiria nos *curricula* das nossas escolas primárias e secundárias. Como muitas vezes acontece neste rectângulo lusitano, nem sempre se acautela a necessária articulação entre a teoria pedagógica e a sua projecção prática. Não foi seguramente por acaso que se assistiu ao "triunfo do improvisado", sobretudo por parte dos que, aceitando acriticamente qualquer modelo teórico, satisfaziam as necessidades da inscrição curricular de um novo universo pedagógico. Lucidamente, Isabel Alves Costa alertava para os perigos de uma aceitação irreflectida de noções que implicam pressupostos psicológicos, pedagógicos e estético-teatrais não redutíveis, na prática, a facilidades simplificadoras.

>

Pinocchio,

dir. Dale Rooks,

Chichester Festival

Youth Theatre, 2003,

fot. Mike Eddowes.





<
*Amor de Don Perlimplín
 con Belisa en su jardín,*
 de Federico García Lorca,
 enc. António Augusto
 Barros,
 A Escola da Noite / TAGV,
 2002 (Sofia Lobo
 e António Jorge),
 fot. Augusto Baptista.

A primeira razão é que, nestes últimos anos, os profissionais de teatro, os animadores e os educadores fizeram explodir a noção de teatro feito pelas crianças transformando-a em práticas com diversas nomenclaturas: jogo dramático, expressão corporal ou dramática, animação teatral, teatro na escola, práticas dramáticas, etc. e nos anglófonos, drama (*creative, developmental, educational*). E na minha opinião, cada uma destas noções enferma dos princípios teóricos que são, as mais das vezes, contraditórios, até antagónicos, entre si. (p. 207)

Livro apaixonado, de uma clara e evidente empatia da autora pelo objecto estudado; também um livro por onde perpassam os afectos da autora. Mas também de todos os que inquiridos sobre o despontar do "desejo do teatro" se revelam na mais pura e cândida nostalgia de ser criança nos "passeios pela memória" que enriquecem o trabalho na sua conexão com os pressupostos teóricos de que parte Isabel Alves Costa.

Servido pela bibliografia essencialmente francesa que, também entre nós, surgiu traduzida, o trabalho em apreço ganharia, porém, em minha opinião, em reordenar o seu conteúdo orgânico. Penso evidentemente na sua publicação hoje. Penso, mais exactamente, no leitor que necessite e procure neste livro referências para a discussão metodológica sobre o "jogo", o "faz de conta" ou o valor "denegacional" que Anne Ubersfeld começava a teorizar.

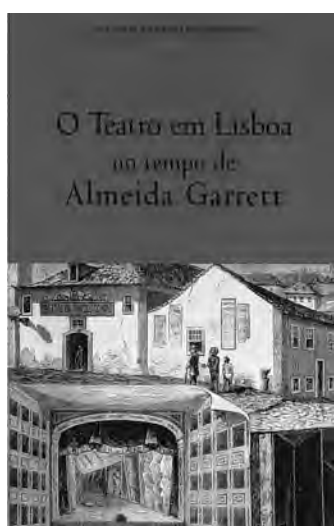
São reflexões informadas que ganhariam maior relevância reflexiva se agrupadas num momento específico do trabalho. Esta reflexão percorre todo o livro, é certo. Mas também não é menos certo que, muitas vezes, a sistematicidade estrutural deste estudo surge prejudicado na sua consistência teórica por elementos retirados do trabalho de campo que Isabel Alves Costa reuniu e que, pela importância de que se revestem, não há que excluir. Talvez apenas re-arrumar como surge no final deste assinalável contributo com os Anexos.

Compreende-se no entanto a estratégia seguida. Sabemos e compreende-se que Isabel Alves Costa dá testemunho comprometido da marcha da sua investigação. Dai resulta a harmonia fragmentada da exposição. Quem percorrer atentamente este *Desejo de teatro* facilmente compreenderá como tem entre mãos um trabalho sensato, rigoroso, que, não pactuando com modas conceptuais, exige aos educadores um acrescido esforço para perceber que o *homo ludens*, que pelo jogo interpreta e refaz poeticamente o mundo, só tem cabal interpretação quando estudado na compreensão de sólidos quadros culturais. Ou, como diz Huizinga em profética declaração de 1938, assumindo que o "jogo é mais antigo que a cultura".

Pequenos gestos, louváveis resultados

Três contributos para a História do Teatro em Portugal

Maria João Brilhante



Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, I.P.M., Museu Nacional do Teatro, col. Páginas de Teatro, vol. I, 2003, 151 pp.

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara / Vanda Anastácio, *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, Lisboa, I.P.M., Museu Nacional do Teatro, col. Páginas de Teatro, vol. II, 2004, 153 pp.

Glória Bastos / Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, I.P.M., Museu Nacional do Teatro, col. Páginas de Teatro vol. III, 2004, 171 pp.

Com algum atraso relativamente à data de edição, mas muito a tempo para poder ainda chamar a atenção dos leitores para a "novidade" que constitui a publicação de três estudos sobre teatro em Portugal, as linhas que se seguem pretendem, sobretudo, não deixar passar despercebido um projecto editorial e um trabalho de investigação que devem ser considerados exemplares.

O referido carácter exemplar prende-se com o facto de estarmos perante um projecto que reúne o desejo de divulgar o espólio documental de um museu nacional e a vontade de fazer chegar a um público alargado o resultado da investigação de quatro estudiosas do teatro e da literatura dramática. Só por si, este propósito de ultrapassar o espaço normalmente fechado das instituições e academias merece a nossa atenção. Mas a possibilidade de o trabalho de investigação individual poder ser colocado ao serviço de um projecto colectivo deve ser também enaltecida, pois

revela uma mudança de paradigma na investigação teatral e augura um futuro produtivo no que ao estudo do teatro diz respeito.

Posto isto, importa igualmente sublinhar que o desejo de divulgação e de alargamento do público leitor – como sabemos, ainda limitado em Portugal nesta área do saber – não transige com a qualidade dos objectos produzidos, já que estes resultam de trabalho rigoroso e respeitador dos princípios da investigação histórica. Por conseguinte, aliam o propósito de analisar e interpretar os dados disponíveis e pertinentes para o conhecimento da história do teatro em Portugal em períodos determinados à adequação desse conhecimento a um espectro alargado de leitores que engloba necessariamente aqueles que desconhecem de que é composto o complexo campo teatral.

Aliás, e como bem sublinha o prefaciador do volume III da colecção, o historiador do teatro Duarte Ivo Cruz,

"O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República traz-nos, com grande qualidade e rigor, essa visão, não complementar mas essencial do fenómeno teatral, na sua dimensão e produção artística e de inserção na sociedade, relativa a um dos momentos mais vivos e dinâmicos da cultura portuguesa" (p. 7). Trata-se, de facto, de concretizar – gesto por si só assinalável na nossa tradição historiográfica que se ocupa desta arte – uma concepção de teatro que se distingue da habitual assimilação entre teatro e literatura dramática. Se existe em cada um dos volumes um capítulo dedicado aos textos representados nos nossos palcos, a sua abordagem faz-se do ponto de vista do que podem significar a escolha das peças e a constituição de reportórios, logo, enquanto contribuição para o conhecimento das correlações entre teatro e sociedade, teatro e economia, teatro e poder, entre outras. Depois de constatarem o tratamento irrelevante dado nas histórias do teatro português a autores de textos que foram sucessos nos palcos da Primeira República, as autoras afirmam: "Neste âmbito, consideramos que é urgente um olhar não apenas do lado da produção escrita mas, sobretudo, virado para a recepção teatral, isto é, para os textos que efectivamente foram representados e para as suas repercussões no contexto cultural de então, porque são esses que, em primeiro lugar, tiveram eco no público e na imprensa. São essas as peças que, de alguma maneira, 'moldaram' o espectador da República e se 'ajustaram' ao seu gosto, constituindo o repertório de uma época" (p. 96).

Se um dos pontos de partida para a organização interna dos volumes consiste em procurar responder a questões aparentemente tão simples como: "A que assistiam os espectadores quando compravam um bilhete no Teatro da Rua dos Condes ou mesmo no Teatro Nacional D. Maria II?", ou "Como se desenrolava então uma noite de teatro?", "Quem escolhia as peças representadas?", "Eram sujeitas a algum tipo de censura?", "A quem pertenciam as companhias de teatro?", ou ainda "Seriam os actores profissionais daquele ofício?" (volume I, p. 11), a informação facultada ao leitor não fica pela anedota ou pela resposta pitoresca com que por vezes nos presentearam os memorialistas do passado. O discurso desses memorialistas, dos biógrafos de actores, dos cronistas e periodistas surge aqui cruzado com as fontes (legislação, contratos, contas e relatórios de companhias, etc.) que existem nos nossos Arquivos e que oferecem ainda um vasto campo a explorar. Por isso, a leitura quer da bibliografia consultada, quer das notas que vão identificando as fontes citadas ou utilizadas constitui a prova de que não nos é oferecida uma história "romanceada", interessada em colmatar lacunas ou contradições detectadas na pesquisa, mas, pelo contrário, se propõe a construção (como o é todo o discurso histórico) de uma realidade parcelar, fragmentada, que está longe de responder a todas as nossas questões ou pelo menos de o fazer satisfatoriamente, constituindo por isso também um convite irrecusável a que mais pesquisa venha a ser feita.

Claro que nesta proposta de reconstituição de como funcionava o campo teatral em Lisboa nos três períodos considerados não cabe toda a informação que as autoras compulsaram (vejam-se as referências ao Diário do Governo, ao Boletim do Governo Civil ou ainda o número de periódicos consultados), porque não se trata de recolher e disponibilizar as fontes para o estudo do teatro em Portugal. Mas quem conhece grande parte dessas fontes não pode discordar da pertinência da selecção efectuada pelas autoras, tendo em vista o espaço de que dispunham (cerca de centena e meia de páginas), o público-alvo (alunos do ensino secundário, das licenciaturas em artes do espectáculo, professores e todos os que se interessam por teatro) e o objectivo da colecção (estimular o estudo das colecções do Museu do Teatro, divulgar a investigação sobre teatro), tal como não pode ficar insensível à inteligência das conexões e interpretações propostas a partir dos documentos (veja-se o capítulo dedicado à censura teatral no I volume da colecção).

Cabe, por isso, uma chamada de atenção para a gestão das imagens que, obviamente utilizadas para ilustrar o texto, ganhariam em suscitar da parte do leitor um outro tipo de leitura. Para além de serem fonte de informação, as imagens existiram no seu tempo por si, como elementos, por vezes sofisticados, do sistema teatral que as autoras procuram reconstituir. Daí que, por exemplo, uma caricatura publicada em 1939, reportando-se a uma figura do teatro no tempo de Almeida Garrett, mereça alguma análise: por ser uma caricatura, por transportar uma ideia de teatro que somos convidados a cruzar com o que sabemos ou não da prática teatral desse momento.

Também a reprodução de um painel de azulejos, de 1762, com figuras da *commedia dell'arte* (volume II, p. 79) merecia alguma explicação, visto que está por fazer o estudo da presença entre nós desses comediantes italianos, afigurando-se por isso muito interessante o contributo da história da arte, e neste caso da azulejaria portuguesa.

Na sua diversidade inevitável, tendo em conta as diferentes condições sociais e políticas de que emergem as práticas teatrais analisadas e a distinta orientação que as autoras vêm dando à investigação que desenvolvem, os três estudos mostram ter em comum a tentativa de identificar o sistema teatral português: as instituições que o constituem e o seu funcionamento, a sua relação com o poder, os públicos que o sustentam, a tipologia de espectáculos que ele é capaz de produzir, o lugar do actor, a política dos espaços teatrais, entre outros aspectos. Estes três volumes de uma colecção que se espera venha a ter continuidade, não se furtam a avançar interpretações, a fazer a crítica das posições e perspectivas expressas nos documentos ou inscritas nos factos que analisam. Fazem-no num discurso acessível, didáctico quanto baste, por vezes irónico ou até humorístico, cuja leitura se aconselha vivamente.

De como o passado se faz presente

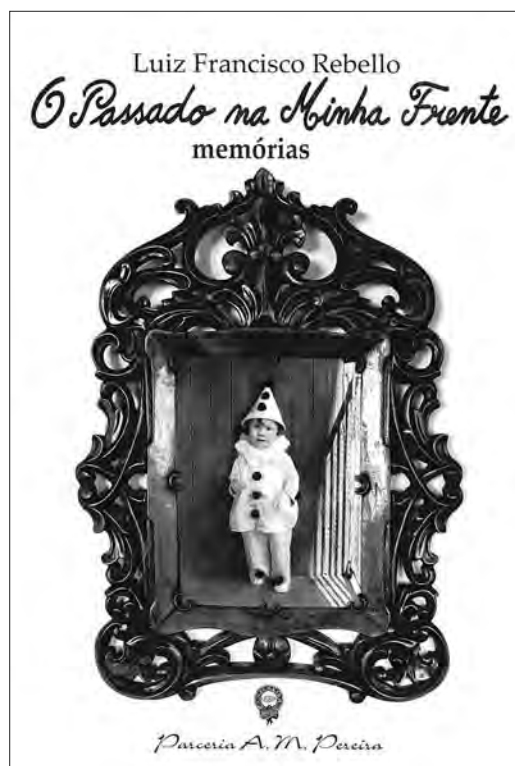
Mário Cláudio

Luiz Francisco Rebello, *O passado na minha frente*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2004, 383 pp.

Afloração de um género de rara ocorrência na produção literária portuguesa, *O passado na minha frente*, de Luiz Francisco Rebello, constitui exemplo do que de melhor será capaz de proporcionar o memorialismo, isto em todos os tempos e lugares: a presentificação do pretérito que, ascendido às exigências de partilha, se transforma em capítulo de uma longa história comum. O escolho a vencer em tarefa de semelhante natureza, sempre que se achem em causa autoria e protagonismo lusos, reside no *quantum satis* de nostalgia, o qual entre nós se torna por regra muito mais *quantum* do que *satis*, apetite que, conformando um rosto antropológico, não cede qualquer espaço àquele grão de razoabilidade que autoriza o cosmopolitismo. Mas as memórias de Luiz Francisco Rebello, tão cidadão do Mundo como claro lisboeta, abrem a porta ao advento de algum lúcido quixotismo contra a plangência compulsiva das guitarras de Alcácer-Kibir.

Actor e testemunha da época que lhe coube, e que soberbamente reivindicou como sua, o narrador de *O passado na minha frente* manifesta-se tenaz inimigo dos circunstantes letárgicos, queremos dizer, não apenas dos que se retraem de intervir na cena onde se desenrolam os seus dramas, mas também desses que, acostando-se à moldura temporal que lhes cinge a biografia, se cegam para todas as outras, recusando-se a ver o passado "à sua frente", e persistindo nele, melancólica e irremediavelmente, atrás de si. Estamos pois com uma vida de vidas, o que significa que nos deparamos neste livro perante teias inúmeras, a da escrita, a da justiça que é também política, e a do teatro que, erguendo-se como afecto maior, atravessa a esfera de uma existência, convertendo-a em arte de palcos inúmeros, igual à que em suma corresponde, não só a um inteiro percurso, mas a uma teoria deles, e infinitamente.

Escrever sobre *O passado à minha frente* equivale a chamar a atenção para a curiosidade de ser, expressa no desejo de perpétua viagem que faz subir o itinerário pessoal ao plano de peregrinação, e o propõe como pretexto de comunitarismo, se não de verdadeiro tumulto moral. Há uma paixão vertebrante que rasga estas páginas, a da companheira de múltiplos momentos, nascida como Afrodite da espuma das vagas, e a elas recolhida, a fim de que a devolva a próxima preia-mar. Eu adivinho por isso que Virginia Woolf teria ouvido estas histórias num alerta singular, detectando nelas o remédio para a tragédia do monólogo, metamorfoseado em esplêndido lugar geométrico da impossibilidade do diálogo. Pois não será verdade que, arrimadas à solidão as falas da criatura que



somos, se volvem mais únicas, quando mais iguais às daqueles com quem cruzamos os passos, e que desatinadamente ousamos amar?

O compêndio de memórias de Luiz Francisco Rebello adiciona ao que pertence ao núcleo da individualidade o que conforma património de gentes, portuguesas e vivas, e sem o diminutivo que a elas apensou Carlos Queirós. Por obra de uma aventura assim, afloração como apontámos de um género de rara ocorrência na produção literária portuguesa, estamos prontos a um agora como só um sábio contador de lances nos pode legitimamente augurar.

>

Os pássaros de asas cortadas, de Luiz Francisco Rebello, enc. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional Popular, Teatro da Trindade, 1959 (Ruy de Carvalho e Eunice Muñoz).

A pedagogia do fracasso

Joana Almeida



J. P. Simões, *Ópera do falhado*, Lisboa, 101 Noites e J. P. Simões, 2004, 133 pp.

para o rumo da acção. Cada fantasma configura um arquétipo dos grandes símbolos de Portugal, como o Ditador, o Rei, a Fadista, o Poeta e o falecido filho dos proprietários do café.

O Inferninho da Baixa representa a saudade, a memória e a evocação condensada do que já se perdeu, ou do que, mesmo em vida, não chegou a ser propriamente experimentado, apesar de nos aparecer como algo central na cultura portuguesa. Os donos do velho café, Afonso e Olga, vivem a frustração de não terem alcançado os seus desejos e deparam-se, através de Ácaro, com a possibilidade (duvidosa) de um futuro estável.

Henrique Céu de Aviz Castelo-Mayor-Que-O-Do-Outro de Ácaro é, segundo o próprio, Engenheiro Financeiro e representa a corrupção, a ambição, a desonestidade e o desrespeito pelas mulheres, já que uma das suas áreas de trabalho prende-se com a prostituição de meninas ucranianas. A sua vida está ligada a uma mulher sofredora, vítima de abusos na infância. Esta personagem retoma a conhecida noção do ensaio *Labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço, segundo a qual os portugueses são um povo de pobres com mentalidade de ricos. Nesta personagem, mais do que em qualquer outra, o parecer contradiz o ser. Ícaro representa o poeta falhado, embora seguro de que a inspiração há-de chegar um dia, a tempo de produzir uma "arte revolucionária e bela". Grande parte da acção foca o confronto entre Ácaro e Ícaro, conflito que resulta essencialmente do não reconhecimento de que ambos são simplesmente uns falhados.

Iniciado o declínio das diversas personagens, eis que os quadros ganham vida e deles saem os fantasmas, com soluções milagrosas para cada um dos problemas. Ao som da melodia "Grandessíssimas Expectativas", do Ditador, o que parece ser a salvação tão esperada, revela-se afinal uma reconstrução igualmente falhada do passado: "se, por exemplo, o povo vive na miséria, mas não gosta da mudança, a melhor coisa a fazer para lhe dar felicidade é reconstruir o passado. Dar-lhe uma história gloriosa para que, mesmo na miséria, tenha uma postura orgulhosa" (p. 113).

À boa maneira portuguesa, impera o regime do "tudo está bem quando acaba bem", ainda quando tal não passa de pura ficção. Seduzido pelas aparências, o povo acaba também por projectar o passado no futuro, raramente se fixa no presente.

O texto de J. P. Simões procura responder a uma série de questões relacionadas com a identidade portuguesa. Enquanto conjunto de tradições, caracteres partilhados, estados e obrigações morais inquestionáveis, esta identidade

A *Ópera do falhado* oferece-nos uma comédia mordaz da cultura portuguesa, confrontando as aspirações megalómanas com a inércia que caracteriza a angústia de um indivíduo preso ao passado, mais interessado na lamúria do que em lutar pelos seus objectivos. Escrito por J. P. Simões e com prefácio de João Lourenço, o texto desta ópera dialoga com uma tradição de peso, onde devemos incluir, entre outras referências, *The Beggar's Opera*, de John Gay, a *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, e ainda a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque.

O texto esteve na origem de um espectáculo musical, estreado em Outubro de 2003, que nos desenhava a sociedade de um país preso ao passado, talvez com aspirações futuras, mas vivendo um presente marcado pela apatia¹. A sátira proposta pelo texto organiza-se em torno do reencontro de dois antigos colegas de liceu, após terem seguido rumos muito diversos. O autor serve-se assim de Ácaro e Ícaro, os protagonistas do enredo, para personificar simultaneamente o parasitismo e o espírito sonhador característicos na sociedade portuguesa. Ácaro e Ícaro, parasita e sonhador respectivamente, encontram-se no velho café Inferninho da Baixa, que devido às suas memórias resiste a ser demolido. A decoração das paredes deste café expõe quadros representando alguns dos fantasmas do país, importantes

¹ O espectáculo teve estreia a 29 de Outubro de 2003, no Grande Auditório do Rivoli Teatro Municipal, com encenação de João Paulo Costa e produção da ACE – Academia Contemporânea do Espectáculo / Teatro do Bolhão.

> Cartaz da *Ópera do falhado*, de J.P. Simões, enc. João Paulo Costa, Porto, 2003.

posiciona os indivíduos no mundo, justamente pela partilha imaginária de um sujeito colectivo a que se pertence. Esta identidade colectiva encontra no passado o seu fio condutor e a sua razão de (não) ser. O carácter nacional assenta exclusivamente na projecção obsessiva do passado. Isto mesmo se confirma através da aparição dos fantasmas, emanação quase transcendental de uma história, de uma cultura e de uma política. O país desta ópera não se encontra no seu melhor. Os problemas na saúde, na educação e na economia tornam o ser lusitano algo amargurado e descontente, embora persista sonhador, à custa de um halo do passado que teima em não morrer como passado.

O fado é a música que melhor espelha o cinzento emocional da nação. As pessoas levam tudo demasiado a sério, como se cada gesto quotidiano constituísse uma afronta perante o peso esmagador do passado. Daí que a ousadia dos artistas justifique a sua marginalização: os artistas não levam a vida a sério. Por outro lado, o povo desta ópera não tem capacidade de indignação e limita-se a viver com a sensação de que o destino é culpado por todo o mal que possa acontecer. Este fatalismo, tão caracteristicamente português, justifica o sarcasmo do autor, ao qualificar os habitantes da Lusitânia como uma raça de pessimistas insaciáveis, sonhadores eternos que jamais atingem os seus objectivos.

Inexplicavelmente, a imaginação dos portugueses aparenta um optimismo conformado. O final feliz deste enredo deve-se às palavras ilusórias do Ditador que em tempos foi o representante máximo da nossa nação. Num acto de pura magia, o Ditador transforma o passado das amarguradas personagens em contos de fadas. O conformismo revela-se em toda a sua profundidade nestas personagens que confiam num chefe político já morto. O povo gosta do modelo paternal do Ditador, o chefe que convence pela abnegação dedicada, uma atitude muito admirada pela mediocridade nacional.

A *Ópera do falhado* é um retrato em clave paródica dos habitantes deste pequeno país. Mas o retrato não ficaria completo sem o "monstro" da saudade, o suprasumo da mitologia nacional, o nosso ímpeto para a recordação nostálgica e paralisante. O mito do Sebastianismo surge então com toda a naturalidade. Não por acaso, um dos fantasmas do Inferninho da Baixa é um Rei. Apesar de todo o tempo que nos separa de D. Sebastião, o povo falhado anseia pelo seu retorno na pele de um herói, pronto para o exercício de salvação nacional. O mito sebastianista contém uma promessa redentora, bem necessária ao real falhado das personagens. Enquanto mito, D. Sebastião favorece a encenação heróica, permite a criação de figuras que o povo se encarrega de amplificar, juntamente com alguns escritores, como foi perversamente o caso de J. P. Simões. A introdução de alguns fantasmas na *Ópera do*



falhado torna-se importante para viabilizar a provocação final, enunciando um fim (aparentemente) feliz para as personagens.

A leitura do texto não deixa de nos representar de uma ou de outra forma. Trata-se de uma sensação estranha, justamente pelo falhanço que desde o título paira sobre as personagens. Não seremos todos um pouco falhados? Servirá a consumação do falhanço para justificar a inércia fundamental da "raça" lusitana? O leitor poderá buscar resposta parcial a estas perguntas no texto de J. P. Simões, dando por certo que a ópera não regressará aos palcos nacionais. O leitor encontrará ainda neste texto uma crítica em versão trágico-cômica, revelando o falhanço como parte da matriz identitária do povo sereno e dócil da Lusitânia. Seremos um povo de falhados! A ópera apenas nos concede uma oportunidade para ensaiarmos um salto irónico para o exterior de tal amargura:

"Quem somos? Como sonhos entre sonhos, entre fábulas astrais e a canção dos animais mal escondidos, imorais. Hoje é dia de poesia, sobe o pano, luzes brilham, acabou-se a dor."

(Canção dos animais, p. 97)

Di...vulgar

José Oliveira Barata



Luciano Reis, *Os grandes dramaturgos portugueses*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005, 88 pp.

extraordinária com dois volumes intitulados *Parque Mayer*, respectivamente sobre os períodos de 1922 a 1952 e de 1953 a 1973.

No que se segue, recensearei apenas o volume *Os grandes dramaturgos portugueses*. É, no mínimo, incompreensível que quem realiza este trabalho não tenha, perante tanta fonte que diz ter compulsado, sabido escolher o essencial; que não tenha compreendido, por um instante sequer, que não divulga absolutamente nada porque omite não raro o essencial e fica-se pelo acessório. Ao contrário, presta um mau serviço à divulgação dos nossos autores dramáticos reduzindo-os, quase todos, a lápides tumulares onde pouco mais se inscreve que a data de nascimento, da morte e, pelo meio, a referência acritica a duas ou três obras que nos legaram. Para mais, ficamos por compreender o critério na selecção dos nomes apresentados. Ou melhor: ficamos a saber que o critério seguido é afinal um "não critério". Em meia página de apresentação, o autor procura justificar o trabalho relativo a 359 dramaturgos "cujas datas de morte se situam entre o século XIX e o século XX", num esforço que se reconhece incompleto, "visto a tipologia desta colecção"(!). Numa *captatio benevolentiae* que caberá ao leitor confirmar ou infirmar, Luciano Reis diz do trabalho "feito" e do "por fazer": "consultando as páginas desta obra, pode-se calcular o trabalho de investigação a que nos entregámos por longos anos.

Noutros volumes que preparamos (...) remediamos muitas das faltas que neste se poderão notar, como é o caso das biografias aqui incluídas, em forma de enciclopédia ou em edições individuais". Mas os critérios? Também há resposta: "Como em todos os trabalhos editoriais, fazer uma selecção implica estabelecer critérios. Este é o que nos propusemos" (p. 5). O autor ignora que o "critério" e a "crítica" são parentes pela etimologia e quase siameses na atitude que legítima escolhas.

Assim, quem pensar que nesta divulgação encontrará informações seguras, dificilmente lerá um qualquer enquadramento periodológico, genológico, uma pista para ir mais longe. Como quem coleciona "cromos", o autor resolveu, em noites de insónia por certo, respigar umas tantas linhas de obras de referência segura e foi-se dando ao terapêutico trabalho (para si supomos!) de preencher uma caderneta de cerca de oitenta páginas.

Querem exemplos? Ai vão dois ou três que o espaço é pouco e o tédio é grande. Começemos por Júlio Dantas. Qualquer amador dramático saberá mais do que aqui se pode ler: "Nasceu em Lagos em 1876 e faleceu em Lisboa

Em nome da divulgação tudo parece permitido. Mais: sabendo-se da escassez de recursos de apoio com que se defrontam os estudiosos e práticos do teatro, as tendências desculpabilizantes acabam por deixar no limbo da crítica o que manifestamente só tinha total expiação no braseiro infernal. Dirá o leitor que esta é uma retórica ultrapassada, própria de coluna de opinião de periódico do século XIX. Exactamente. É o que apetece escrever quando se lêem alguns dos mais recentes títulos sobre assuntos teatrais patrocinados pela Editora SeteCaminhos. Se alguém adquirir estes pequenos volumes, terá à partida um duplo trabalho: ler a quase nula informação que lhe é facultada e correr em busca de alguns dos livros indicados como fontes, na bibliografia final. Tal é especialmente válido no que diz respeito aos títulos *Teatros portugueses* e *Os grandes dramaturgos portugueses*, ambos de Luciano Reis. Trata-se de um prolífico autor, igualmente responsável pelas seguintes obras, todas editadas em 2005, pela mesma SeteCaminhos: *Laura Alves: A rainha do palco*; *Os grandes actores portugueses*; *Divas do teatro português* e *História do circo: Famílias e modalidades*. Juntamente com Jorge Trigo, Luciano Reis avançou ainda neste ano de colheita



no ano de 1962. Autor de uma extensa produção dramática, estreou-se em 1899 com a obra *O que morreu de amor* (p. 39). Pode não se ter muita simpatia por Júlio Dantas mas, por certo, a sua importância no domínio da dramaturgia portuguesa também não é assim tão escassa que se extermine uma vida logo no momento em que se estreia...

E Ramada Curto? Sobre este podemos ler o seguinte: "Nasceu em Lisboa em 1886, onde faleceu no ano de 1961. A primeira peça que escreveu foi *O estigma*, encenada por Araújo Pereira em 1905, para o espectáculo inaugural do Teatro Moderno" (p. 38). Pronto!

Mas se julga que houve preocupação com outros nomes a que o labor da investigação científica dedica aturada atenção, desengane-se, caríssimo leitor. Leia as páginas do *Arquivo solto* da presente revista, onde Rita Correia resume o projecto de António Ferro e a sua importância na história do teatro português; para o bem e para o mal. Depois procure a página 44 do livrinho que referimos e fique a saber o que não interessa, ou o que interessa muito pouco: "Nasceu em Lisboa em 1895, onde faleceu no ano de 1956. Escreveu para o teatro: *Eu sei dançar, Qual é a coisa, qual é ela?, A mulher fatal e A encruzilhada*" (p. 44). Contente-se pois, pelo menos, sempre lhe mostram uma fotografia do ideólogo do Estado Novo.

Ignora-se que outros títulos nos irão surpreender. O que preocupa é essencialmente a ligeireza intelectual que parece presidir a todo o plano; pelo que omite, pela forma acrítica como se desenrola a sua apresentação pública, fazendo, eventualmente, crer ao menos informado que a vida do espectáculo português é um somatório de nomes e de datas.

Divulgar desta forma reforça a ideia de que a nossa produção dramática é anémica; que apenas devemos voltar o nosso olhar para as nossas "divas", para as "rainhas do palco" e para os "grandes actores" que pontuaram o itinerário dramático entre nós. Porém, objectivamente, trabalhos e projectos redutores como estes não "divulgam", antes "vulgarizam" a banalidade. E fazem-nos pensar que só encontram espaço porque uma estruturada política de investigação científica, neste como em outros domínios, está em entre nós por apoiar. Não provocam nem o tão português corporativismo – com que se minimizam as críticas bem intencionadas –, nem invejas tontas, frequentes entre oficiais, mestres ou aprendizes do mesmo ofício. Apenas um mal-estar tristonho, muito à António Nobre, a clamar por um Jorge que venha ver o nosso país cheio de pus e gangrena, *sans rancune*...

Dom Quixote no teatro português

Luiz Francisco Rebello



<
D. Quixote,
 de Yves Jamiaque,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental de
 Cascais, 1967
 (Final do 2º Acto),
 fot. J. Marques.

Assim como a personagem e as andanças do "ingenioso hidalgo de La Mancha" serviram de matriz inspiradora a compositores musicais (Salieri, Massenet, Ricardo Strauss, Falla, Ravel), artistas plásticos (Goya, Daumier, Picasso, Dali, Pomar), cineastas (Pabst, Kosintzev, Rafael Gil), era impossível que não atraíssem dramaturgos: basta lembrar as obras de Guillén de Castro, Jean Richepin, Mikahil Bulgakov, Gaston Baty, Yves Jamiaque, Alfonso Sastre, que têm Don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea del Toboso como protagonistas. O teatro português não foi excepção a esta regra; como também não a poesia, de Tomás Pinto Brandão e Tolentino a Gonçalves Crespo e Gomes Leal, Pascoaes, José Gomes Ferreira e Torga.

Menos de um século havia transcorrido sobre a publicação da 2ª parte do Quijote, quando João (ou Juan) de Matos Fragoso, prolífico autor de 57 comédias ao gosto castelhano – e nesse idioma escritas, algumas das quais em colaboração com Agustin Moreto – extraiu de um episódio da novela cervantina o entremez *El yerro del entendido*. E numa colectânea publicada em Lisboa no ano de 1709, *Musa jocosa de vários entremezes*, de Nuno Nisceno Sutil, incluía-se um *Entremez de D. Quijote*, em verso, também redigido em espanhol, que trazia para a cena o episódio posto em música por Manuel de Falla no seu *Retablo de Maese Pedro* (a investida do "cavaleiro da

triste figura" contra o titeriteiro que narra com os seus fantoches o romance de Melisendra e Don Gaifeiros).

Até que, em 1733, se estreia no Teatro do Bairro Alto a "ópera joco-séria" *A Vida do grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança*, primeira produção teatral de António José da Silva, "O Judeu". Dividida em duas partes, a primeira subdividida em 9 cenas e a segunda em 8, entremeadas de canções, a comédia acrescenta às figuras e passos da obra originária outras oriundas da fértil invenção do autor, como o episódio em que o fidalgo manchego persegue o seu escudeiro convencido que, por artes mágicas, nele se transformou a sua amada Dulcinea. Representada por títeres (na dedicatória do autor que precede a edição do seu teatro cómico, 1744, alude-se à "alma do arame no corpo da cortiça (que) infunde verdadeiro espírito e novo alento" às personagens), e só mais tarde por actores, a "ópera" conheceu de imediato enorme popularidade; e um dos seus episódios, de que Sancho Pança é o protagonista, foi objecto de edição autónoma (cenas IV a VI da 2ª parte), sob o título *O grande governador da ilha dos lagartos*. Nele A. J. da Silva, sem destoar do espírito burlesco da obra, formula magoadas queixas contra os rigores de uma justiça arbitrária de cuja desumana crueldade já havia sido e voltaria a ser vítima inocente: preso pela Inquisição uma primeira vez em 1726, e de novo em 1737, de ambas as

>

D. Quixote,
de Yves Jamiaque,
enc. Carlos Avilez,
Teatro Experimental de
Cascais, Digressão ao
Brasil e Venezuela, 1980
(João Vasco,
Isabel de Castro e
António Marques).



vezes juntamente com a mãe, culpado por não ter culpa ("se é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho", dissera ele pela boca de Anfitrião, na ópera homónima) declarado "reincidente, negativo e pertinaz", consumiram-no as chamas da fogueira ateadas pelo ódio do fanatismo religioso.

Já no século XIX, em 1807, representa-se no Teatro do Salitre, sempre em Lisboa, a "ficção dramática" em 1 acto de José Joaquim Leal, *D. Quixote na cova de Montesinos*, em que o "cavaleiro da triste figura" renuncia a Dulcineia para casar com Altizidora, disfarçada em rainha do Japão; a peça seria publicada seis anos mais tarde. Uma revista do operoso Francisco Jacobetty, estreada em 1887 no Teatro Chalet da Rua dos Condes, intitulava-se *D. Quixote*, "revista do ano de 1886"; e pela mesma altura Gervásio Lobato traduziu, com Pedro Videira, o libreto da que fora a primeira opereta de Hervé, *Proezas de D. Quixote*. E só em meados do século seguinte voltaria o "engenhoso fidalgo" a ser objecto de transposição dramática no nosso país.

Por uma curiosa coincidência, é no mesmo ano – 1944 – que surgem três obras teatrais construídas sobre o tema quixotesco: Fernando Amado (1899-1968) e João de Castro Osório (1899-1970) publicam, aquele *D. Quixote e o outro*, este a tragicomédia *O baptismo de D. Quixote*; Carlos Selvagem (1890-1973) estreia no Teatro Nacional a "farrá heróica" *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*. A primeira é uma variação pirandelliana sobre o tema, tão caro aos autores modernistas, da pluralidade do ser; a segunda, no dizer de um crítico, "uma oratória exaltada

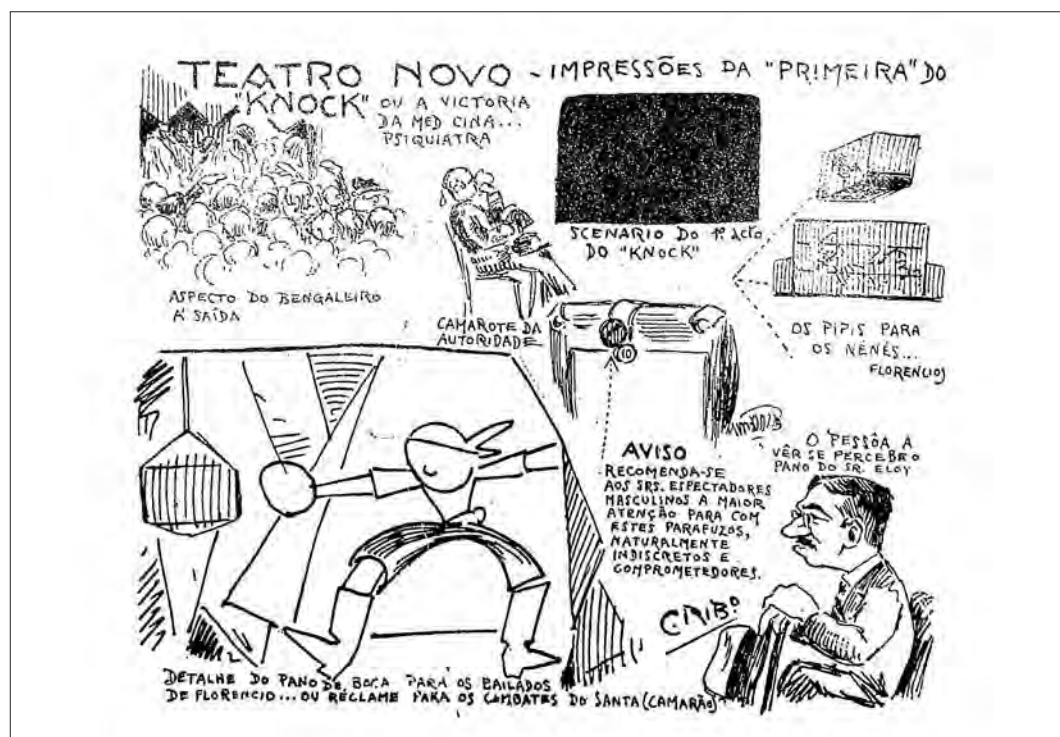
da incomensurabilidade do Sonho"; a terceira, que deu origem a um dos mais belos espectáculos dirigidos por Amélia Rey-Colaço, com a colaboração plástica do grande pintor Almada Negreiros e musical do compositor Ernesto Halffter, dá corpo, através do contraste entre a figura do cavaleiro e os grotescos detentores do poder, ao "sonho do homem que desde o fundo das idades sofre e combate por um ideal de libertação, de redenção, de justiça social" e que, transitoriamente vencido, é retomado por outros. São estas as palavras de Jocriz, moço de cego, quando empunha a lança do derrotado cavaleiro: "cavaleiros, escudeiros e vilões! Aqui tomou suas armas D. Jocriz de Tristânia, que a sua dama fez voto de alevantar os humildes, libertar os oprimidos, socorrer os agravados e castigar toda a sorte de injustiças, violências e tiranias...". O entrosamento dos mitos ibéricos do quixotismo e do sebastianismo, unificados pelo sopro poético e pela exacerbação satírica, constituiu-se num dos textos mais importantes da nossa dramaturgia contemporânea, que é também a metáfora do país carcerário que Portugal então era.

A terminar esta breve resenha da passagem do Quixote pelas páginas e pelos palcos do teatro lusitano, recorde-se o seu aproveitamento pelo teatro de revista (por exemplo, em *Bate Certo!*, 1963) e o espectáculo dirigido por Carlos Avilez sobre a peça de Yves Jamiaque, no Teatro Experimental de Cascais, com a colaboração do pintor João Vieira (1967), em que o actor Santos Manuel teve uma das suas mais notáveis interpretações.

Um teatro novo?

Sobre o projecto de António Ferro

Rita Duarte Correia



<

Caricatura-paródia à
première de Knock,
publicada n' O Espectro,
a 22 de Junho de 1925.

Situando-se numa estreita fatia temporal (o primeiro semestre de 1925), o "projecto" do Teatro Novo, tendo por principal mentor António Ferro, confrontou-se com vicissitudes e tensões próprias do pós-guerra e reflecte os múltiplos e contrastantes diálogos estéticos europeus, com inequívocos reflexos entre nós. Os anos vinte foram, de facto, conturbados internacionalmente, facto que reverteu em tensões políticas para Portugal, bem visíveis num desfilar de sucessivos governos que, ciclicamente, caíam e voltavam ao poder. As vicissitudes do advento da República portuguesa estavam ainda bem presentes na memória de todos; o sistema político dava pequenos passos na tentativa de afirmação e de consolidação, tarefa dificultada pelas conjunturas de mutações económicas e sociais verificadas também a nível internacional.

Simultaneamente, um fervilhar de ideias desejoso de romper com cânones sócio-culturais e fazer florescer criações realmente inovadoras emanava do espírito dos jovens intelectuais. A dependência de Portugal relativamente aos ditames e determinações europeias de carácter estético, sendo uma evidência que já não é de hoje, verificar-se-ia nesta fase da nossa História através de importantes vectores de entre os quais se destacam:

por um lado, a música e, por outro lado, o bailado. Musicalmente, as últimas décadas do século XIX e o início do século XX ficaram marcados a nível europeu por grandes assimetrias, mutações, revoluções criadoras de cultos epigonais e de charneira, entre um romantismo tardio, um verismo acentuado e um prenúncio de vanguardas. De inspiração verista, encontramos Antonín Dvorák e Leós Janáček, Smetana ou Tchaikovsky. No que diz respeito ao impressionismo, seria Claude Debussy quem se evidenciaria pelo desenvolvimento dessa linguagem no campo musical, aproximando-se do gosto decadente da literatura europeia sua contemporânea. Já nos anos vinte, a cíclica reutilização de doze notas, preconizada pelo movimento do dodecafonismo, criado e empreendido por Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Weber (da Primeira Escola de Viena), viria a acarretar rupturas com o sistema tonal. Estas inspirações musicais teriam os necessários reflexos na composição portuguesa, através de insígnias da nossa música como Vianna da Mota, Luís de Freitas Branco, David de Sousa ou Francisco de Lacerda, entre outros.

Quanto ao bailado e, mais especificamente, à afirmação do Ballet Russe, este estabeleceu-se como o prenúncio do fim da aventura romântica mediante a crise do bailado

<
 Capa do texto
 programático do
Cercle do Teatro Novo.



Capa do Programa da
 Primeira récita do
 Teatro Novo.
 >



européu, onde se assistia a um esgotamento quer a nível da estereotipação de cenários, quer no que diz respeito à inexistência de inovações em libretos e guarda-roupa. Os Ballets Russes passariam por Portugal com Nijinski e Diaghilev. Com eles passaram, junto de certa intelectualidade, os ventos de mudança que a inovação estética dos Ballets propunha. No ano de 1917, a revista *Portugal futurista*, no artigo "Os Ballets Russes em Lisboa", assinado por Almada-Negreiros, Ruy Coelho e José Pacheco, assinalava a importância desse acontecimento cultural.

Outros incontornáveis marcos para a contextualização cultural e estética dos anos vinte portugueses são as influências exercidas pelos movimentos de vanguarda no nosso país, nomeadamente o Modernismo e o Simbolismo, assim como a experiência que o teatro Naturalista francês – sobretudo o Théâtre Libre de Antoine – viria a inspirar na projecção do Teatro Novo.

Quanto a este projecto, o que mais importa dizer sobre ele relaciona-se com as polémicas em que se encontrou envolvido, muito antes de a primeira peça – *Knock*, de Jules Romains – ter sido levada à cena. Com efeito, nascendo envolvido em polémica, e tendo apresentado poucos espectáculos, originaria uma controvérsia quase fulanizada, pelo que o seu percurso viria a esbater-se súbita e inexplicavelmente. Subjaz, porém, uma questionação em torno do que terá definido, enfim, o projecto do *Cercle* do Teatro Novo. Um momento de inquietação, um assomo ou um epifenómeno, que se viu revestido de inquestionável valorização por ter levado avante tentativas de repercutir tendências estéticas europeias em território nacional, acabando, apesar disso, por se reverter numa fugaz e efémera experiência. Terá sido, por isso, um episódio cuja duração não completou um mês e que, por várias e longas semanas, se encontrou envolto em polémicas que resistiram heroicamente até ao produto representado. Por seu turno, estas controvérsias desempenharam, consequentemente, o papel de autênticos

satélites gravitacionais alheios à real importância que os criadores do Teatro Novo lhe queriam conferir. As polémicas terão coadjuvado, de alguma forma, a que se retirasse parte da energia e da vitalidade essenciais para uma apreciação cabal e imparcial do verdadeiro trabalho de renovação a que se propunha.

Tendo por mentores intelectuais como Ferro, José Pacheco e Lino Ferreira, pretendia-se que as mutações artísticas, a efervescência política e cultural a que se assistia na Europa fossem visíveis neste projecto. Sendo, todavia, prematuro e incipiente, sobretudo pelos artistas de que se fez rodear, o *Cercle* poderá ter funcionado como ensaio ou esboço daquilo que Ferro viria a colocar em prática com o Teatro do Povo (1936) e os Bailados do Verde-Gaio (1940) – estas iniciativas, nestes anos, terão sido, portanto, implementadas já de forma cimentada e madura, bem assimiladas as várias tendências estéticas e, sobretudo, com um António Ferro devidamente protegido pelo Regime Estadonovista). Quando se alude a uma certa incipiência do *Cercle* abre-se espaço para serem levantadas, por exemplo, questões episódicas da própria encenação do Teatro Novo. Joaquim de Oliveira, numa obra publicada em 1950 sobre as suas memórias do Teatro Novo, escreve, a determinada altura e a propósito do convite que lhe fora dirigido para encenar a primeira peça colocada em cena pelo *Cercle*, que guardara uma enorme mágoa sobre esta encenação: ao observar o cenário imaginado por Leitão de Barros, deparara-se com uma "cópia infeliz do cenário que se percebia do borrão das capas da *Petite Illustration*. Acrescentava, não obstante, que este cenário, por tentar colocar em prática a novidade do panorama em movimento (uma inovação técnica), se tornava impraticável pelo excesso de ruído que produzia, o que seria comprometedor da ideia e do próprio António Ferro. A partir deste exemplo poderemos imaginar o restante aparato cénico e a filosofia subjacentes à colocação em cena da peça de Jules Romains. Por isso mesmo, do

conjunto documental apresentado sobre o Teatro Novo, poder-se-á inferir que esta novidade não terá sido muito mais do que um conjunto de bravatas pessoais transformadas numa excelente rampa de lançamento para outros interesses e outros projectos de António Ferro.

Teatro Novo. O que pensam a tal respeito Carlos Malheiro Dias, Júlio Dantas e Henrique Lopes de Mendonça¹

Eis o que nos disse Carlos Malheiro Dias antes de partir para o Brasil:

Todas as iniciativas que combatam a rotina, que lhe dêem uma guerra sem quartel, merecem o meu aplauso. O Teatro Novo é uma bela consequência da actividade de meia dúzia de rapazes. O Teatro Novo pode ser um passo para a frente na nossa civilização. Combatê-lo não é apenas um erro: é um crime.

O depoimento de Júlio Dantas:

"Teatro Novo"? Mas entendamo-nos. Novo em quê? Na data? Na idade dos autores? Nas ideias? Nos processos? É o teatro que dá as "últimas novidades"? É o teatro que representa as peças dos "novos"? É o teatro que se propõe discutir as ideias e os problemas do momento? É o teatro simplesmente novo no processo de realização cénica, – cubista, futurista, expressionista? Não sei. Para representar as últimas novidades, a salinha do Tivoli não chega: não se mete o mundo numa *bombonnière*. Para só representar peças de rapazes novos – seria necessário não deixar entrar os cabelos brancos de Pirandello. Representar as obras doutrinárias, fazer o teatro-tribuna, não vale a pena: ninguém vai ao teatro para ler artigos-de-fundo nem para ouvir sermões. Resta a hipótese do teatro de processos novos. É uma curiosidade, mas uma curiosidade "efémera". Entretanto, não deixaria de ser interessante – confesso – assistir amanhã à representação de uma peça como a do jovem Bertolt Brecht, *Rufo dum tambor na noite*, com a realização cubista que lhe deu o Kammerspiele, de Munique. Eu gosto do cubismo. Gosto de tudo o que me diverte. Mas para mim – sinceramente lho digo – não há "teatro novo" nem "teatro velho". As obras de arte não têm idade. O que há é "teatro bom" e "teatro mau" – teatro que atrai e teatro que repele. Põem o primeiro? É um sucesso. Põem o segundo? É um desastre. É aqui tem a minha opinião, que, como vê, não tem interesse nenhum.

A opinião de Henrique Lopes de Mendonça:

Só algum tacanho rabugento negará a sua simpatia à tentativa do Teatro Novo. Por mim, posto que aleitado às tetas do Romantismo, nunca me mostrei desfavorável a quaisquer experiências inovadoras, e até tive durante a minha vida literária ocasião de lamentar a falta de palco onde elas se realizassem. Com um fruto da minha lavra sucedeu uma vez ter ele, com o decorrer do tempo,

perdido o sabor acre das primícias e quando alcançou a dita de ser exposto à guloseima pública, já o sol da moda o sazou talvez em demasia. Para que outro tanto não possa repetir-se com os meus jovens colegas, deve animar-se o empreendimento, embora sem indagar com demasiada circunspeção até que ponto ele é viável no nosso meio. Deixemos à juventude os méritos da temeridade. Não lhe faltará com o seu amparo a Fortuna, de harmonia com o clássico ditame.

Porque a primeira condição de empreendimentos desta natureza é a estóica abstenção de lucros materiais. Desde que se mercantilizam, começam a atrair a sua missão. Passam a ser objecto de exploração banal, e quantas vezes corruptora, dos empresários de ofício. Só a generosidade algo imprevidente da mocidade os pode manter na elevada esfera que lhes é adequada, não se limitando a exhibir o ultra-moderno, mas desenterrando e desempoeirando tanta velharia a que o sol de hoje presta cores de novidade. Convençamo-nos de que Ibsen ou Sudermann, Pirandello ou Bernardo Shaw não são mais estranhos e curiosos para os homens actuais do que Aristóphanes ou Kalidasa, Marlowe ou Calderon de la Barca, e até o nosso Gil Vicente do *Velho da Horta* e de *Rubena*. Em arte, afinal de contas, assistimos constantemente ao seguinte espectáculo: a dentuça do futurismo aferrando pela ponta a cauda revolta da tradição.

Teatro Novo. O que pensam a respeito desta iniciativa Ramada Curto, Vitoriano Braga e Gualdino Gomes²

Eis o depoimento do sr. Dr. Ramada Curto:

O Teatro Novo é uma ideia altamente simpática. Se os nossos dramaturgos tiverem que dizer ao público coisas "novas", que não caibam nos palcos "velhos", já se não podem queixar de não terem lugar onde dizê-las. Teatro já há. Faltam agora os Pirandello, os Shaw, os Cúrel e os Lenormand. Existem? É o que o Teatro Novo vai procurar demonstrar. De resto, se não existirem, a culpa não é dos fundadores da *boîte* e fica-lhes a consolação de que nestas coisas de arte, como em tudo, não há apostolados inúteis.

Quando não salvam mais ninguém salvam os apóstolos.

O sr. Vitoriano Braga diz-nos, sem relutância alguma, o que se segue:

Não creio, e com que mágoa o digo, no êxito do Teatro Novo, ideia que o meu espírito aplaude em absoluto e na qual há dez anos penso. Contudo, duvido do seu êxito porque sei a guerra que lhe vai ser movida pelos autores. De uma maneira geral o actor não tem interesse em interpretar peças cuja representação não seja "finalidade". Se o valor da obra a representar é tão grande que o principal interesse reside no valor intelectual da obra e a representação é simplesmente um "meio" de patentear esse valor, o actor sente-se reduzido, amesquinçado e

¹ *Diário de Notícias*, 21 de Abril de 1925.

² *Diário de Notícias*, 26 de Abril de 1925.

>
 Capa da primeira edição
 de *Mar alto*,
 de António Ferro
 (Portugália Editora, 1924)

combate a representação desse género de peça de teatro superior. Tem razão? Talvez. Quem escreveria verdadeiramente peças de teatro: Ibsen ou Sardou? Para o caso presente o que importa é que pretendendo, certamente, os organizadores do Teatro Novo montar peças de primeira categoria, isto é, o teatro em que a representação é meio, o artista ou se desinteressa pela razão exposta ou confessa tacitamente que as peças a que deve a sua notoriedade não são, não podem ser consideradas de arte absoluta.

Apesar do que aqui fica dito, que mais é um desabafo, o Teatro Novo e os seus organizadores contam absolutamente comigo. Gualdino Gomes é breve:

– Sim, meu caro amigo, Teatro Novo; mas novo em tudo: no edifício, nas peças, nos cómicos, e até no público. Novo... como aquela prosa que ainda não havia no tempo de Fradique Mendes.

Má-língua: Fantasia cénica, levemente cínica e muito sónica³

(Argumento)

Novo Teatro. – Magia em um acto ou dois ou mesmo mais se for preciso. (Foi à cena na Bica do Sapato às zero horas do dia de juízo.)

Personagens: um cego, um visionário, um biombo, um jornalista, uma cadeira, três ou quatro fragmentos de empresário, e cinco peças de serapilheira.

Cenário: Uma saleta na Avenida toda pintada de oca e alvaiade; janelas para um beco sem saída; portas que chamam muito.

– Actualidade. –
 Assim que entra o primeiro espectador ouvem-se as três pancadas de Molière, vindo à boca de cena um director talhar a canivete uma colher.

Se depois do primeiro entrar segundo, o cego põe o bumbo no proscénio: vem logo o jornalista pelo fundo bate no bumbo e diz: "Eu sou um génio."

Todos aplaudem calorosamente e ele repete: "Um génio!" – erguendo um dedo. Do céu, (aos trambolhões) cai Gil Vicente que vem mamando um limãozinho azedo.



Montado numa cana, o visionário vem a correr mandar cantar o cego e pega nos fragmentos de empresário, que vai, à esquerda baixa, pôr num prego.

As cinco peças de serapilheira desenrolam-se então com majestade indo formar em torno da cadeira um halo circular de divindade.

Na cadeira se senta o jornalista que, vendo Mestre Gil aos trambolhões, lhe acalma o frenesi malabarista dizendo apenas: "Toma lá pinhões..." –

Nesta altura, entusiasmo delirante. Avança um dirigível de oxigénio no qual o jornalista, num rompante se instala repetindo: "Eu sou um génio."

A seguir há uma ceia de homenagem. (Ouve-se ao longe um relinchar de potros) Reina o *box*; há *knock-out* sob a linhagem. Ficam todos a olhar uns para os outros.

Cada um diz o que lhe vem à ideia. E quem a não tiver, com um abano põe-se a abanar uma fomalha cheia de terra, cinza e nada.

– Cai o Pano. –

³ Domingo Ilustrado, 26 de Abril de 1925.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho Rui Cintra
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Fernando Midões
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Maria João Caetano Mónica Guerreiro
ESTATUTOS	Capitulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade critica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade critica não só a critica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (geral@apcteatro.org ou estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **5** e **6** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Junho e Dezembro de 2006), no valor total de 22,00 € beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 € / Fora da Europa 26,00 €.

Nome: _____

Morada: _____

Código postal: _____

País: _____

Endereço electrónico: _____

Forma de pagamento:

Vale postal

Cheque nº.

Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data: _____

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: _____

ERRATA

Por lapso, na *Sinais de cena*, n.º 3, p. 111, o desenho de Ramada Curto é atribuído a Roberto Nobre, quando o seu autor é Amarelhe.

