

# Sinais de cena 22

Dezembro de 2014



# Sinais de cena

N.º 22, Dezembro de 2014

<b>Propriedade</b>	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
<b>Membros co-fundadores da revista</b>	Carlos Porto, Paulo Eduardo Carvalho, Luiz Francisco Rebello
<b>Direcção</b>	Maria Helena Seródio
<b>Conselho redactorial</b>	Emília Costa, Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
<b>Conselho consultivo</b>	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan Antonio Hormigón, Maria João Brillhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
<b>Colaboraram neste número</b>	Ana Campos, Ana Pais, Anabela Pereira, Andreia Brito Silva, Cláudia Sales Oliveira, Daniel Tércio, Emília Costa, Eunice Tudela de Azevedo, Fabrizio Deriu, Fernando Machado Silva, Francesca Rayner, Gustavo Vicente, José Camões, Judite Lopes, Maria Helena Seródio, Maria José Fazenda, Maria Virgílio Cambraia Lopes, Marta Brites Rosa, Né Barros, Rita Gisela Martins de Azevedo, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Sílvia Pinto Coelho, Teresa Faria
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores, assim como a opção de seguir o Acordo Ortográfico ou a antiga grafia.
<b>Concepção gráfica</b>	Fuselog - Gabinete de Design, Lda.   <a href="mailto:fuselog@fuselog.com">fuselog@fuselog.com</a>
<b>Direcção, Redacção e Assinaturas</b>	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31   1069 - 153 Lisboa <a href="http://www.apcteatro.org">www.apcteatro.org</a>  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 <a href="mailto:estudos.teatro@fl.ul.pt">estudos.teatro@fl.ul.pt</a>   <a href="http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm">www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm</a>
<b>Edição</b>	Edições Húmus
<b>Impressão</b>	Papelmunde, SMG, Lda.
<b>Periodicidade</b>	Semestral
<b>Preço</b>	12,00 €
<b>Depósito Legal</b>	216923/04
<b>Tiragem</b>	400 exemplares
<b>ISSN</b>	1646-0715
<b>Apoios</b>	 FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR  CAMÕES INSTITUTO DA COOPERAÇÃO E DA LINGUA PORTUGUESA 

# Índice

## Editorial

sete | *Pode um desejo imenso...* | Maria Helena Seródio

## Dossiê temático

nove | Comunicação freirática | José Camões

quinze | Indecências e obscenidades:  
As mulheres nos palcos portugueses (1774-1804) | Marta Brites Rosa

vinte | *Osmia*: Uma dramaturgia feminina? | Rita Gisela Martins de Azevedo

vinte e três | A Abadessa do Mosteiro de Arouca:  
Um processo de construção da personagem | Teresa Faria

vinte e nove | Mercedes Blasco: Actriz maldita | Cláudia Sales Oliveira

trinta e três | As mulheres no teatro: Flagrantes satíricos | Maria Virgílio Cambraia Lopes

trinta e nove | Laura Alves: O paradigma da vedeta popular | Andreia Brito Silva

quarenta e dois | No princípio era o verso e o seu reverso:  
*Auto do solstício de Inverno* de Natália Correia | Sebastiana Fadda

## Portefólio

quarenta e sete | Alkantara Festival: Uma pérola entre as mais belas | Rui Pina Coelho

## Na primeira pessoa

sessenta e um | Madalena Victorino:  
*La danse est un acte d'amour...* | Eunice Tudela de Azevedo  
e Rita Martins

## Em rede

setenta e nove | Geografias, teatros e sociedades em linha | Ana Campos

### Estudos aplicados

oitenta e três	Corpos de texto-presente: Introdução	Gustavo Vicente
oitenta e quatro	Uma intensa presença do corpo: A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente	Maria José Fazenda
oitenta e sete	O corpo em queda	Daniel Tércio
noventa e dois	Corpo problema: Considerações sobre a forma e sua política nas artes performativas	Né Barros
noventa e sete	"Dançar-Pensar" enquanto investigação e poética: Corpo #1	Sílvia Pinto Coelho
cento e dois	Da corporeidade entre corpos: Liminaridade vs. <i>continuum</i> na <i>performance</i>	Anabela Pereira
cento e sete	Encontrar a Vida, transformar o Mundo: Pensar uma existência ético-estética segundo o Corpo e o Encontro	Fernando Machado Silva

### Notícias de fora

cento e onze	<i>Antibiografia de uma nação</i> , segundo Fabrizio Gifuni	Fabrizio Deriu
cento e quinze	<i>As orações de Mansata</i> e a farsa do poder	Francesca Rayner
cento e dezanove	<i>Les nègres</i> em pastiche wilsoniano no Festival d'Automne	Ana Pais

### Passos em volta

cento e vinte e um	A tentação orgiástica de Emma Bovary	Emília Costa
cento e vinte e quatro	Materiais Diversos: Um privilégio para todos	Ana Pais

### Leituras

cento e vinte e sete	Subindo ao Chiado	Ana Campos
cento e vinte e nove	Ilhas em Companhia: Uma leitura das <i>leituras</i>	Sebastiana Fadda

### Arquivo solto

cento e trinta e cinco	Palcos na cidade de Aveiro: Do Rossio ao Aveirense	Judite Lopes
------------------------	--	--------------



# Pode um desejo imenso...

Maria Helena Serôdio

*Pode um desejo imenso...  
order no peito tanto [...]*  
Luís Vaz de Camões

Não serei, certamente, a primeira (nem a última...) a citar este verso de Camões para falar de outras formas de desejar e buscar a perfeição das coisas...

E se o faço, agora, é para me referir ao "desejo imenso" que levou um grupo de críticos, investigadores e estudiosos de teatro a criar esta revista – a *Sinais de cena* – no seio da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT) em Junho de 2004.

Sentíamos que a diminuição progressiva do espaço dedicado ao teatro em jornais e revistas não correspondia nem à sua efectiva importância cultural e artística em Portugal, nem ao gosto e à capacidade crítica que crescia no campo universitário e que, ainda nos anos '90, inspirou a criação de um curso de especialização em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em torno de Osório Mateus e de Maria João Brilhante.

Foi, sem dúvida, um momento de viragem na Universidade Portuguesa que, de resto, veio a desenvolver-se posteriormente, também em muitas outras universidades do país, reforçando a exigência de reflexão em torno do teatro, que já se percebia não ser possível (e muito menos desejável) ser confinada ao estudo da literatura dramática. E surgiu assim também, há 20 anos e de modo pioneiro no nosso país, o Centro de Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, iniciando um percurso de intenso trabalho na investigação desse campo, abrindo-se ao que de mais avançado se fazia em universidades estrangeiras.

Muitos resultados desse imenso labor estão à vista, como é o caso da criação de várias bases de dados de acesso universal e em permanente actualização: CETbase, base de dados *online* sobre os espectáculos em Portugal (consultável em <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>); OPSIS, Base Iconográfica do Teatro em Portugal (consultável em <http://opsis.fl.ul.pt/>); HTPonline: Documentos para a História do Teatro em Portugal, mais centrada no séc. XVIII (consultável em <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>).

A estas actuações dever-se-ão acrescentar as múltiplas edições críticas de textos dos sécs. XVI, XVII e XVIII, várias outras publicações que saíram com a chancela da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, e ainda, mais recentemente, em colaboração com a Universidade de Sevilha, a reconstrução virtual de um teatro em Lisboa de finais do séc. XVI e que foi destruído pelo terramoto em 1755: o Pátio das Arcas (acessível em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>).

Procurámos, assim, uma "parceria" entre o jornalismo de reflexão (assegurado pelos críticos de teatro reunidos na APCT), os investigadores que integravam o Centro de Estudos de Teatro da FLUL e os muitos artistas que tantas vezes desafiámos a pensar connosco. Foi aí, nesse espaço – de confluência e de mútuo questionamento – que a *Sinais de cena* germinou, cruzando o gosto com a exigência, o fazer com o saber.

A espessura do tempo, que foi passando, permitiu-nos interrogar, estudar e avaliar muito do que em teatro – aqui e em vários lugares no mundo – se ia fazendo, escrevendo e analisando. E muitos foram os colegas de outras universidades (do Porto, Minho, Coimbra, Évora e Algarve) que se juntavam a nós nesta vontade de publicar uma revista inteiramente dedicada ao teatro.

Cumprimos sempre, em cada número, dez formas de ver, investigar e avaliar esse campo artístico, reportando cada uma dessas formas a uma determinada secção: (1) o Editorial, que antecipava os conteúdos e as razões que teriam inspirado grande parte desse número; (2) um "Dossiê temático" que oscilava entre o conjunto de declarações que o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro fizera a propósito da atribuição anual do Prémio da Crítica (no número de Junho) e o destaque a uma problemática que suscitava uma investigação, como foi a propósito de Cenografia em Portugal, Performatividades, Pós-dramático, Desafios da crítica, Ficções dramatúrgicas e cenográficas, Corpos em palco e práticas cénicas, repercussão da Implantação da República, Relações entre ciência e teatro, Efeitos da censura, entre vários outros temas; (3) uma longa entrevista a um fazedor de teatro ("Na primeira pessoa"); (4) uma secção que mais do que falar de pessoas, iniciativas ou teatros, dedicava cerca de uma dezena das suas páginas a "contar essa história" através de fotografias ("Portefólio"); (5) um apontamento sobre o que a *internet* oferece de interessante a quem faz teatro e a quem gosta de ler sobre as artes do palco ("Em rede"); (6) uma secção para textos ensaísticos sobre teatro ou invocando uma temática específica que se desenvolvera num determinado colóquio ou congresso ("Estudos aplicados"); (7) uma secção para reportar o que em teatro se ia fazendo além fronteiras ("Notícias de fora"); (8) uma outra para analisar espectáculos que subiam à cena em Portugal ("Passos em volta"); (9) lugar ainda para a recensão de livros de e sobre teatro ("Leituras", dedicando o n.º de Junho à lista das publicações de e sobre teatro que teriam saído em Portugal no ano anterior; (10) uma secção ("Arquivo solto") com base numa investigação sobre uma realidade teatral portuguesa de há mais tempo, acolhendo, em geral, resumos de excelentes dissertações e teses que

iam surgindo nas universidades em torno da História do Teatro em Portugal.

Publicámos textos importantes de teóricos e analistas do fenómeno teatral no plano internacional – sempre em traduções cuidadas – como foi o caso de Béatrice Picon-Vallin, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Aleks Siertz, Georges Banu, Ian Herbert, Marvin Carlson, Jean-Pierre Sarrazac, David Edgar, Didier Plassard, entre muitos outros.

Ao longo destes onze anos vivemos intensamente esta responsabilidade, desenvolvemos competências analíticas, demos conta do que em teatro se ia fazendo, auscultando sensibilidades, predilecções, objectivos e formas de fazer, entender e reensear o que o teatro foi sendo ou provocando: em palco, na escrita, no estudo, no registo iconográfico e documental.

Contámos sempre com a compreensão e ajuda de muitos artistas, fotógrafos, arquivistas, estudiosos de várias especialidades. Nunca lhes poderemos agradecer suficientemente a sua generosidade.

No entanto, como sempre acontece na vida, estes anos não foram só tempo de celebrar as artes do espectáculo e viver intensamente esse projecto... O tempo foi-nos cerceando também a alegria, roubando-nos amigos dedicados, parceiros competentes e generosos, como foi o Carlos Porto (1930-2008), o Luiz Francisco Rebelo (1924-2011) e, ainda mais inesperadamente o Paulo Eduardo Carvalho (1964-2010). Mas foi por eles, também, que fomos continuando esta aventura, prosseguindo os caminhos que eles nos abriram, partilhando o que deles aprendemos, e prolongando os seus ensinamentos, o seu incondicional amor ao teatro.

A *Sinais de cena* foi sendo esse lugar de trabalho partilhado, encontrando no Centro de Estudos de Teatro da FLUL a sua maior inspiração e apoio. Todavia, e apesar do trabalho de topo que o Centro foi desenvolvendo, a mais recente avaliação internacional dos Centros de investigação penalizou, de forma injusta – incompreensível, mesmo – sobretudo os que estudam e investigam as artes, incluindo este, pelo que um dos muitos efeitos do estrangulamento orçamental será a inviabilidade do seu contributo fundamental para a publicação desta revista. É este, portanto, o nosso último número, que, mesmo assim, só consegue sair com o apoio pontual – mas generoso – da Fundação D. Luís I, de Cascais. Não podemos, por isso, deixar de agradecer a prontidão com que respondeu ao nosso apelo! Tal como fizeram, ao longo dos anos, os dois Teatros Nacionais – D. Maria II e S. João –, com a sua inestimável confiança.

Encontramos reunidas – no "Dossiê temático" deste número – as comunicações que foram apresentadas no

colóquio "O feminino no teatro" que, por iniciativa do Centro de Estudos de Teatro, decorreu na FLUL em Março deste ano e de que já demos conta – parcial – no "Portefólio" do número anterior desta revista ao inserirmos a colecção de retratos de atrizes que esteve então exposta na Faculdade, graças à linha de investigação OPSIS. E é ainda uma voz – e importante presença – feminina do Teatro e da Dança, a Madalena Victorino, que escolhemos apresentar "em directo" na secção "Na primeira pessoa" deste número, reservando o "Portefólio" para lembrar um Festival que foi trazendo até nós ritmos e imagens importantes para um teatro que se quis de hoje e decididamente interventivo: o Alcantara Festival.

Enquanto os "Estudos aplicados" nos fazem reflectir sobre o corpo e a dança em torno das comunicações apresentadas no encontro que o CET dinamizou – *Corpo presente: Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal* –, as "Notícias de fora" levamos em breves "viagens" pela Itália e pela Guiné, falando de espectáculos de clara intervenção social e política, enquanto de Paris nos chegam notícias sobre o Festival de Outono.

E é ainda de um outro Festival, mas em Portugal – *Materiais Diversos* –, que se escreve na secção "Passos em volta", cabendo ainda, por esses "passos", uma análise do que o Mundo Perfeito fez no palco do São Luiz Teatro Municipal a partir de *Madame Bovary*.

Uma visão alargada de peças, que recentemente foram publicadas entre nós, integra a secção "Leituras", na análise minuciosa de Sebastiana Fadda, partilhando o espaço de escrita com a apresentação, por Ana Campos, do livro de Paula Magalhães sobre o Chiado na *Belle Époque*.

Um outro espaço reportado ao teatro – mas longe do centro lisboeta – ocupa uma outra secção – o "Arquivo solto" –, que Judite Lopes usa para desenhar a geografia teatral da cidade de Aveiro ao longo dos tempos.

Cabe-nos agradecer – em nome do Conselho Redactorial e do Conselho Consultivo desta revista – a todos os que, de forma cúmplice e desinteressada, nos acompanharam neste trajecto, fosse em colaborações pontuais ou de forma mais persistente. E se comecei este Editorial citando um poeta português para falar do "desejo imenso" que inventou esta revista, finalizarei com um outro poeta, T. S. Eliot, que, em 1925, encerra o seu poema *The Hollow Men* declarando:

É assim que o mundo acaba

É assim que o mundo acaba

É assim que o mundo acaba

Não com um estrondo mas com uma lamúria.

# Comunicação freirática

José Camões



<

*Entre tinieblas (Negros hábitos)*, realização de Pedro Almodóvar, 1983 (no fotograma, Chus Lampreave e Julieta Serrano).

<sup>1</sup>Veja-se, por exemplo, Sena-Lino (2012) e Hansen (2003), ou as páginas dedicadas ao burlesco e à sátira por Rodrigues (1983)

José Camões é doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, integra como investigador o Centro de Estudos de Teatro da FLUL, dirigindo cientificamente vários projectos: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI; HTP online: Documentos para a História do Teatro em Portugal; Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: uma biblioteca digital. Entre as várias publicações que editou e prefaciou destacam-se volumes saídos com a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, como os 3 volumes do *Teatro português do século XVI* e outros monográficos de autor (Gil Vicente, Afonso Álvares, António Prestes, Simão Machado, Anrique Aires Vitória).

Ao longo dos séculos foi-se instalando na sociedade civil uma curiosidade, se não mesmo uma apetência, pelo conhecimento da vida claustral. Por vezes, em função da maior ou menor simpatia momentânea pelas instituições religiosas, fruto, essencialmente, de facções políticas e ideológicas, foram surgindo tentativas de devassa desses espaços misteriosos. São conhecidas as "histórias secretas ou escandalosas dos conventos" que proliferaram em Portugal, sobretudo durante o século XIX, com focos ainda activos na primeira república, reacendidos já no regime democrático por uma determinada esquerda panfletária, que chegou a contaminar uma pseudo-anarquia humorística que inventava *slogans* como "nem mais uma freira para o céu".

A par deste interesse, menos inocente do que possa parecer, instalou-se ao longo dos séculos outro, especificamente pela figura da freira, mais privado e muitíssimo menos ingénuo, de cariz fetichista, mas que ainda assim floresceu na arte do século XX, o cinema. Basta recordar filmes como *Viridiana*, de Buñuel, ou *Hábitos negros*, de Pedro Almodóvar. Hoje o fetiche é oferecido em milhares de páginas de erotismo e pornografia da Internet. Na cultura popular abundam as anedotas picantes ou mesmo obscenas que têm como protagonistas as freiras.

Os séculos XVII e XVIII não escaparam à tentação da devassa. É medianamente conhecida a chamada literatura freirática, não a produção literária de monjas, mas aquela que tem por tema as supostas vidas paralelas de freiras e seus admiradores. É na sua maioria constituída por poesia curta de pendor satírico, como sonetos, décimas,

quintilhas, ou outro género breve<sup>1</sup>. Na prosa, há algumas epístolas e escritos de cariz panfletário. Que eu soubesse, o teatro encontra-se, ou encontrava-se, isento destas manifestações jocosas. Mas existiu.

O género parece ter florescido em Portugal mais do que em qualquer parte da Península Ibérica, se bem que o tipo freirático não seja desconhecido em Espanha, onde a denominação menos pejorativa *galán de monjas* pode seguramente aplicar-se àquele tipo (Gómez 1990: 81-91). Tanto quanto sei, a figura não se instalou no teatro espanhol. Recentemente tive a oportunidade de trabalhar com Abraham Madroñal, um dos maiores especialistas em entremezes espanhóis do século de ouro, que se admirou de que em Portugal se tivesse desenvolvido este tema, ausente do género espanhol.

Como exemplo do pendor português para a inclusão do universo monástico na sátira entremezil, apresento o caso, raro, de adaptação de uma historieta, certamente da cultura popular, nos dois países. Em Espanha foi dramatizada no entremez *La campanilla*, atribuído a Agustín Moreto, um dos nomes maiores da comédia seiscentista. Em Portugal acha-se conservada numa colectânea manuscrita de entremezes de princípios do século XVIII com o título *A campainha encantada*.

Um casal vê-se na posse de uma campainha mágica que tem a propriedade de imobilizar quem a ouve assim que toca, à excepção dos seus donos. Estes decidem divertir-se fazendo-a soar junto de quem for aparecendo. A primeira vítima é um galã que se prepara para estrear um fato novo.

Folha de rosto do  
Entremez das freiras,  
Biblioteca da Ajuda, Cod.  
Ms 50-I-35, f. 22.



Lisboa, janela gradeada,  
fot. António Henriques.



#### Texto espanhol (Moreto 1691: 21)

*Sale don Braulio en jubón y un sastre poniéndole la ropilla u ongarina*

- Escamilla: Alerta,  
porque vistiéndose sale  
de nuevo, porque le espera  
la procesión de esta tarde.
- Don Braulio: El calzón zurdo me aprieta  
más que el derecho, así cosa  
de dos puntadas y media.
- Sastre: El tafetán da de sí;  
si no, aquí está la tijera.
- Don Braulio: ¿Y he de pasar yo esta arruga  
junto al muslo?
- Escamilla: Buena flema!
- Don Braulio: ¿Cómo ha de quedar airosa  
la cinta de esta jareta?

#### Texto português (FLUC CF D- 6-22, f. 297v)

Escondem-se e sai o 1.º Galã em véstia e o Alfaiate com tisoura grande e a casaca nas mãos.

- Galã 1.º Isto é para fazer, diga mestre?  
Ai há caso como este?  
Quer você que apareça  
à vista de ùa abadessa  
dessa sorte?
- Alfaiate Tão mau está este corte  
que não possa aparecer?
- Galã 1.º Dê-me você a conhecer  
que cousa é vestir ao justo  
e mais à vista de freiras  
que no que tem de matreiras  
fazem perder o mais pulcro.

O projecto Teatro de Autores Portugueses do Século XVII: uma biblioteca digital (PTDC/CLE-LLI/122193/2010, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia), que actualmente dirige, permitiu encontrar, na sua primeira etapa de pesquisa, nos acervos de várias Bibliotecas e Arquivos, volumes inéditos com entremezes, um género de teatro em Portugal pouco associado ao século XVII, como, aliás, qualquer outro. Encontrou-se na Biblioteca da Ajuda (BA), um volume que o rei D. Carlos ofereceu ao pai, D. Luís, com a seguinte nota manuscrita: "Carlos de Bragança, 20 de Novembro de 1882: Livro de autos e de entremezes dos princípios de 1500; veio de Alcobça, onde pertencia a um padre que aí morreu". A datação é incorrecta, pois os textos são seiscentistas, mas a proveniência é bem capaz de ser aquela. Dos seus 21 entremezes, 6 são de matéria freirática:

- Entremez verdadeiro* (ff. 5-12): Frei Folgazão das Chagas; Um Alcaide; Maria Benta, criada; Sousa, criada; Branca das Luzes, freira.
- Entremez dos frades* (ff. 13-20): Um frade bento; Um frade trino; Um frade jerónimo; Um frade franciscano; Um clérigo; ùa freira.
- Entremez das freiras* (ff. 22-26): Um capitão; Um criado; A Pinheira; 1.ª freira; 2.ª freira; 3.ª freira; A rodeira.
- Entremez do noivo* (ff. 26-30v): Escudeiro; Cura; Noivo; Vilão; Companheiro; Inês, freira; Isabel, freira; Rodeira; Maria, criada; Duas vilóas.
- Entremez de seis figuras sobre os amantes nas grades das freiras* (ff. 95-96v): Pedro Fernandes Monteiro; Dois juizes; Duas freiras; Uma moça.
- Entremez de sete figuras* (ff. 101-105v): D. Brás; Um moço; Um frade; Um negro; ùa rodeira; ùa freira; ùa moça.

De produção conventual, são também dois volumes de entremezes que se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), provenientes da livraria do convento



de S. Bento ou São João Evangelista de Xabregas, que contêm entremezes freiráticos. No primeiro (Manuscrito da Livraria 109) surgem dois:

*Entremez dos frades* (ff. 71-80v), numa versão ligeiramente diferente da contida no volume da Biblioteca da Ajuda, o que atesta a circulação dos textos.

*Entremez do estudante freirático* (ff. 125-130): Estudante; Criado; Freira; Criada.

Num segundo volume da mesma livraria (Manuscrito da Livraria 211) encontra-se:

*Entremez da freira mouca* (ff. 170v-178v): Freira 1ª; Uma criada; Freira 2ª, mouca; Um frade; Um criado; O meirinho.

Por fim, num códice que pertenceu a Carolina Michäelis de Vasconcelos, depositado na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (CF D- 6 -22), acham-se copiados:

*Entremez de Ana Gil* (ff. 103-106v): Figuras: Ña Freira; Sua Criada; Um Estudante; Ana Gil, velha.

*Entremez da freira* (ff. 212v-216): Figuras: Estudante; Moço; Freira; Criada.

*Entremez do freirático* (ff. 216v-219v): Figuras: Amo; Moço; Escrivão; Meirinho; [Freira].

Neste caso são cópias efectuadas no início do século XVIII, sendo necessário determinar as datas das composições.

Já no século XVIII a tradição parece atenuar-se um pouco, ou estarão ainda por encontrar os entremezes que encenaram as comunicações freiráticas<sup>2</sup>. Mas o certo, e dou apenas um exemplo, é que pelo menos o teatro contaminou outros modos discursivos de tema freirático: *Diálogo burlesco intitulado freirática tramóia revelada* (BGUC, Ms 582). O título convoca a maquinaria cénica como metáfora de truque. A disposição do texto segue a mancha teatral, mas a natureza do discurso é denunciada pela indicação tipográfica humorística: "Com todas as licenças na oficina de dom Desenganado, à custa da experiência, por dom Gostinho de Humor. Vende-se em casa do Passatempo pelo preço de dous vinténs de desejos a quem quer que o quiser ter" (234).

Contam-se, portanto, doze textos inéditos que a seu tempo serão publicados, integrados no projecto acima referido. Mais do que qualquer valor estético que se lhes possa reconhecer, importa convocá-los enquanto prática teatral corrente no Portugal de Seiscentos que deu corpo e voz a uma temática que preenchia o universo satírico da veia artística do génio nacional. Recordo que a chamada literatura freirática não saiu apenas de alguns desconhecidos autores que permaneceram anónimos, mas também dos chamados grandes vultos das letras. A transposição para o teatro, sobretudo nos termos em que

é feita, revela, no entanto, um gosto um pouco duvidoso.

Neste conjunto de doze entremezes, o tema genérico é o de homens enleados nos amores, proibidos, por freiras. Convencionou-se uma tipologia que se pode resumir, para além da freira, no universo das personagens femininas, a:

- 1 - a criada, confidente de sua senhora, tipo teatral que no século XVII se deixa contaminar pelas características do antigo moço de escudeiro, com queixas de fome e comentário sarcástico da patroa;
- 2 - a alcoviteira, normalmente manifestando animosidade para com as criadas, quer seja por rivalidade na obtenção de prémios da senhora freira, quer seja pela extrema fidelidade da criada que desconfia das intenções da mensageira;
- 3 - a rodeira, uma última personagem feminina que não encontro noutros textos que não sejam subsidiários de trama freirática, com uma função exclusivamente pragmática de verosimilhança. Num teatro «realístico», ou seja, que tenta reproduzir com fidelidade o mundo que se quer reconhecido, a rodeira é inevitável; mas a figura não está totalmente tipificada, oscilando entre o cumprimento puro e simples da sua função de porteira, até aos extremos opostos de cumplicidade e desaprovação.

Relativamente às personagens masculinas temos:

- 1 - os freiráticos (estudante, poeta, capitão, fidalgo e, muito frequentemente, frade ou clérigo, para além de algumas figuras da autoridade que se deixam seduzir);
- 2 - os respectivos criados, com as características que a tradição teatral fixou de faminto ou guloso e de contraponto gracioso;
- 3 - os agentes da autoridade (corregedor, juiz, alcaide, meirinho, beleguim, escrivão) que se movem em dois pólos: antes e depois da sedução. Normalmente deixam-se prender nas malhas da sedução freirática e entremez em que figurem é quase certo que receberão tarefa.

É assim no *Entremez verdadeiro*, em que Branca das Luzes é desejada por dois pretendentes, um frade e um alcaide. Indecisa, Branca comenta com a criada as vantagens de um e outro: o frade é primoroso no discurso e o alcaide tem a bolsa recheada. No entanto, estes predicados parecem não ser suficientes e a freira predispõe-se a ser namorada de quem a requerar. A criada aconselha-a a ficar-se pelos dois. À freira fora-lhe concedida uma grade que quer repartir pelos dois amantes: um até às três da tarde e outro depois dessa hora, mas a criada mensageira engana-se e convoca ambos para a mesma hora. O encontro entre rivais é inevitável e o entremez acaba com o frade a desancar o agente da autoridade.

O mais emblemático talvez seja o entremez *Os amantes nas grades das freiras*. A acção tem lugar no

<sup>2</sup> Conheço apenas três títulos: *Novo entremez do poeta freirático* (manuscrito), suprimido em 1770; *Grade da freira* (manuscrito); *Casada, viúva e freira*, of. patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1755.

>  
 Convento de San José del  
 Carmen, Sevilha,  
 fot. Miguel Cunha.



convento de Via Longa após a emissão de um alvará ou qualquer outro diploma que proibe o convívio entre freiras e amorosos. O corregedor Pero Fernandes incumbiu dois juizes de fazerem sindicância a um mosteiro, determinado a acompanhá-los. Seguidamente, entram em cena duas freiras queixando-se da perspectiva de verem reprimidos os seus encontros, sobretudo por aquele corregedor, famoso pela sua intransigência e rigor. Uma delas decide que a sua única esperança é tentar seduzi-lo. Assim que Pero Fernandes tira os óculos para melhor ver as mulheres por quem os freiráticos se perdem fica ele perdido de amores pela freira que o recebe. Chegam os dois juizes do crime que o repreendem e agridem pelo seu inesperado e ilícito comportamento. O magistrado acaba por confessar merecer o castigo, não pelo que faz agora mas pelo tempo que demorou a fazê-lo e em que não namorou freiras.

Como se pode observar, há também mulheres encerradas e, teoricamente, inacessíveis, que não desprezam os cortejos dos pretendentes, antes os desejam e, frequentemente, procuram e fomentam. É talvez um ponto de divergência que o teatro apresenta em relação à demais literatura freirática que centra o interesse na figura do freirático. Se bem que aqui se encontrem ainda casos em que os verdadeiros protagonistas são os pretendentes, a verdade é que nalguns entremezes a freira assume uma relevância que ultrapassa a de mero objecto de desejo. De facto, e de acordo com a convenção do género seiscentista, o desfecho aponta para a punição, normalmente aplicada através de pancadaria, sendo frequente que a rubrica final dos entremezes seja "recolhem-se às pancadas"; porém, nestes casos, estando fisicamente impossibilitadas de receber esse tipo de agressão, o castigo surge na forma de humilhação.

Assim acontece no *Entremez dos frades*, onde um clérigo e quatro frades (um bento, um trino, um franciscano e um jerónimo) disputam o amor de uma noviça junto do ralo de um convento. O impasse que se gera só pode ser

resolvido pela exibição de habilidades que incluem o galanteio – cada um por sua vez lhe endereça palavras amorosas – e o passear – cada um por sua vez desfila com garbo ridículo – (a rubrica diz: "a seu modo com acções e meneios divertidos" (f. 17v). A freira confessa-se indecisa mas com coração suficiente para albergar o afecto de todos eles. Contudo, tendo de haver escolha, propõe que se faça pelo canto e, assim, cada um lhe entoa uma canção. A prova é inconclusiva e propõe-se que seja a dança o desafio definitivo. Acabam por engalfinhar-se os frades e fugirem às pancadas, deixando à freira a missão de anunciar a moral da história:

Freira Todos me deixaram, indo-se um e um  
 quem quer a todos, fica sem nenhum.  
 (BA, f. 20)

De forma mais cáustica, o castigo humilhante é aplicado por um criado no *Entremez da freira*. Um estudante namorado de uma freira confessa ao seu moço o temor de não ser correspondido. O criado, disposto a provar ao seu Amo que as freiras não se deixam namorar a não ser na expectativa de algum lucro pecuniário, decide fazer-se passar por fidalgo rico junto da pretendida do seu patrão. Depois de convencê-la, e à criada, de que tem mundos e fundos abandona o local, não sem antes lhes indicar o mealheiro de onde poderão tirar o dinheiro que lhes prometera: "Levanta a perna, mostra o rabo e foge, deixando-as a olhar pasmadas e leva-lhe doces e tudo comido e nos bolsos". Todavia, nem sempre a freira é vítima de ultraje; por vezes é ela quem o inflige.

No *Entremez das freiras*, um capitão, estacionado na fronteira, vai ao Porto para satisfazer a sua necessidade freirática. O galanteio começa por uma troca de presentes: um prato de doce de ovos por parte da freira e uma peça inteira de tecido por parte do capitão, que, sem ter dinheiro, incitado pela alcoviteira, a manda pedir a um alfaiate,



apenas para a freira a apreciar e devolvê-la, se for do seu agrado, para mandá-la cortar para um vestido. Uma vez na posse da peça inteira a ganância da freira faz com que não a devolva.

O carácter pouco virtuoso de freira oferecida é acentuado pelo registo linguístico que utiliza, exprimindo-se, na maior parte dos entremezes, com uma rudeza muito pouco conforme ao seu estado e condição. A par da linguagem dos moços e moças, ou de algum frade mais colérico, o registo escatológico contamina a verve inusitada destas personagens, fazendo-se acompanhar, aliás, de gestos pouco próprios das servas de Deus. Em mais do que um entremez se assiste a uma freira a escarrar, não por necessidade de expulsão de secreções mas como mostra de desprezo, num gesto bem pouco feminino ou sedutor.

De todas estas peças a que mais me surpreendeu foi certamente o *Entremez da freira mouca*. É de uma crueza pouco comum, mesmo tendo em conta o mundo desconchavado em que as personagens se movem. O início é sintomático: uma freira insulta a criada ("donde estás, porca, vil, cores de urina? / Oh, cachorra, velhaca, oh, porcalhona" (f. 172), ameaçando-a de bofetadas. A moça esclarecera já o público que a ira da patroa se justifica por precisar de, cito, "chuchar vinténs" (f. 171) ao frade que a namora. Com a chegada do frade e do seu moço à grade começa o galanteio, num tom no mínimo grosseiro:

Frade: Pois nesta soledade em que me vejo  
não há carraça, pulga ou percevejo  
que me não vá ao couro  
com comichões estouro.  
Vejo-me exasperado  
porque depois de estar mui bem coçado  
sobe-me tal calor ao valdevinos  
que me vejo sem tinos.  
(f. 173v-174)

Rapidamente o encontro transforma-se em palco de exibição poética com a glosa que o frade faz aos motes lançados pela freira. O tom não destoa da conversa anterior: o primeiro mote que a monja lança é "Todo o Cupido anda nu" (f. 174), seguindo-se uma espécie de reiteração metafórica do discurso amoroso desregrado pelas referências obscenas ao corpo, quer do freirático quer da freira, actos e imprecações de ordem escatológica e outros lugares comuns da luxúria. Tão vulgar é o registo deste diálogo que a glosa do segundo mote chega até a merecer censura por parte da freira:

Essa glosa, meu padre Frei Cigarro,  
não é de frade de honra, é de masmorra,  
não merece o decoro de ãa freira  
ser ultrajado com tão grande asneira.  
(ff. 175v-174v)

Os papéis invertem-se, chegando a vez de a freira glosar motes lançados pelo frade (é impossível não vir à memória as freiras poetas). A devota aproveita para revelar nos versos que faz o desprezo que realmente sente pelo velho frade, que lhe vai retribuir na mesma moeda, debitando uma série de insultos. Vão-se as mulheres e o frade decide partir, mas é interpelado pelo Meirinho que o vem prender. A fúria do frade não se faz esperar: "Oh esbirro de merda, arrede a mão!" (f. 178), terminando por agredir a autoridade. A freira mouca que dá título ao entremez tem uma pequena intervenção cômica de pouca monta.

Mas a imagem da freira nestes entremezes não se resume à descrição que dela se faz num famoso soneto, atribuído quer a António Barbosa Bacelar, quer a Tomás de Noronha<sup>3</sup>:

A Freira é sanguessuga chupadora,  
vário camaleão na cor incerto,  
que toma a cor da cor que está mais perto;  
só da cor da vergonha não cora.

Igual ave em gaiola enganadora,  
que as néscias aves traz no laço incerto,  
pescadora sagaz que dá, aberto,  
o anzol com a minhoca enganadora:

comisero amante, aranha triste,  
que o laço em que se enforca urdir pretende,  
tântalo que não bebe e na água assiste;

sirgo que a sepultura a si fabrica,  
abelha que o ferrão pregar intende,  
morre só por picar, morre se pica.  
(Bacelar 1999: 135-136)

Para além da falsidade do discurso sedutor, diga-se em abono do carácter monacal que encontrei um entremez em que me parece haver sinceridade no amor, sendo o único, aliás, em que há contacto físico entre a freira e o

&lt;

"O freirático", ilust. de  
Alberto Sousa, in Júlio  
Dantas, *O amor em  
Portugal no século XVIII*,  
1916, p. 75.

<sup>3</sup> O soneto aparece  
atribuído a António  
Barbosa Bacelar no f. 86v  
do Ms 6269 da Biblioteca  
Nacional de Portugal, e a  
Tomás de Noronha no f.  
76 do Ms 49-III-52, da  
Biblioteca da Ajuda.

"A grade", ilust. de Alberto Sousa, in Júlio Dantas, *O amor em Portugal no século XVIII*, 1916, p. 96.



namorado. Trata-se do *Entremez de Ana Gil* – o nome da alcoviteira. A linguagem da freira aproxima-se muito do discurso amoroso masculino padrão, transformando-se o objecto de desejo em sujeito desejoso.

Senhor, vossa desquição  
e esse falar de equívocos  
é que me rouba o agrado  
tudo em vós é um feitiço.  
(f. 104)

Os efeitos da poesia não se fazem esperar:

São de vosso intendmento  
hipérboles conhecidos  
mas o ser vossa me dá  
valimento tão subido.  
(f. 105)

Para além da tipologia das figuras, estes entremezes apontam para um subgénero instalado que se reconhece facilmente no cenário exigido: uma rua, uma portaria de convento com ralo e roda de um lado e do outro, ou, ao fundo, o local da grade. A moda amorosa certamente terá ditado o costume de visitar as grades dos conventos. Os exageros cometidos terão proporcionado o aparecimento de uma série de legislação punitiva desde princípios do século XVII até meados do século XVIII que proíbe a conversação considerada ilícita e se faz sentir também no teatro ao introduzirem-se nos entremezes as figuras da autoridade, como juizes, meirinhos, alcaldes, beaguins e escritvães.

O que se representa é a *vox populi* que circulava pela literatura satírica e que, em 1915, Júlio Dantas descreveu com alguma acuidade nas secções dedicadas à grade e ao freirático em *O amor em Portugal no século XVIII*. Não sei se, depois de ler estes entremezes, concordo totalmente com a sua tese de que o amor freirático era a quinta-essência do platonismo português. Parece-me mais a representação da transgressão de normas ético-políticas, numa sátira que só aparentemente mimetiza os preceitos do amor cortesão, deixando entrever na troca de correspondência e de alimentos entre o convento e o exterior marcas da volúpia do proibido.

Mas houve, e há certamente, freiras simpáticas, até

de algum modo ligadas ao teatro. Apreciadora de entremezes, soror Violante do Céu dedica uma décima a Manoel Coelho Rebelo, autor da *Musa entretenida de vários entremezes*, que publica em 1658, em plena febre freirática:

Con tal gracia entretenéis  
a quien burlando agradáis  
que quanto más os burláis  
más aplausos merecéis.  
Tan singular os hacéis  
que es fuerza que al mundo asombre  
pues costando tanto a un hombre  
ir su nombre eternizando  
vos solamente burlando  
eternizáis vuestro nombre.  
(Céu 1658)

## Referências bibliográficas

- BACELAR, António Barbosa (1999), "Definição de uma freira", in *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica* (selecção, prefácio e notas de Natália Correia), Lisboa, Antígona, 3.ª ed.
- CÉU, Soror Violante do (1658), "Décima" in Manuel Coelho Rebelo, *Musa entretenida de vários entremezes*, Coimbra, Manuel Dias, s.f.
- DANTAS, Júlio (1916), *O amor em Portugal no século XVIII*, Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão.
- GÓMEZ, Jesús (1990), "La tradición literaria del galán de monjas", in *Edad de Oro*, 9, pp. 81-91.
- HANSEN, João Adolfo (2003), "Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII", in *Revista USP*, n.º 57, março/maio, São Paulo, pp. 68-85.
- MORETO, Agostin (1691), "Entremés de la campanilla", in *Floresta de entremezes*, Madrid, Antonio de Zafra, pp. 20-27.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1983), *Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- SENA-LINO, Pedro António Freire Santos (2012), *Estratégias por correspondência: Uma leitura da obra de Feliciano de Millão*, Tese de Doutoramento no Ramo de Estudos de Literatura e de Cultura - Estudos de Literatura e Cultura de Expressão Portuguesa, Universidade de Lisboa, Lisboa, texto inédito.

## Fontes manuscritas

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) - Manuscrito da Livraria 109, S.l. s.n.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) - Manuscrito da Livraria 211, S.l. s.n.
- Biblioteca da Ajuda (BA) - Cod. Ms 50-I-35, S.l. s.n.
- Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) - CF D- 6-22, S.l. s.n.
- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), Ms 582, S.l. s.n.



# Indecências e obscenidades

## As mulheres nos palcos portugueses (1774–1804)

Marta Brites Rosa

O séc. XVIII português é um século de viragem, nomeadamente no que diz respeito ao estatuto atribuído à mulher em várias situações sociais. Neste artigo dar-se-á especial atenção à crescente presença feminina no teatro – sobretudo na função de atrizes, mas também como membros do público –, no período que vai desde o último quartel de Setecentos até ao início do séc. XIX. As fontes documentais utilizadas, e que permitem sustentar as informações aqui referidas, provêm do Arquivo Nacional da Torre do Tombo / Intendência Geral da Polícia (ANTT / IGP) e Arquivo Nacional da Torre do Tombo / Ministério do Reino (ANTT / MR). A pesquisa foi realizada até ao final do lv. 202 da IGP, que termina a 03/11/1804.

### 1. A ausência da mulher no espaço teatral

Durante mais de metade do séc. XVIII, as mulheres puderam frequentar o teatro quer como espectadoras quer como atrizes, mas por volta de 1770 a sua presença nos teatros régios – e posteriormente nos teatros públicos – passa a ser muito limitada e interdita mesmo, aparentemente devido aos ciúmes da rainha consorte Mariana Vitória, esposa de D. José I, e, mais tarde, por decisão da instável rainha D. Maria I.

Uma das primeiras restrições surge no teatro régio, e é relatada por Richard Twiss:

As Senhoras nunca são admitidas neste teatro, nem há nele quaisquer atrizes. Em vez de mulheres têm castrados vestidos exactamente como elas, de tal forma que, vistos no palco, parecem na realidade ser aquilo que representam. Mas os bailados entre os actos, que são igualmente feitos por homens de longas barbas negras e ombros largos, vestidos com trajes femininos, são um espectáculo repelente. Diz-se que são os ciúmes da Rainha a causa desta exibição fora do comum. (Twiss 1775)

Pela mesma altura, nos teatros públicos, os espectáculos decorriam com normalidade: os papéis femininos eram representados por atrizes e o público feminino, ainda que restringido aos camarotes, podia usufruir de espectáculos sem qualquer constrangimento.

Em 1777 é decretado luto nacional pela morte de D. José I, o que obriga à interdição total das representações teatrais durante mais de dois anos. Só em 1780 há notícia de que a actividade teatral tenha recomeçado na Corte,

embora limitada pelo espírito conservador e religioso de D. Maria I: as mulheres são banidas dos palcos e no espaço do teatro terão de limitar-se aos camarotes que lhes estão reservados.

As restrições, para além dos mencionados ciúmes, devem-se à ideia, arraigada na esfera pensante e legislativa do séc. XVIII, de que em locais de frequência mista, onde homens e mulheres confraternizassem, haveria sempre distúrbios e confusão. Exemplo disso é o relatório de 1782, aquando da abertura do Teatro do Salitre. O avaliador é instruído para calcular se "desta proximidade [de ambos os sexos] se possa seguir confusão e desordens [...] motins e [...] outras acções contrárias ao sossego, tranquilidade, urbanidade e modéstia que deve haver nos anfiteatros públicos" (ANTT / IGP, lv. 190, fl. 266–266v). De onde se pressupõe que um teatro teria de ter condições logísticas especiais que impedissem os espectadores masculinos de serem "perturbados" pela presença das espectadoras. A decisão final desse relatório estabelece que:

[...] não [se] consenti[rá] neste [teatro] das portas da representação para dentro mulher alguma, nem nos lugares que estavam destinados para elas se alojarem por bilhetes e evitando toda a confusão, desordem ou distúrbio que possa acontecer. (ANTT / IGP, lv. 190, fl. 268)

Nas notícias da Intendência Geral da Polícia referentes aos teatros ou actividade teatral, esta mesma ideia é muitas vezes reiterada. Numa ordem ao corregedor do Bairro Alto para que vá assistir às récitas no teatro de sombras em casa do marquês de Nisa (ANTT / IGP, lv. 190, fl. 45v–46), pede-se-lhe que tenha atenção para que não entrem no teatro nem "mulheres nem pessoas que causem desassossego ao povo" – expressão que demonstra que estas duas categorias (mulheres e "causadores de desassossego") são consideradas sinonímicas.

A partir de 1787, não se encontram referências à proibição de mulheres no público, havendo inclusive bastantes notícias na Intendência que apontam para a sua presença entre os espectadores regulares, razão pela qual é de acreditar que a proibição ou foi desprezada ou deixou de se impor – e de se cumprir – a lei.

Em 1792, elabora-se um novo relatório sobre espaços teatrais (ANTT / MR, mc. 454) que tem por missão avaliar

Marta Brites Rosa é investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde 2002. Presentemente trabalha na tese de doutoramento sobre António José de Paula, empresário teatral do séc. XVIII, e as artes do espectáculo coevas em Portugal.

as condições do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro do Salitre com o objectivo de averiguar qual dos dois deveria ser eleito como Teatro Nacional. A decisão final recai sobre o Teatro da Rua dos Condes, sendo uma das razões apontadas o facto de:

[...] terem largueza os corredores que dão serventia aos camarotes, para não acontecerem as desonras, que de ordinário sucedem nestes lugares. (ANTT / MR, mç. 454)

E que desonras aconteciam noutro tipo de corredores mais estreitos? Pois bem, o mesmo relator mais à frente menciona os perigos do Salitre a este respeito:

A escada não permite, que vão duas pessoas emparelhadas. Os corredores são tais, que se vê encontrar neles uma pessoa com outra, uma delas há-de encostar-se à parede e deixar passar a outra, que ainda assim o faz com opressão. O que pode acontecer em um lugar tão estreito e a que concorrem os dois sexos, deixo à ponderação de Vossa Excelência. (*Ibid.*)

Mas nem só do que se passava nos corredores e escadarias resultava a má fama do teatro. O mesmo relator descreve da seguinte forma os cómicos:

Também devo pedir a Vossa Excelência que queira informar o Príncipe N. S. da qualidade de gente que é Cómicos e Empresários, que de ordinário é a mais infima, [...] porque é uma gente sem melindre ou capricho, que o interesse é o que tem do seu coração, e são susceptíveis de tudo aquilo que é mau para o adoptarmos, ou seja contra os bons costumes, ou contra a honra – o ponto é que eles tenham interesse. Além de que não cumprem o que devem para satisfazerem o Público, e muitas vezes é preciso contê-los para não inserirem algumas palavras menos decentes e que não vêm na peça que executam, e de ordinário também para poderem prevenir-se [...] procuram sempre protectores para à sombra deles se abrigarem e poderem denegrir a Policia e encobrir a sua malignidade com macaquices e visagens. (*Ibid.*)

Portanto, se juntarmos ao fenómeno de as mulheres, apenas pela sua presença, causarem desassossego em espaços públicos, o facto de elas pertencerem a uma classe de gente "infima, sem melindre, caprichosa e susceptível de tudo o que é mau contra os bons costumes e a honra", as mulheres seriam, sem sombra de dúvida, a criatura a

banir dessa "escola de civilidade e bons costumes" que o teatro pretendia ser, tal como sugerem os *Estatutos da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*, elaborados e aprovados em 1771, nesse mesmo ano editados em Lisboa pela Régia Oficina Tipográfica.

## 2. A presença da mulher no espaço teatral

Na última década de setecentos, nos livros da IGP (Intendência Geral da Policia), surgem cada vez mais notícias que de alguma forma revelam que as mulheres subiam ao palco, ainda que esporadicamente. De tal forma que em 1799/1800 o número de autorizações concedidas, para que mulheres representassem, parece contrapor a ideia de que haveria, ainda nessa altura, uma restrição rígida à sua actuação.

Os ventos, que sopraram a partir de 1800, descobriram definitivamente a faceta feminina do teatro em Portugal, apesar de haver oscilações no percurso. Assim, em Janeiro desse ano há uma autorização para a actriz de origem brasileira Joaquina Lapinha, bastante conhecida e famosa na metrópole, representar no S. Carlos; em Abril ordena-se que não devem representar nem entrar em cena mulheres, nem dançarinas; em Maio, dá-se licença aos empresários do S. Carlos para poderem abrir o teatro com as mesmas mulheres com que o tinham fechado no Carnaval passado; e, ainda em Maio, concede-se licença para Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel representarem no Condes; em Julho há nova interdição de mulheres em cena, mas apenas no Salitre; e, no mesmo mês, dá-se licença a Ângela Teresa para representar num benefício no Condes.

Como se vê, é um ano agitado e cheio de reviravoltas, mas é também marcante para as atrizes, pois consta nos manuais de História do Teatro que em 1800 se iniciou o processo que poria fim à interdição das mulheres em palco, por meio do requerimento apresentado pelo empresário António José de Paula para representação, no Teatro da Rua dos Condes, das atrizes Ana Isabel, de quem pouco se sabe, e Leocádia Maria da Serra, a quem Bocage dedica um poema e que é referida como primeira-dama do teatro da Rua dos Condes, tendo merecido bastante agrado por parte do público.

O facto é que, a partir deste ano, as notícias da Intendência referem as atrizes como parte integrante e comum de uma companhia teatral, como se constata a partir de uma notícia de Julho de 1801, na qual os actores de "ambos os sexos" são obrigados a ir trabalhar.



&lt;

"La Signora Zamperini in the Character of Cecchina" [*La Cecchina ossia la buona figliola*, ópera bufa com música de Niccolò Piccinni e libreto de Carlo Goldoni], gravura de John Finlayson segundo óleo sobre tela de Nathaniel Hone.

O Príncipe Regente N.S. é servido que se abram logo os teatros. Neste aperto de tempo deve Vossa Mercê obrigar todos os Actores e Dançarinos de um e outro sexo [...] para irem representar e dançar ao dito teatro todas as vezes que for necessário [...] (ANTT / IGP, lv. 201, fl. 11)

No início do séc. XIX, não só a presença de mulheres em palco é regular, como se verifica terem estatuto e vencimentos mais elevados do que os actores, mais dias de benefícios, direito a figurinos novos, bem como a seges para transporte em dias de espectáculo.

Portanto, passados mais de 30 anos sobre o culto à Zamperini, os teatros voltavam a vibrar de energia pelas Prima Donas e davam ocasião a novos escândalos.

Há notícias de algumas queixas relativas à falta de decoro em representações teatrais antes de 1800, mas a partir desta data o seu número cresce exponencialmente, tanto no que se refere a "demasiadas liberdades", como

a "acções obscenas".

Quanto a obscenidades, a primeira notícia é de Março de 1802: há uma ordem do Juiz do Crime do Bairro Andaluz para que "Maria da Luz se comporte com decência sem praticar as acções luxuriosas" e que não lhe seja permitido "representar em trajes de homem para se expor ao público, e [...] que ela se abstenha das acções pecaminosas que ontem praticou" (ANTT / IGP, lv. 201, fl.155).

A presença das mulheres permitia também novos jogos de cena, dos quais os cómicos tiraram partido, como relata a notícia que refere um "bufo que [...] se excede em proferir algumas liberdades e de fazer acção desonesta como foi o levantar a saia a uma das actrizes ao ponto de se ver a coxa da perna, e de um punhal que tinha na mão o mesmo bufo arrumá-lo a sua braguilha" (ANTT / IGP, lv. 201, fl. 275).

Danças impróprias entre dois sexos ocupam o palco para gáudio do público, fazendo parte do rol de indecências:

>  
Teatro da Rua dos Condes  
(Lisboa), entre 1756/58 e  
1882: vista exterior, sala  
de espectáculos e corredor  
dos camarotes; aut.  
Manuel de Macedo  
(Desenhador) e Caetano  
Alberto (Gravador), s.d. [O  
*Occidente*, 01-07-1882, p.  
149]; identificador OPSIS:  
071LU00020 / Hemeroteca  
digital de Lisboa.

>  
Teatro da Rua dos Condes  
(Lisboa): exterior;  
fotografia, s.d.;  
identificador OPSIS:  
06TEA01923 / Museu  
Nacional do Teatro.

>  
Vista exterior do Real  
Teatro de S. Carlos,  
estampa, 1878, Biblioteca  
Nacional do Portugal.

Consta nesta intendência que em uma dança que ultimamente se pôs em cena, se praticam algumas acções indecentes e tais que os actores de um e outro sexo merecem ser logo advertidos para se absterem de praticar aquelas acções com que ofendem o Público, tendo Vossa Mercê de presente e para o futuro o maior cuidado em proibir e prevenir que as não pratiquem assim os dançarinos, como os actores e atrizes. (ANTT / IGP, lv. 202, fl. 78-78v.)

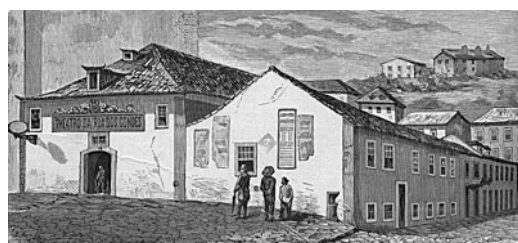
As atrizes e dançarinas começam a ter os seus grupos de fãs, que não só as apoiavam, como também recebiam as outras intérpretes com pateadas, criando desordens tais nos teatros que obrigavam à colocação de oficiais da polícia dentro das salas para descobrir quem eram os autores e para lhes darem de imediato ordem de prisão de 10 dias.

As pateadas poderiam perturbar o público, mas não as atrizes e dançarinas que se conservavam "entre os bastidores para se fazerem ver e que se vão para aquele lugar com o fim de estarem olhando para certo camarote ou lugar da plateia e aconteça darem escândalo aos espectadores" (ANTT / IGP, lv. 202, fl. 3v-4).

Além do mais, a reiteração de ordens a proibir a circulação nos bastidores dos teatros de pessoas estranhas aos espectáculos e ao funcionamento dos mesmos é tão recorrente que permite conceber o espaço teatral como um local onde o convívio era uma razão tão válida para o frequentar, quanto o ir assistir a uma tragédia ou a uma comédia.

A euforia desta miscigenação sexual levou vários homens (solteiros e pais de família) depois dos espectáculos a complementarem o convívio iniciado nos teatros com serões em casa das atrizes e dançarinas. Esta situação era vista pela legislação em vigor como uma infracção, pois o convívio misto só era aceitável entre casais unidos pelo matrimónio. Um homem e uma mulher juntos sem união católica seriam acusados de concubinato, mancebia, prostituição e outras iniquidades.

Contudo, uma vez que a lei não era suficientemente



forte para impedir estes encontros, nem a ameaça da prisão suficientemente assustadora para afastar os peralvilhos das suas adoradas, a Intendência faz apelos aos empresários, às "actrizes [...], e aos pais e mães ou maridos destas" para que impeçam as filhas, mulheres e escrituradas de conviverem com os homens em suas casas, tal como também adverte os espectadores pais de família para que não se esqueçam das "obrigações, a que estão ligados como católicos romanos e [da] lei que têm a fortuna professor" (ANTT / IGP, lv. 201, fl. 205v-206). Ainda assim, não termina o "trato ilícito" entre uns e outros e as atrizes são, mais de uma vez, acusadas de "concubinato" e "escandalosa prostituição".

Apesar das advertências e proibições, a Intendência não consegue acabar com o "deboche", de forma que, em Março de 1804, a ordem para os empresários é para que:

[...] todas aquelas atrizes e dançarinas que andarem amancebadas, as não deve escriturar e deve declarar [...], quem elas sejam para as mandar recolher à casa de correção à minha ordem e ficando em regra geral para de futuro que toda aquela que se achar escriturada e continuar na mesma prostituição deve proceder contra ela na forma que ordeno e dar-me parte. (ANTT / IGP, lv. 202, fl. 195v.)


As mesmas atrizes têm ordem "para trajarem quando saírem fora de suas casas modestamente e que os trajas



**COMEDIA**  
INTITULADA:  
**A CURIOZIDADE**  
DAS  
**MULHERES.**

PESSOAS:

<i>Onorio, botiem pacifico.</i> <i>Belizaria, sua mulher.</i> <i>Rozimunda, sua filha.</i> <i>Floriano, Esposo de Rozimunda.</i> <i>Leopoldo, homem colerico.</i> <i>Leonora, sua mulher.</i> <i>Lizauvo, amigo dos sobreditos.</i>	<i>Flaminio, amigo de Lizauvo.</i> <i>Profirio, Mercante.</i> <i>Lauriana, criada de Belizaria.</i> <i>Birbante, criado de Profirio.</i> <i>Pantsejo, criado de Onorio.</i> <i>Rofino,</i>
---	---



LISBOA,


Na Officina de FRANCISCO SABINO DOS SANTOS.  
M. DCC. LXXIV.

Com licença da Real Mesa Censoria.

NOVO, E GRACIOZO  
**D R A M A,**  
INTITULADO  
**OS SUSPIROS DA DAMA,**  
PORQUE NAM FOI VER OS TOUROS.

PESSOAS QUE REPRESENTAM.

<i>Arnolfe, velho dono da casa.</i> <i>Fagundes, sua mulher.</i> <i>Mirandolina, sua filha.</i>	<i>Lambisqueira, Criada.</i> <i>Redolfo, compadre de Arnolfe.</i> <i>Braz, Preto.</i>
---	---



LISBOA,

Na Officina de DOMINGOS GONSALVES.

---

Anno de MDCCCLXXXV.  
Com Licença da Real Mesa Censoria.

<  
Folha de rosto da  
"Comedia intitulada  
A curiosidade das  
mulheres" (Lisboa, na  
Officina de Francisco  
Sabino dos Santos, 1774).

Folha de rosto do "Novo,  
e gracioso drama,  
intitulado Os suspiros da  
dama, porque nam foi ver  
os touros", (Lisboa, na  
Officina de Domingos  
Gonçalves, 1785).

&gt;

**NOVO, E GRACIOZO ENTREMEZ**  
INTITULADO:  
EMPERTINENCIAS QUE AS MULHERES TEM  
COM OS POBRES MARIDOS.

PESSOAS

<i>Flaminio dono da Casa.</i> <i>Claudia. Sua Mulher.</i> <i>Gresta. Criada.</i>	<i>Pascoal. Criado.</i> <i>Hum Capellista.</i> <i>Hum Cabelleireiro.</i>
--	--

A. Scena se representa toda em Casa de Flaminio.  
*Pascoal, e Claudia.*

**Cl.** **M**Eu Pascoal, só de ti fio este importante recado, serve-me bem, e deixa ao meu cuidado a tua recompensa.

*Pasc.* Mas Senhora, meu amor alha comigo por officio; já me disse que me havia por no olho da rua por fazer os seus recados sem lhe dar parte, e agora se vou ao Mercador com este bilhete, e elle o sabe, certamente me ajulta a conta, e eu sou posto ao fresco.

**Cl.** Não fejas louco, meu marido, ha de fazer o que

eu quizer, não temas, que t' despeça, vai ao Mercador dá-lhe este papel, e dize-lh com huma voz peritaziva porque nisto confiste todo o negocio, que o Senhor lh manda pedir este Baetao., qu seja bem Eclarlate, cor fixa, e que a tempo nenhum desboto, e que á vista desse bilhete, lhe satisfará: não percas tempo, pois cada instante que passa, sem que me veja com o meu capote agalooado, me parecem teculos; vai Pascoal, não te demores.

Pas-

dançarinas, liberdades em excesso ou indecências. Terão deixado de ocorrer ou o que era considerado como tal passou a ser tratado como mero convívio social? Terão alguns tabus sobre a convivência entre pessoas de sexo oposto sido quebrados pela perseverante existência desse mesmo convívio?

O facto é que, nesse mesmo ano de 1804, há um grande número de pedidos de abertura de lojas de bebidas nas proximidades dos teatros e de requerimentos para que em dias de espectáculos essas lojas possam ficar abertas até mais tarde. Talvez o espaço teatral tenha cessado de ser um lugar de convívio, focando-se na arte de Talma e deixando a boémia para os cafés e botequins.

#### Referências bibliográficas

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo / Intendência Geral da Policia (1780-1804), livros 189-202.
- TWISS, Richard (1775), *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, Londres, G. Robinson, T. Becket & J. Robson (trad. inédita de Rui Vieira Nery consultada no sitio HTP online: <http://ww3.fl.ul.pt/cethttp/webinterface/documento.aspx?docId=261&tsM=t&tsV=twiss>; data de acesso: 07-11-2014).

<  
Folha de rosto do "Novo,  
e gracioso entremez  
intitulado [sic],  
Empertinencias que as  
mulheres tem com os  
pobres maridos" (Lisboa,  
na Officina de António  
Gomes, 1790).

sejam tais que edifiquem e se não queiram assemelhar com aquelas mulheres infelizes e prostitutas contra as quais mando proceder e recolher a casa de correcção" (ANTT / IGP, lv. 202, fl.178-178v.). As atrizes conquistaram o seu lugar no palco, mas ainda havia terreno a desbravar na esfera pública.

A partir do aviso acima referido, não há mais notícias nos livros da Intendência da Policia sobre atrizes,

# Osmia

## Uma dramaturgia feminina?

Rita Gisela Martins de Azevedo

A tragédia *Osmia*, de Teresa Josefa de Mello Breyner, coloca a qualquer leitor atento uma questão que nos parece pertinente: o facto de uma dramaturga, em pleno século XVIII, receber o prémio pela autoria da melhor tragédia levada ao concurso da Academia de Ciências de Lisboa, atesta, de forma evidente, o prestígio alcançado pelo género entre a elite literata. Com efeito, se, até meados do século XVIII, este tinha sido pouco praticado em Portugal, a partir da fundação da Arcádia Lusitana (1756) foram escritas – por vários autores e durante um período de tempo relativamente reduzido, de 1757 a 1777 – cerca de vinte tragédias originais.

Editada em 1788, *Osmia* de Teresa de Mello Breyner viria a ser reeditada em Lisboa, em 1795 e em 1835, tendo sido traduzida em castelhano, e publicada em Madrid em 1798. Para além disso, duas das suas cenas figuram no *Parnaso Lusitano* publicado em Paris no ano de 1826. A partir desta data, a obra, como quase todas as tragédias da época, caiu no esquecimento quase total.

Em nosso entender, a tragédia de Teresa de Mello Breyner anuncia alguns dados que podem facultar-nos informações sobre a educação portuguesa feminina na transição do século XVIII para o século XIX e que, assim, justificam o nosso interesse em considerar o teatro como eventual fonte histórica. Senão vejamos: logo no primeiro acto, ficamos a saber qual foi a educação recebida pela protagonista e heroína epónima desde o dia em que nasceu, e quem foi incumbido de cuidar dela e zelar pela sua instrução. A Eledia (confidente de Osmia) foi atribuída a responsabilidade de acompanhar o crescimento da protagonista após a morte, um tanto ou quanto inesperada, da sua mãe “querida”. Esta menção leva-nos também a presumir que o modelo de educação feminina exposto por Teresa de Mello Breyner na sua obra, de certa forma, espelhava o modelo de educação praticado durante o século XVIII em Portugal. Como sabemos por outras fontes (Vásquez 2005), a educação das “meninas” era essencialmente doméstica e assegurada, a maior parte das vezes, por figuras femininas mais velhas. Daí que a visão educacional da autora apresentada na *Osmia* não seja muito diferente do que, efectivamente, ocorria na sociedade portuguesa de 1788. Neste contexto, parece-nos pertinente estabelecer uma relação entre as duas vozes femininas que se encontram nesta tragédia: a voz da autora Teresa de Mello Breyner e a voz da personagem Osmia.

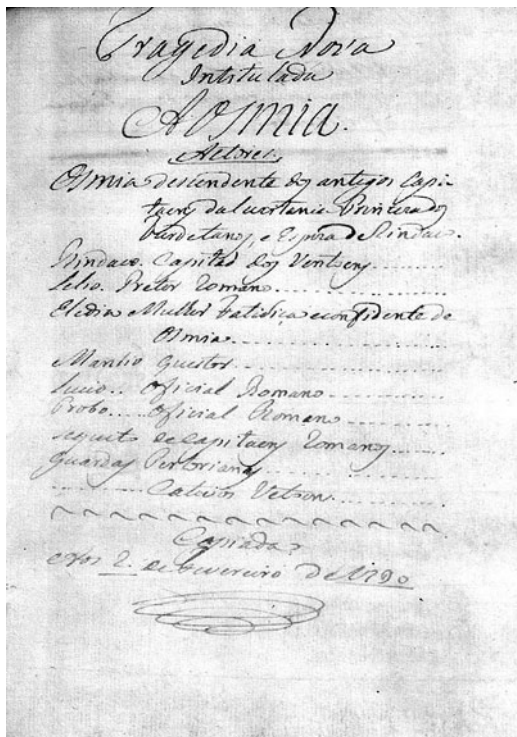
A protagonista desta tragédia insurge-se contra as normas instituídas, iniciando um conflito consigo própria,

numa revolta que se fará sempre em crescendo e que culminará, no final da tragédia, com o seu suicídio. Consideramos que a autora desafia assim (utilizando a voz de uma mulher ficcionada) o que lhe parece ser uma convenção educativa patriarcal, desprovida de qualquer fundamento válido: a obrigação de a mulher obedecer cegamente aos desejos do seu esposo. Ou, pelo menos, Teresa de Mello Breyner, pensamos nós, interroga-se e questiona o eventual leitor / espectador, sobre a função da mulher na sociedade portuguesa de Setecentos.

Neste particular, julgamos importante salientar que a nossa análise da tragédia assentou nos vários níveis de intencionalidade, que consideramos determinantes para o teatro na sua vertente de espectáculo, na medida em que, na nossa opinião, o teatro só ganha vida e significado perante o olhar do público. Daí que, se a autora opta, em determinados momentos, por inserir informações sobre a educação das personagens, é porque, julgamos nós, pretende ir para além da ficção, aproximando as personagens do leitor/espectador, que, ao vê-las assim expostas, poderá identificar-se com elas.

Objectivamente, não podemos ter a certeza que os pensamentos das personagens sejam reveladores da opinião pessoal da autora, mas, ainda assim, consideramos que indiciam uma intencionalidade, seja ela crítica ou não. De facto, a protagonista de Mello Breyner – Osmia – luta durante toda a tragédia para se libertar das manipulações e das injustiças de que se considera alvo. É uma mulher das Luzes, racional, e com plena consciência de que a expressão “até que a morte nos separe” é o único caminho que lhe é permitido escolher no universo masculino em que se encontra. A morte é a única via – pessoal e intransmissível – para que Osmia não se traia e mantenha os seus valores, ou melhor, a sua virtude acima de qualquer suspeita. É esta mulher que se julga de forma severa e que constata, em relação ao domínio varonil a que está sujeita pelo matrimónio: “A mim primeiro do que a ti me é preciso ter contente. A ti posso enganar-te, a mim não posso [...]” (Breyner 1788: 53). Aqui a tomada de consciência da personagem sobre a condição de mulher é vista de forma lúcida e, consideramos, pessimista pela autora. Com efeito a morte constitui a libertação possível para quem não se submete às leis estabelecidas.

As personagens femininas da tragédia, Osmia e Eledia, aparecem essencialmente definidas pelas suas qualidades morais, revelando-se duas mulheres rígidas na sua submissão à moral e à razão. Esta situação cria um conflito interior a Osmia, que, perante o imprevisto (neste caso o



< Folha de rosto do manuscrito da "Tragedia nova intitulada A osmia", [Teresa de Mello Breyner], 1790 Fev. 2. - [1], 39 f., enc.; 21 cm, Biblioteca Nacional de Portugal.

Folha de rosto da tragédia de Teresa Josefa de Mello Breyner, *Osmia*, Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa, 1788.

seu amor por Lélío, o Pretor Romano opressor da sua Pátria), não sabe como reagir, o que lhe provoca grande perturbação e remorso. Osmia e Eledia são apresentadas como duas mulheres que agem essencialmente em função da moral estabelecida, revelando-se – pelo seu comportamento e atitudes – intransigentes, severas e, em última análise, infelizes, pois são incapazes de se libertarem da moral instituída e de agirem segundo os seus desejos e as suas opiniões. Assim, se Eledia assume o tradicional papel de confidente, de algum modo cúmplice e amiga de Osmia, a sua severidade leva a própria Osmia a observar o seu juízo moral. Não há, definitivamente, espaço para a ternura entre elas: são ambas demasiado altivas, severas e intransigentes relativamente ao que representam. Osmia é-nos apresentada como uma mulher inacessível, orgulhosa e inatingível. Esta atitude, determinada pela força das normas morais, a que obedece de forma inflexível, resulta numa impossibilidade de amar, como se sobre ela pendesse um destino inexorável.

Relativamente às personagens masculinas, apesar de assumirem na intriga funções opostas, Lélío e Rindaco (marido de Osmia) são, como Osmia e Eledia, figuras complementares nos seus atributos, pois as qualidades de um projectam-se no outro. Se Lélío é corajoso, Rindaco também o é: a audácia do primeiro encontra o seu complemento no atrevimento do segundo. A análise dos atributos dos heróis da peça mostra-nos dois homens em conflito por causa de uma mulher, que, em princípio, é fisicamente atraente, uma vez que é formosa e distinta. É por esta mulher que os dois homens se batem, revelando nas suas atitudes coragem e elevação moral. Torna-se evidente que estamos perante retratos idealizados de homens capazes de aliarem a força física à virtude.

Os atributos das duas personagens masculinas têm na tragédia uma função essencial: a de mostrar ao público quais as qualidades necessárias para a conquista do amor de Osmia. Lélío e Rindaco possuem as características

típicas do herói, embora a intriga faça com que sejam apresentados de uma forma diferente ao leitor / espectador. Trata-se, no fundo, de uma situação que poderíamos resumir de maneira simplificada: um herói cede lugar a outro, isto é, Rindaco cede a Lélío, herói romano, o seu lugar no coração de Osmia. E isto porque a virtude de Lélío só encontra equivalente na virtude de Osmia. Mas, na tragédia, as duas personagens masculinas cedem nas suas certezas (amor, virtude, orgulho, patriotismo, etc.) perante o desafio que a nova situação lhes proporciona: o amor ou o desamor de uma mulher – Osmia.

Por outro lado, Teresa de Mello Breyner coloca, simultaneamente, várias personagens em cena envolvidas em diálogos animados, ao mesmo tempo que circulam pela cena, alternando aqueles com monólogos reflexivos.

Nas didascálias desta peça – 152 no seu total – encontramos, como é natural, indicações de tempo e espaço, mas há um cuidado especial nas referências sobre a psicologia das personagens, o que contribui para acentuar ou atenuar o carácter trágico das cenas. Mesmo que sejam menos precisas na indicação de cenário, música, figurinos, adereços, e acessórios, são importantes na indicação de gestos, movimentos e entoação, sendo particularmente significativas nas cenas mais importantes que envolvem os pares Lélío / Osmia e Osmia / Rindaco. Há, na nossa opinião, uma vontade manifesta da autora em aproximar a língua escrita da língua falada, procurando dar mais verosimilhança à situação a recriar no palco, através da entoação, gestualidade e movimentação dos intérpretes.

Os estudos que se têm debruçado sobre esta peça tendem a inclinar-se para uma observação dos aspectos literários em detrimento da análise dramática e da encenação, sendo esta, pelo contrário, a abordagem que aqui privilegiamos. É evidente que não é possível sabermos quais eram as intenções da autora ao escrever a tragédia *Osmia*, nem se ela retratava o seu pensamento. Todavia, ao escolher este tema – a história de um adultério não



consumado –, Teresa de Mello Breyner interroga-se sobre a situação da mulher nos finais do século XVIII em Portugal, ao apresentar a personagem feminina, que dá o título à sua tragédia, em luta contra uma rígida moral. De facto, Osmia interroga-se sobre a sua condição, o seu amor, bem como sobre os designios do marido, com quem ela se identificara moralmente até se encontrar com Lélío, o homem que vai revelar nela o amor, se não negado, pelo menos adormecido até então. E também nos revela, em paralelo, a presença, no final do século XVIII, de uma autora muito atenta às questões dramáticas e femininas. Pela inserção de expressões coloquiais mais próximas da língua falada, pela concisão do texto através de sentenças, pelo ritmo da acção que passa também pela dimensão das cenas, Teresa de Mello Breyner demonstra possuir uma apurada técnica dramática no que concerne o ritmo que um texto dramático exige.

A partir de uma história aparentemente corrente de amor impossível, o leitor / espectador está perante uma interrogação sobre o papel da mulher na sociedade, aqui idealizada pelos traços heróicos da personagem Osmia, que nesta peça igualam, ou superam mesmo, o heroísmo atribuído aos homens. É uma história exemplar, sobre a qual devemos reflectir.

A nossa análise não nos permite afirmar peremptoriamente que a tragédia da autora possa ser vista como uma dramaturgia feminina, ou melhor, uma escrita feminina. Contudo, pensamos que esta obra está próxima do universo da Mulher do século XVIII em Portugal. A Mulher é representada pela personagem Osmia (a virtuosa guerreira e esposa) que, a determinada altura, constata a arbitrariedade das leis e das convenções a que está sujeita. A esta mulher não é permitido questionar e muito menos decidir segundo os seus valores morais. A moral e o pensamento são do domínio masculino e ela, pelo matrimónio, deve sujeitar-se à autoridade do seu esposo, Rindaco. São estes aspectos que, em nosso entender, poderão suscitar um renovado interesse do espectador por esta obra, o que por si só justificaria, nos nossos dias, uma releitura e encenação, da peça escrita por Teresa Josefa de Mello Breyner. Relembremos o que diz a protagonista ao seu marido Rindaco, no IV acto, quando este lhe ordena que assassine o Pretor Romano à traição:

A mim primeiro do que a ti me é preciso ter contente. A ti posso enganar-te, a mim não posso [...].  
(Breyner 1788: 53)

### Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe / DUBY, Georges (dir.) (1990), *História da vida privada: Do Renascimento ao Século das Luzes*, Porto, Edições Afrontamento, vol. 3.



BECKFORD, William (1983), *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

BREYNER, Teresa Josefa de Mello (1788), *Osmia*, Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa.

CARREIRA, Laureano (1988), *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CARVALHO, Rómulo de (1985), *História do ensino em Portugal desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

DUBY, Georges / PERROT, Michelle (1994), *História das mulheres: Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento.

LOPES, Maria Antónia (1989), *Mulheres, espaço e sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte.

MARQUES, Fernando Carmino (1999), *Le théâtre au Portugal 1800-1822: Catalogue des pièces éditées, manuscrites et représentées*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

RYKNER, Arnaud (2004), *O reverso do teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlink*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VÁZQUEZ, Raquel Bello (2005), *Mulher, nobre ilustrada dramaturga Osmia de Teresa de Mello Breyner no sistema literário português (1788-1795)*, Galiza, Edicións Lautovento.

— (2006), *Mulheres do século XVIII: A condessa do Vimieiro*, Lisboa, Ela por Ela.



# A Abadessa do Mosteiro de Arouca

## Um processo de construção da personagem

Teresa Faria

Alva flor tão pequenina  
Que floriu na laranjeira  
É como aquela menina  
Que nasceu já para freira.

É uma flor que não deu fruto,  
nascente que não deu rio.  
É noiva branca de luto,  
P'ra manter o morgadio<sup>1</sup>

### 1. Ponto de partida

Este texto tem como núcleo referencial o trabalho que desenvolvi, como atriz, na construção da personagem da Abadessa D. Maria José de Gouveia Tovar e Menezes, da peça *A última freira*, para o espectáculo produzido pela Panmixia Associação Cultural. Com autoria e encenação de José Carretas, cenário do mesmo e de Nuno Lucena, e figurinos de Margarida Wellenkamp, o espectáculo esteve em cartaz no Centro de Apoio à Criação de Empresas, no Porto, entre 26 de Setembro e 27 de Outubro de 2013 e apresentou-se ainda em Leiria no contexto do 18º Festival do Acaso. No elenco, as protagonistas – D. Maria José e sua criada D. Rosa do Sacramento – foram interpretadas pelas actrizes irmãs, Helena Faria e Teresa Faria. Os outros actores que participaram no espectáculo foram Andreia Ruivo, Ricardo Leite e Tiago Correia.

A acção da peça reporta-se ao século XIX e mostra os últimos dias de vida da última freira e abadessa do Mosteiro de Santa Maria de Arouca, a sua relação com a criada, bem como com outras personagens do exterior: o Parente do Porto, o Comerciante Local, o Padre Confessor e o Hortelão. Espelha a vida de clausura e a luta pela sobrevivência, ao mesmo tempo que denuncia o modo como algumas mulheres perspectivavam o passado, o presente e o futuro.

D. Maria José de Gouveia Tovar e Menezes, natural de Fonte Arcada, filha de Matilde Olímpia de Menezes e Alexandre José de Gouveia, com título de nobreza, fez votos de noviça em 1812. Após 19 anos em que dirigiu o Mosteiro, acaba só, única freira da instituição, falecendo a 3 de Julho de 1886, ficando, então, guardiã do seu legado a criada Rosa do Sacramento. A 4 de Julho, o Ministério da Fazenda apercebe-se da riqueza do espólio do Mosteiro, como se pode ler no telegrama enviado: "Morreu última

freira Arouca. Mande já empregado confiança com polícia tomar alfaia que é muito rica".

Sete dias após a morte de D. Maria José, é fundada a Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda (pela intervenção de D. Rosa) a fim de promover o culto da Rainha e conservar o espólio do Mosteiro. Esta dinâmica é, em parte, consequência do Decreto-Lei de 1834, que, relativamente aos mosteiros femininos, salvaguardava o direito de residência até ao falecimento das últimas freiras professoras.

No meu trabalho de preparação para representar a personagem, senti necessidade de me informar sobre o historial do Mosteiro de Arouca, bem como sobre as características do sistema abadical. Mas foi igualmente importante compreender o pensamento de D. Maria José, a relação com D. Rosa, as idas à grade e a relação com uma outra figura feminina da peça: a Moça.

Defini ainda as opções concretas do meu processo criativo, nomeadamente a escolha de um estilo que implicasse fisicalidade, emoção e sensações.

O encenador sugeriu a possibilidade de trabalhar numa perspectiva brechtiana.

D. Maria José foi, então, abordada como um "tipo" especial: a autoridade numa microsociedade monástica.

Os mestres da arte de representar que prefiro – Marcia Haufrecht, Lee Strasberg, Polina Klimovitskaia, entre outros – inspiraram-se no Sistema de Stanislavski. Mas outros processos de preparação do actor são também importantes para mim, como o de Michael Tchekov (reportando-se aos centros de energia e ao "gesto psicológico") ou o de Sigmont Molik. Contudo, a base do meu processo de trabalho é um estágio de *release* capaz de criar presença em qualquer momento: nesse sentido, pratico, por exemplo, técnicas de Kinetic Awareness e Alexander.

### 2. O espaço e o seu contexto

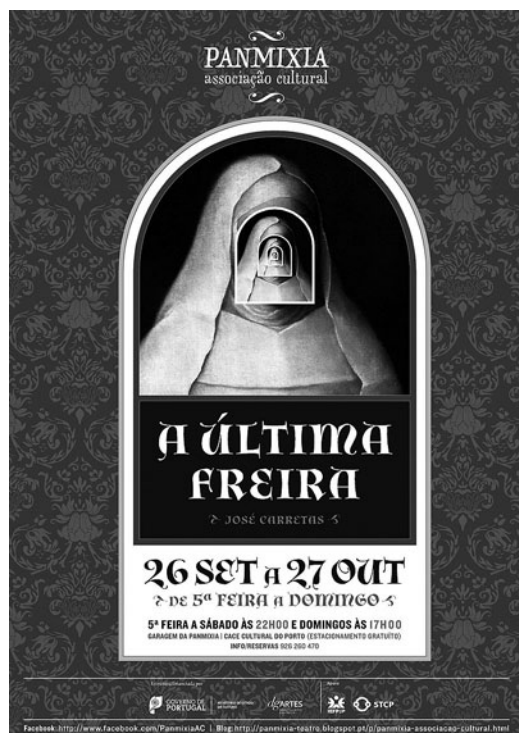
O Mosteiro é um edifício "plural", que se pretendia auto-suficiente e cujo objectivo principal era incitar à oração, envolvendo, contudo, funções litúrgicas, domésticas, intelectuais e económicas. Para alguns, poderia representar uma cidade ideal, com todas as polivalências, sendo o claustro um lugar privilegiado de comunicação.

No antigo regime, o morgadio era um dos limites à intervenção da mulher. A entrada para uma instituição

<sup>1</sup> Canção integrada nesta peça, de José Carretas, e cantada pela personagem Rosa.

Teresa Faria é actriz, co-fundadora das companhias Bonifrates (Coimbra), Meia Preta (Lisboa) e Teatrosfera (Massamá), tendo participado também em espectáculos da Barraca e da Escola de Mulheres, para além de outras colaborações pontuais. A sua actividade estende-se ao ensino, encenação e dramaturgia. Tem a parte curricular do Mestrado em Estudos de Teatro pela FLUL e é Mestre em Artes Cénicas pela Universidade Nova de Lisboa (2013). É investigadora do Centro de Estudos de Teatro da FLUL.

Cartaz do espectáculo, no Porto. [Arquivo Panmixia]



Santa Mafalda  
[Arquivo Panmixia]



monástica poderia ser uma forma de realização, celebrando o casamento divino com Cristo. Constituíam-se como comunidades que viviam em matriarcado, devendo obediência à superiora, a "mãe", e praticando a entreejada como "irmãs". Como refere Manuel Rocha "é a própria abadessa que assume o protagonismo e evidencia um 'papel viril' de representante de Cristo e de autoridade parental da comunidade." (Rocha 2011: 70)

Em Arouca, o sistema era de clausura, tendo a abadessa uma Casa de despacho, onde governava e, através da grade abacial, recebia visitas. As outras irmãs recebiam os familiares nos locutórios, assistindo aos cultos litúrgicos na parte privada de acesso à igreja. Contudo, em casos de doença, era permitido ir a banhos e a termas (S. Pedro do Sul).

Tratava-se, de resto, de um mosteiro de "elite", cuja população era maioritariamente oriunda da nobreza, e que revelava ter alguns hábitos culturais. Prova do estatuto social era o dote, as propinas e o enxoval, elementos necessários para ingressar no Mosteiro. Era também permitido que cada religiosa professa pudesse "usufruir" de uma criada.

Em 1713, existiam no mosteiro 126 irmãs, em 1825, o número baixou para 46 e, em 1886, ali habitava apenas uma religiosa: a abadessa.

A população do mosteiro era composta por religiosas professas, noviças, "meninas do coro", bem como seculares decretadas e serviçais. Enquanto na primeira metade do séc. XVIII chegaram a ser perto de quatrocentas as pessoas residentes, em 1790 o número baixou para duzentas e setenta e uma.

A "colmeia" era, todavia, democraticamente organizada. No topo da hierarquia, a abadessa (em geral com linhagem), era eleita trienalmente por escrutínio secreto, atendendo ao seu valor espiritual e temporal. Assim que tomava posse do báculo abacial, presidia à escolha dos Oficiais da Câmara.

No "diagrama" da instituição, vinha a seguir a prioressa (substituía a abadessa quando necessário), o conselho de

notáveis ou de administração (4 deputadas e todas as ex-abadessas), a cantora-mor, a mestre de noviças e restantes madres. Estas superintendiam 25 oficinas desde a sacristia ao forno, ou ao acompanhamento do padre no interior da clausura.

A abadessa tinha de fazer relatórios anuais e o Mosteiro era "inspeccionado" anualmente pelos Visitadores (Abade da Ordem de Cister em Alcobaça ou o "Visitador Geral"), que avaliavam todos os aspectos da instituição. Refira-se, como curiosidade, um relatório de 1705 que denunciava: "[...] algumas irmãs [...] querem parecer mais seculares do que outras [...], trazendo decotados, rendalhos, [...] mangas de camisa à moda, pendentes ou arrecadas, saltos mais altos do que se permite" (*ibid.*: 142)

As regras, porém, eram rígidas. Após o toque (22h00) era obrigatório recolher em silêncio, sendo proibido "cantar" e "tanger" nos dormitórios.

### 3. Da ordem ao declínio

Nem sempre foram pacíficas as relações destas instituições com o poder central. Por exemplo, no séc. XVII, quando D. Pedro doou o Couto de Estarreja ao Conde de Santiago, a abadessa recorreu ao tribunal para salvar o seu território.

Foi, porém, com a vitória do liberalismo que, pelo Decreto de 28 de Maio de 1834, de Joaquim António de Aguiar, os mosteiros sofreram a grande derrocada e o panorama nacional das ordens monásticas se alterou radicalmente.

Em Arouca, por exemplo, em 1838, foi vendido um altar em prata, para garantir a sobrevivência da comunidade conventual.

Tinha já passado, a época mais relevante do Mosteiro: o século XVIII. E os festejos que comemoraram a beatificação da Rainha Santa Mafalda, em 1793, foram um eloquente testemunho disso mesmo: definiu-se um importante plano arquitectónico de reconstrução do monumento, desde a igreja ao claustro. A festa barroca teve um programa litúrgico,



<  
Milagre de Santa Mafalda,  
Museu e Arouca. [Arquivo  
pessoal Teresa Faria]

Abadessa (Teresa Faria).  
[Arquivo pessoal Teresa  
Faria]

>

acompanhado de acções recreativas e culturais. No Terreiro do Mosteiro brilhavam borlantins, charamelas, charolas, bailarinos, comediantes, touradas, gaiteiros e fogo de artifício.

Já antes, em 1727, houve notícia que borlantins actuaram "para regalo das monjas no pátio do Mosteiro" e, mais tarde, em 1831, há um registo da Abadessa D. Ana Coutinho referindo a presença de "Arlequino – D. com os ditos que representarão na grade abacial." (*Ibid.*: 215)

#### 4. Vão-se as pratas

Como referido, no que diz respeito à personagem principal da peça de José Carretas, a Abadessa era a única religiosa no Mosteiro desde 1885, vivendo isolada do mundo e acompanhada apenas pela sua criada Rosa. Logo na 1ª cena, o diálogo comprova essa solidão:

MJ – Não ouviste chamar?

Rosa – Que quer? Os corredores deste casarão são muito compridos e eu estou praticamente sozinha.

MJ – Então e as outras?

Rosa – As que não morreram estão moribundas.

Dirá mesmo a um Parente que a visita:

Estou aqui abafada neste ar bafiento [...]. Sozinha. Entregue à cegueira e à solidão. Com uma criadita que é outra sozinha.

É certo que Maria José representa o poder, a autoridade: ela é, de algum modo a própria instituição. Referirá isso mesmo ao Parente do Porto (PP), um primo antiquário, quando afirma convictamente:

Este Mosteiro sou eu. Eu sou este Mosteiro. Este Mosteiro só vive enquanto eu durar. No dia em que eu morrer acaba tudo. Tudo o que era bom, antigo. [...] sabes lá tu o que é suportar o peso da tradição num país onde ninguém quer saber.

A superioridade e a intransigência são, aliás, marcas permanentes desta personagem. Sobre a venda do espólio, pergunta a seu primo (PP):

MJ – Vendeste os linhos e as toalhas?

PP – Não consigo vender.

MJ – Então dinheiro, nada?

PP – Trago-lhe alguma coisa.

MJ – Só isto? Mas tu estás a brincar com uma pobre mulher indefesa? Uma frágil madre abadessa que ainda por cima é tua parenta? Que gente és tu? Que sangue é esse?

PP – É a crise. São tempos de crise, que quer! O défice, impostos, falências, tudo, ninguém se entende, anda tudo num reboiço neste país.

MJ – Essa cantiga tem tantos séculos como o país, entretanto há uns que se vão enchendo.

PP – É verdade prima, ninguém quer saber de Arte [...] Para os burgueses impantes e triunfantes que estão a rasgar a Rua dos Pamplonas, nós somos velharias. [...] E aquele Cristo de Marfim?

MJ – Não. Há-de ser a última coisa. Agora desaparece. Só me apareças com dinheiro. Isto, são esmolos. Esmolas já fui eu buscar à caixa. Passe bem.

Também Rosa faz um reparo:

Rosa – Se a Senhora não tivesse vendido os moinhos ao mestre Julião, ao ferreiro, a esta hora ainda tínhamos pãozinho do nosso... e não precisávamos de depender de "gentinha daqui de perto."

MJ – Essa gentinha tem dinheiro e carta de brasão [...]

Rosa – Se ao menos me deixasse vender umas morcelas como antigamente...

MJ – Não. As freiras de Arouca trabalham por devoção.

A Abadessa vivia um conflito interior difícil de resolver. Dependia da venda de espólios, mas o seu orgulho não

>  
*A última freira*,  
 texto e enc. José Carretas,  
 Panmixia, 2013  
 (José Carretas,  
 Pedro Cunha, Helena Faria,  
 Andreia Ruivo).  
 [Arquivo Panmixia]



o queria aceitar. Veja-se o seu desabafo com um comerciante:

Dinheiro! É a nova religião. Só tem valor quem tem dinheiro. No tempo do Senhor D. Miguel, [...] Era preciso um berço, um nome, uma linhagem... Enfim trouxe-me dinheiro. Então dê-mo.

Mulher de convicções políticas e ideológicas muito firmes, a Abadessa argumenta e discute, especialmente, com as figuras masculinas. Com o Padre Confessor (PC), dá a sua opinião sobre a convulsão política que se vivia e que prejudicava a vida religiosa:

MJ – Os frades que passaram a mendicantes à força, porque nos roubaram tudo: conventos, mosteiros, privilégios, [...] tudo, obrigados a viver debaixo de pontes, a emagrecer escandalosamente, e vem-me esta padralhada nova falar em abnegação e sacrifício, haja decoro! Tenha juízo. Vá aprender latim., vá trabalhar. [...] E olhe que os pobres são nossos. Não os deixe entregues à filosofia dos maçons.  
 PC – Minha Senhora... caridade, filantropia... semântica...  
 MJ – Não são a mesma coisa. Caridade é uma realidade, a nossa. É sopinha com religião, broa com catecismo. Filantropia é outra coisa, é política, obra social, campanha liberal. Uma sopa, um voto, três porções de broa, um voto, meia sardinha, meio voto. [...] E a doença não pode ficar entregue aos laicos. Eles que fiquem com a saúde. Nós precisamos da doença. É coisa de mulheres católicas. Vá lá que nisso temos tido sorte com as nossas rainhas. Peninha a que se foi embora tão nova, a Estefânia. Mas esta também é Pia.

Revela ser uma mulher de cultura e fala entusiasmada das suas viagens e dos lugares onde ainda se conservavam as antigas relações sociais:

Adoro a Madeira, onde estive a Sissi. [...] E Viena de Áustria,

...os palácios, as pessoas, os bailes, as valsas... Na Áustria até os pobrezinhos são limpos e sabem estar. Um país imperial, onde há respeito e religião católica, dinheiro e educação, o resultado só pode ser aquele.

Rosa lia a *Ilustração* e a *Gazeta*, com seus avisos e folhetins:

Arrenda-se a Comenda de Sta Maria de Algodes [...] Quem quiser comprar uma enciclopédia metódica com a Geografia Iluminada [...] o folhetim *Um Anjo de ternura*: «Emília estava debruçada sobre a moribunda... a quase defunta conseguiu a pena pronunciar: – Obrigada e... adeus. E respondeu Emília chorando: – Adeus, meu Anjo.»

## 5. Com os pés na terra

D. Maria José deleitava-se com a doçaria, em especial, o arroz doce da Rosa, com muito açúcar, canela e limão. E, segundo a ordem de S. Bento, antes de comer, ela dizia: *Domine lábia meã aperies, et os meum annunciatibit laudem tuam* / “Abre, Senhor, os meus lábios, e a minha boca proclamará o teu louvor.”

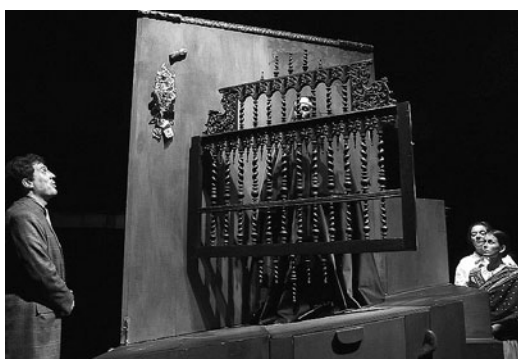
Os doces e pequenos jogos de adivinhas e palavras preenchiavam o tempo que Maria José e Rosa passavam juntas. No entanto, a Abadessa, por vezes, tornava-se egoísta e déspota, não deixando, por exemplo, Rosa dormir quando tinha pesadelos:

MJ – Não, não, eu vou já. [...] Rosa fica aqui, que enquanto estiveres aí os pesadelos não voltam. Eu gostava de ter uma boa morte, com as irmãs todas à minha volta e todos a chorarem [...] mas Deus castigou-me e deixou-me para última.

Rosa – A senhora ficou para última porque é uma grandíssima lambareira. Agarrou-se à vida para comer mais doces.

MJ – Se soubesses quantas vezes sonhei ir ter com as outras.





&lt; &gt; ^

*A última freira*,  
 texto e enc. José Carretas,  
 Panmixia, 2013  
 < Ricardo Leite,  
 Teresa Faria, Helena Faria,  
 Andreia Ruivo;  
 > Ricardo Leite, Teresa  
 Faria;  
 ^ Tiago Correia,  
 Ricardo Leite,  
 Andreia Ruivo,  
 Helena Faria).

[Arquivo Panmixia]

Sabes lá tu como é depois no céu? O céu é como o claustro, mas muito mais bonito e maior. Estás a ver o mosteiro, agora imagina que ele está no céu, mas sem nada por baixo, mas com tudo em volta, com os canos e as raízes das árvores e as sepulturas das monjas, transparentes, tudo lá em cima [...] e a música com os coros de Palestrina [...] e guloseimas, sim que depois já não é pecado [...] como aquele quadro de Josefa de Óbidos que eu não deixei vender para poder comer com os olhos [...] Sabes lá tu do céu? O céu para ti é como um corredor encerado ou uma chaminé a tirar bem...

D. Maria José chegou a pensar que Rosa queria envenená-la, dando-lhe só caldo crespo, "fome e veneno". Mas, Rosa é uma serva fiel, embora, no final da peça, se revolte:

Rosa – Quem manda aqui sou eu. Quem é que organiza? Quem é que trabalha? A senhora só sabe viver na vaidade e no privilégio! E vive porque eu lhe dou de comer e beber. Até mesmo o leite que eu consigo arranjar, a senhora lava-se com ele. [...] Eu quero o céu, mas também quero a terra! A senhora é o passado [...]. Vou dar uma volta.  
 MJ – "Eu conheço esta gente. [...] Ela volta. É a única neste convento com verdadeira vocação. A vocação de servir.

O universo feminino da peça concentra-se na cena "Três-Marias", com Maria José, Rosa e Violeta. Um momento que referencia passado, presente e futuro.

Rosa – Senhora, é a tal.

MJ – O que me trazes aí, deixa ver. [...] Então queres servir aqui?

Violeta – Eu? Não senhora. E o que é que eu fazia?

MJ – Servias. A Rosa precisa de quem lhe faça recados, ajudavas, aprendias, tens abrigo, tens de comer, educação,...

Rosa – Sim, educação. Aprendes a rezar, a bordar, a cozinhar, [...]

Violeta – Eu rezar já sei, precisava era de uma máquina para costurar... dinheiro. [...] Quero a minha liberdade.

MJ – O que é que ela quer? [...] Sabes o que é isto? São os maçons! Os franceses! [...] Mas não foram só eles. Essa corja do Mindelo. Essa gatinha do senhor D. Pedro também colaborou. [...] E tu também ajudaste, porque trouxeste a Maçonaria para dentro do Mosteiro de Arouca.

Rosa – Eu? Credo!

Violeta – Eu não faltei ao respeito. Só disse o que penso.

Rosa – Se toda a gente dissesse o que pensa, o mundo estava de pernas para o ar. Seria a revolução. Ou coisa pior. Coisa pior não, que coisa pior não há.

< > v  
 A última freira,  
 texto e enc. José Carretas,  
 Panmixia, 2013  
 (< Helena Faria  
 e Teresa Faria:  
 > v Teresa Faria).  
 [Arquivo Panmixia]



Enfim, diferentes posições da mulher no século XIX: Violeta vai para o Porto trabalhar na Casa Confiança, na Rua de Sta Catarina, enquanto a Abadessa e Rosa ficam a cumprir os seus destinos.

## 6. Do texto ao corpo

Relativamente ao trabalho de actriz neste espectáculo, foi, sem dúvida, intenso e exigente, pois só houve um mês para ensaiar e o *training* e os apuros foram muito rápidos.

Contudo, não deixou de ser um grande desafio construir esta personagem, tão viril e solene no seu papel de autoridade, quanto frágil nos seus medos.

Este equilíbrio, base da coerência da personagem, manifestou-se pelo trabalho de voz: mais grave em momentos de firmeza e mais solta em situações de fragilidade e na relação com adereços (báculo vs santinhos).

Como é habitual, foi a partir do texto e das referências históricas, que se definiram as características psicológicas da Abadessa e a sua presença cénica.

Em relação à fysicalidade, foi-me pedido que não trabalhasse a doença nem o envelhecimento, mantendo sempre uma postura de firmeza (menos nos momentos de perturbações emocionais).

A proposta inicial de uma representação "barroca", com trabalho brechtiano, apenas se revelou na forma majestática.

Do ponto de vista da ocupação do espaço, a Abadessa circulava dentro do dispositivo cénico mais restrito (cadeirão, grade e túmulo), e apenas duas vezes circulou pela cena: para rezar e quando tinha pesadelos.

Pensando nas proposições de Mickael Tchekov, criei um "gesto psicológico", determinado, fechado e dinâmico, com um movimento de verticalidade.

Segundo o Método, trabalhei a memória afectiva, por exemplo, em relação ao medo da morte. Sensorialmente, foram apurados o paladar, a visão e audição, em particular, para a cena do sonho. O prazer da argumentação e de

poder/domínio foi um aspecto da personagem que pôde ser desenvolvido.

Para preparar a relação com a clausura, visitei o Mosteiro de Arouca e o Convento das monjas beneditinas em Roriz, onde conversei com a Madre Superiora.

Sensorialmente as escolhas relacionaram-se com medos e perdas.

No cômputo final da representação da personagem, a verdade é que esta mulher forte e autoritária, depois da discussão com a jovem Violeta, desabafa: "Ela não tem razão. Eu não gosto da vida que levo."

## Referências bibliográficas

- CARRETAS, José (2013), *A última freira*, inédito dactiloscrito.  
 ROCHA, Manuel Moreira (2011), *A memória de um Mosteiro: Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das construções e das reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento.

**Nota final:** O autor atribuiu a cada uma das onze cenas o nome de uma flor - em português e em latim - em função do sentido da acção e do estado de espírito da personagem: Flor-de-Laranjeira (*Citrus aurantium L*) | Dinheiro-em-Penca (*Pilea nummularifolia*) | Amor-de-Hortelão (*Galium aparine L*) | Asa-de-Anjo (*Pilea spruceana*) | Violeta-Pendente (*Achimenes grandiflora*) | Três-Marias (*Bougainvillea spectabilis*) | Cabeça-de-Alho-Chocho (*Specimen inexistens*) | Dinheiro-em-Penca (*Callisia repens*) | Roseira-Brava (*Rosa Canina L*) | Árvore-do-Viajante (*Ravenala madagascariensis*) | Ave-do-Paraíso (*Strelitzia reginae*).



&lt;

Mercedes Blasco  
 "Cantando o meu fado...  
 1907" (Blasco 1908).

Mercedes Blasco  
 "Na canção *La pulga*,  
 Teatro Romea, Madrid"  
 (Blasco 1908).

&gt;

# Mercedes Blasco

## Actriz maldita

Cláudia Sales Oliveira

Mercedes Blasco (1867-1961) publica, num espaço de trinta anos, quatro volumes de memórias, intitulados: *Memórias de uma atriz* (1907<sup>1</sup>), *Vagabunda* (1920), *Desventurada* (1924) e *Enjeitada* (1937). Um dos alegados motivos da sua escrita memorialística é declarado, logo no primeiro livro: o resgate da sua identidade de atriz e de mulher contra o que sobre ela escreve Sousa Bastos na *Carteira do Artista*, referindo de modo lacunar o seu trabalho e lançando suspeitas sobre a sua pessoa. No âmbito da sua produção autobiográfica, publica ainda, em 1938, um quinto volume, *Diário duma escriba*, no qual a narradora já não é a atriz, mas a escritora que evoca pontualmente o seu passado de atriz.

Na sua carreira, afirma-se primeira atriz de ópera cómica, destacando o sucesso obtido nas operetas: *Mam'zelle Nitouche* (1890, libreto de Henri Meillac e Albert Millaud, música de Hervé), *Miss Helyett* (1891, libreto de Maxime Boucheron, música de Edmond Audran), *O brasileiro Pancrácio* (1893, opereta de costumes de Sá de Albergaria e música de Freitas Gazul), *Os 28 dias de Clarinha* (1894, *Les vingt-huit jours de Clairette*, libreto de Hippolyte Raymond e Anthony Mars, música de Victor Roger), *Mascote* (1897/1898, *La mascote*, libreto de Henri Chivot e Alfred Duru, música de Edmond Audran). No teatro de revista, refere o êxito alcançado em: *Reino da bolha* (1896/1897, de Eduardo Schwalbach, com música de Freitas Gazul e Tomás Del Negro), *Solar dos Barrigas* (1896/1897, de D. João da Câmara e Gervásio Lobato, com

música de Ciriaco Cardoso) e *Agulhas e alfinetes* (1899/1900, de Eduardo Schwalbach, com música de Filipe Duarte). Além de *divette*, é intérprete ou *diseuse* da *chansonette* francesa (tipo Yvette Guilbert), género no qual se estreou em 1893. Destaca-se ainda como a primeira atriz portuguesa do seu tempo com uma carreira internacional na Europa, pisando palcos em Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Itália e Alemanha, e, como a primeira artista poliglota do mundo, apresentando-se em inglês, francês, castelhano, italiano e português.

Após quatro épocas seguidas (de 1890 a 1894) a trabalhar no Teatro da Trindade, deixa de ser contratada para aquele que foi um dos principais teatros do género musicado em Lisboa. Aponta como causa do seu afastamento a promoção que o empresário Sousa Bastos quis fazer da sua segunda esposa, a atriz Palmira Bastos. Trabalha depois em sociedades artísticas ou companhias, ora em Lisboa (no Teatro da Rua dos Condes, em 1896/1897, 1899/1900 e 1904/1905; no Real Coliseu, em 1897/1898; no Teatro do Príncipe Real, em 1902/1903), ora no Porto (no Príncipe Real, em 1900/1901; e no Teatro Carlos Alberto, em 1905/1906), empresas que muitas vezes não chegam a terminar a temporada. Depara-se com a falta de contratos em 1904, 1906/1907 (época em que foi censurada por ter trabalhado com a Companhia da Feira do Campo Grande) e 1908, uma das razões por que tenta uma carreira internacional. A partir de 1898, apresenta-se também em Espanha e, de 1908 a 1914, integrada em

<sup>1</sup> Recorremos à 3ª edição, de 1908, por ser a mais completa, incluindo críticas à edição de 1907, nomeadamente na secção "Memórias de uma atriz: apreciações críticas 1907-1908".

Cláudia Sales Oliveira é investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com trabalho desenvolvido no âmbito do projecto CETbase – Base de Dados sobre o Teatro em Portugal. Como doutoranda, bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dedica-se, no momento, ao estudo de memórias escritas de actores portugueses nascidos no século XIX.



companhias belgas e francesas (entre as mencionadas, a Companhia de Variétés de Bruxelles e a Companhia do empresário Chataignié) sobe aos palcos em vários países europeus, deixando então de se apresentar em Portugal.

Na narrativa de si, Mercedes Blasco descreve-se como uma mulher arrojada que desafia os preceitos do seu tempo, "revoltada contra a rotina e [...] em tudo adiantada" (Blasco 1937: 56). Ainda menor de idade, foge da casa dos pais para seguir a carreira de atriz, incitada pela forte oposição do pai que "[...] embirrava com mulheres de teatro e dizia que preferia dar-me um tiro a que eu fosse uma delas" (Blasco 1908: 39). Já adulta, é mãe solteira de dois filhos, casando em data não mencionada com o engenheiro belga Remi Ghekiere, que conhecera em 1908.

Considera-se introdutora de novidades no palco e fora dele. A sua apresentação em cena é de forma a provocar "um grãozinho de escândalo - que não deixa de ser bom, não sendo de mais" (carta a Jaime Victor [24-03-1898] *apud* Blasco 1908: 178). Por exemplo, na revista *Farroncas do Zé* (de Tito Martins e Baptista Machado, com música de Rio de Carvalho, Real Coliseu, 1897/98) introduz o *maillot* cor de carne para as poses plásticas da Princesa de Caraman-Chimay, personagem na qual sugere o nu, mediado por uma gaze e por certos efeitos de cena. MB chega mesmo a defender que toda a artista deve ser provocante em palco, já que o público quer que a atriz procure seduzi-lo, "[...] que lhe delicie o cérebro com todos os requintes de sensualidade artística" (Blasco 1908: 12-13). Declara-se a primeira atriz a cantar o fado acompanhando-se à guitarra (cf. Emília Letroublon, que também "tocava fado" [Bastos 1898: 251]) e a sua introdutora nos palcos estrangeiros. Fora de cena, considera-se precursora de modas, como no caso do seu arrojado penteado de cabelos curtos e encaracolados, pintados de louro (entre 1898 e 1904).

Dedica-se à escrita, não só devido à falta de trabalho no teatro, mas também por aptidão e gosto. A notoriedade dúplice nos distintos campos do teatro e da literatura valeu-lhe o epíteto de "a Colette portuguesa"<sup>2</sup>, tendo publicado, entre 1907 e 1936, vinte e oito (28) obras entre memórias, novelas, crónicas, poesia e teatro (uma peça intitulada *Batalha dos sexos*). Desde o seu regresso a Portugal, após a Grande Guerra, a escrita passa a ser a sua fonte de rendimento. Contudo, mesmo colaborando em vários jornais e escrevendo "febrilmente" (Blasco 1924: 28), a escrita mal dá para suprir as suas necessidades.

Com vista à reintegração no teatro, o resgate da sua identidade continua no segundo livro (*Vagabunda*, 1920) contra o esquecimento de si enquanto atriz e o descrédito em Portugal da sua carreira internacional, dando a conhecer a sua acção de patriota na Bélgica (onde vivia, no início da Grande Guerra, com os seus dois filhos e o marido), recusando-se a trabalhar para o exército alemão na qualidade de atriz e voluntariando-se para apoiar prisioneiros de guerra, num acumular de privações que terão precipitado a morte do primeiro filho.

O terceiro livro (*Desventurada*, 1924) versa sobre a sua tragédia pessoal que passa pela não-integração no meio do teatro e culmina com a morte do seu segundo filho. O quarto livro (*Enjeitada*, 1937) relata as novas tentativas frustradas de reingresso no meio do teatro; primeiro, como societária do Teatro Nacional, depois, como autora de uma peça – inicialmente intitulada *Sua Majestade, o amor!*, e em 1935 publicada sob o título *Uma mulher, um beijo, uma traição* – que tenta fazer apresentar junto de uma das principais companhias de então (um casal empresário não nomeado). A ânsia de reconhecimento leva a artista, ainda em 1935, a almejar um prémio literário, acabando por desistir de concorrer.

Assistimos entre os quatro livros a uma gradação da euforia à disforia. O terceiro e quarto são já os livros da "trágica" em contraposição à "cômica"<sup>3</sup>. Em todos eles, mesmo já no primeiro, persiste uma ideia de si como atriz maldita, excluída pelos empresários que a puseram "no *Index* da sua excomunhão" (Blasco 1908: 214-215). O mesmo acontece quando regressa a Portugal, sentindo-se mais do que apta a estar no palco e sistematicamente fora dele:

É triste, muito triste, sentir-se uma mulher na força da vida, em plena posse das suas faculdades de trabalho, nova ainda, com um passado glorioso, e ver-se manietada por uma criminoso indiferença da parte dos empresários portugueses. (Blasco 1920: 289)

Malquerida também entre os seus pares, a quem faz contrastar o grande acolhimento junto do seu público, maioritariamente ilustrado. No meio do teatro, sente-se 'desajudada de protecções lutando contra intrigas, ódios e invejas'<sup>4</sup>; alvo de perseguição e de conspiração, até na resistência à sua integração como societária no Teatro Nacional (levando a que nele fosse colocada "pessimamente" [Blasco 1937: 63]) e pelo ostracismo a que a votaram, após a conseguida integração. (O facto de não se ter chegado a estreiar neste teatro será, mais tarde, utilizado como argumento para a não concessão de uma reforma). Alvo ainda de indiferença e de abandono pelos colegas quando mais deles precisa, ao vir de uma guerra, combatida, com uma criança doente, depauperada e vivendo de ajudas (em 1922, auffera uma pensão do Governo Civil de Lisboa [Blasco 1937: 70-71]).

No seu relato, a atriz deixa entrever que, já no início da sua carreira, se geram atritos à sua volta. Refere, nestes primeiros tempos, o seu coquetismo e os seus caprichos de jovem, na maioria, satisfeitos por amantes com poder económico e influência no meio social, provocando na "gente que a rodeava [...] [um]a adulação hipócrita" (Blasco 1908: 48). Refere ainda as frequentes indisposições, derivadas ou não dos seus "nervos de histérica" (Blasco 1908: 55), assumidos como parte da sua índole artística, que a levavam a interromper a sua prestação em espectáculos, chegando, por vezes, a ser substituída; muito

<sup>2</sup> Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954). Um título seu, publicado em 1910, é flagrantemente coincidente com o segundo título memorialístico de Mercedes Blasco: *La vagabonde* (cf. *Encyclopædia Britannica*: <http://www.britannica.com/women/article-9024741>).

<sup>3</sup> Albino Forjaz Sampaio *apud* Blasco 1908: 53.

<sup>4</sup> *Vanguarda*, 13-11-1897, *apud* Blasco 1908: 166-167.





&lt;

Mercedes Blasco  
 "No Tirano da bela Urraca,  
 Teatro D. Amélia, Lisboa"  
 (Blasco, 1908).

Mercedes Blasco  
 "Na Princesa de Caraman-  
 Chimay, Real Coliseu,  
 Lisboa" (Blasco 1908).

&gt;

longe portanto da maioria dos actores do seu tempo que se vêem compelidos a apresentar-se em palco em situações extremas (como perante a morte dos que lhe são mais chegados<sup>5</sup>) e das actrizes que considera "escravas" (Blasco 1908: 74-75) do trabalho e do empresário a quem se consorciavam, referindo-se a Pepa Ruiz (que mesmo doente vai para o palco) e Palmira Bastos (cuja labutação é contínua).

Relativamente à sua não integração no teatro a partir de 1919, podem divisar-se algumas razões de cariz conjuntural. A sua ausência dos palcos portugueses foi de cerca de uma década, atravessando então o teatro um período de grandes mudanças verificadas na massiva exploração do teatro de revista, quase expulsando dos palcos de Lisboa outros géneros, como a opereta e o teatro declamado<sup>6</sup>. Num tal contexto, uma *dívette* e cançonetista finissecular, quinquagenária, dificilmente teria lugar (pelo menos, como primeira actriz), competindo com outras idades, referências e linguagens de palco.

A narrativa memorialística é o lugar de recriação da tragédia pessoal de Mercedes Blasco e a possibilidade de lhe conferir um sentido<sup>7</sup>. Tragédia de tudo ter investido e de tudo ter perdido por causa da guerra: a sua carreira internacional, o seu casamento<sup>8</sup> e, o mais importante, os seus dois filhos. Esta última perda, é resgatada na narrativa como resultante de uma causa redentora: o heroísmo de ter sacrificado os seus interesses pessoais à sua pátria:

[...] uma mulher que se sacrificou durante a guerra, pelo bom nome do seu país, a ponto de deixar tuberculizar os seus dois filhos, pela miséria a que voluntariamente se submeteu para não divertir, como artista, o exército invasor da Bélgica e que abandonou o seu lar para servir de enfermeira e de ambulanceira [sic] aos seus soldados. (Blasco 1937: 8)

A falta que sente de reconhecimento enquanto actriz é transferida para a escritora (popular, mas não alvo de um

prémio literário), e, por fim, numa espécie de último reduto, para a cidadã patriota, digna como "qualquer valente e brioso militar" (Blasco 1937: 36), merecedora de uma condecoração pelos serviços prestados (num sonhado espectáculo em sua honra, promovido pelo *Século*, mas nunca realizado).

Ao longo da narrativa contida nos cinco livros, assistimos à transformação da rapariga caprichosa e mundana, que consegue tudo obter, para a "mulher-mártir" (Blasco 1937: 119), a "mãe sem filhos" (*ibid.*), abandonada e sozinha, com uma vida social restrita. A visão da sua vida oscila entre uma avaliação contraditória: ora euforicamente positiva, ora disforicamente negativa. Positiva, ao transformar o negativo em positivo: a sua problemática integração no meio do teatro em Portugal como o que lhe permitiu ter feito carreira de actriz no estrangeiro e se ter tornado escritora; vencedora, afinal, quer no teatro, quer na literatura. Negativa, quando compara o seu destino ao da irmã, a actriz Isabel Marques (falecida no Brasil por volta de 1903 [Blasco 1920: 39-44]), proclamando-se vencida:

Mas fui vencida afinal. O adversário truculento e feroz engoliu-me... e vomitou-me de novo para a vida, depois de se haver banqueteadado com os meus sonhos, todas as minhas esperanças de dias melhores. (Blasco 1924: 129-130)

No seu último título autobiográfico (Blasco 1938), a narradora chega mesmo a renegar a sua opção pelo teatro e pela escrita, considerando ambos "ciladas" (*ibid.*: 130) à felicidade que poderia ter encontrado numa vida anónima de mulher casada e com filhos.

É esta insatisfação, esta constante procura de outros modos de ser, que liga, a nosso ver, a Mercedes 'cómica' à Mercedes 'trágica'; a mesma ânsia que a levou a procurar uma carreira na Europa (malvista<sup>9</sup>, na época) e à incursão noutros meios, tornando a sua pena temível aos olhos

<sup>5</sup> Cf. Brazão 1925: 69-70; Abranches 1947: 35-36; Pinheiro 1929: 157-158.

<sup>6</sup> Cf. Oliveira 2010: 34; Rebelo 2010: 98; Lima *apud* Bastos / Vasconcelos 2004: 113.

<sup>7</sup> "En faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le coauteur quant au sens" (Ricoeur 1990: 191).

<sup>8</sup> Na segunda parte de *Vagabundo* (1920) não há menção ao marido, de quem se terá separado. Apesar de alguma imprensa a anunciar como viúva de guerra, infere-se que tal não seria omissão na narrativa, antes um adjuvante na ênfase da sua tragédia.

<sup>9</sup> "A notícia do teu contrato de Londres danou muita gente. Mesmo o Celestino." (Carta de Paulo Barreto [João do Rio], s.d., *apud* Blasco 1937: 148).

>  
Mercedes Blasco  
"Em traje rico de chula...  
fot. 1907" (Blasco 1908).

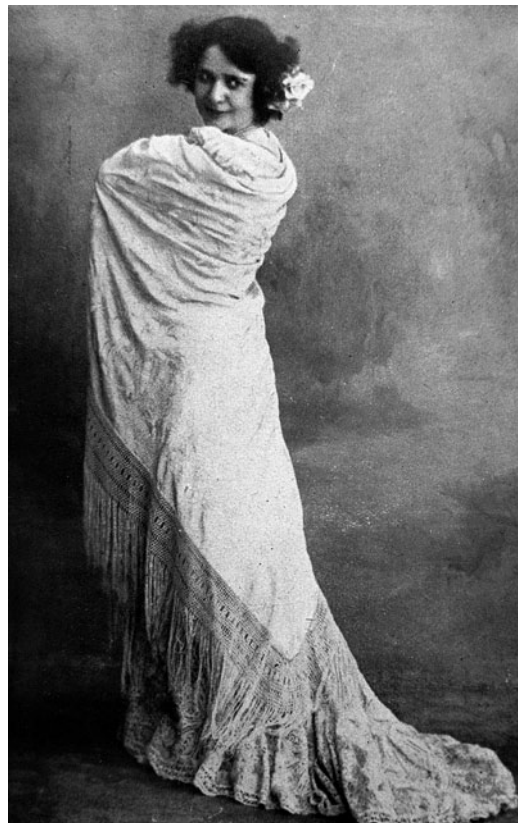
dos seus pares no teatro, porque poderosa na defesa das suas causas e no cultivo do seu narcisismo (justificado como uma defesa contra o fantasma do desalento). A pertença não exclusiva ao meio teatral, o privilegiar de relações fora dele (na esfera dos intelectuais e dos políticos), a sua postura de independência relativamente a empresários e de insubmissão a certas práticas de trabalho, enfim, o seu comportamento atípico de atriz e de mulher, desafiando preceitos e limites, causando temores e despeitos, podem ser lidos como adjuvantes na sua desvinculação ao meio. "Eterna incompreendida" (*ibid*: 28), afinal, só narrável por si própria:

Tenho a certeza de que quando desta vida me for, não haverá uma pena que saiba fazer o retrato da minha pobre alma, pária errante, sedenta duma beleza que não existe, e esfomeada eterna de um bem tantas vezes sonhado e que nunca alcançou. (*ibid*: 28-29)

### Referências bibliográficas

>  
Mercedes Blasco  
"No Brasileiro Pancrácio,  
Teatro da Trindade, Lisboa"  
(Blasco 1908).

- ABRANCHES, Adelina (1947), *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- BASTOS, Sousa (1898), *Carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.
- BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2004), *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, s.l., IPM – Museu Nacional do Teatro.
- BLASCO, Mercedes (1908), *Memórias de uma atriz*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, [1907].
- (1920), *Vagabunda: Seguimento às memórias de uma atriz: 1908 a 1919*, Lisboa, J. Rodrigues.
- (1924), *Desventurada*, Lisboa, Portugália Editora.
- (1937), *Enjeitada*, Lisboa, J. Rodrigues.
- (1938), *Diário duma escriba*, Lisboa, J. Rodrigues.
- BRASÃO, Eduardo (1925), *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*, Lisboa, Empresa da Revista de Teatro Lda.
- LEAL, Carlos (1920), *No palco e na rua: impressões do homem e do artista*, Lisboa, Tipografia Costa Sanches, sucessores Galhardo Et Costa Lda.
- OLIVEIRA, Gonçalo Antunes de (2010), "Só temos Pátria enquanto houver República! O teatro de revista no surgimento da Primeira República em Portugal", in *A República foi ao teatro* (catálogo da exposição), Lisboa, Museu Nacional do Teatro, pp. 25-35.
- PINHEIRO, António (1929), *Contos largos: Impressões da vida de teatro*, prefácio de Rocha Martins, Lisboa, Tip. Costa Sanches.
- REBELLO, Luiz Francisco (2010), "O teatro na transição do regime (1875-1876 a 1917-1918)", in *A República foi ao teatro* (catálogo da exposição), Lisboa, Museu Nacional do Teatro, pp. 65-99.
- RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

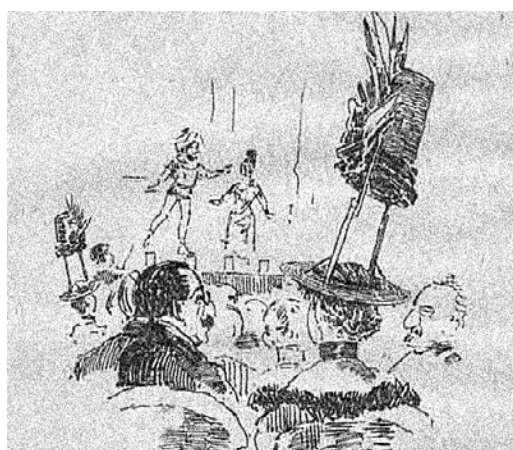




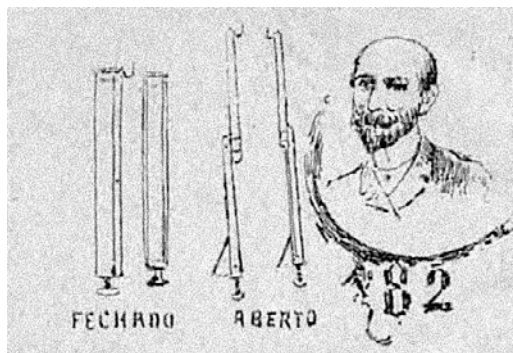
# As mulheres no teatro

## Flagrantes satíricos

Maria Virgílio Cambraia Lopes



<  
RBP: *O António Maria*,  
23-11-1895, p. 127.  
(Fig. 1)



RBP: *Pontos nos ii*,  
6-1-1887, p. 2.  
(Fig. 2)  
>  
>  
RBP: *Pontos nos ii*,  
6-1-1887, p. 2.  
(Fig. 3)

Nas salas de teatro, o universo feminino não se restringe às actrizes que se expõem nos tabladros ao olhar do público. Na assistência, também se encontram mulheres que, cumprindo muito embora o seu papel de espectadoras, aí convivem, exibindo-se socialmente e tornando-se não raras vezes pólo das atenções da sala. Por conseguinte, os teatros não são apenas espaços onde ocorre uma representação: são também lugares de relacionamento social que, em determinados contextos, assumem particular relevância. Tal facto, que a literatura explora com muita frequência, não passa também despercebido ao desenho satírico.

Nas últimas décadas de Oitocentos e na primeira metade do século XX, o teatro é, na sociedade portuguesa, a arte do espectáculo que detém a primazia sobre todas as outras e que concita as atenções gerais. Não é, pois, de estranhar que se torne presa fácil de uma caricatura muito aguerrida nesta época e que também possui grande peso social. Não poupando nada nem ninguém, os

caricaturistas – também eles frequentadores das salas de teatros – fazem das actrizes, das figurantes, das damas dos camarotes e das plateias tema recorrente da sua sátira. Centenas de imagens satíricas vão dando visibilidade a aspectos que, regra geral, os comentários escritos elidem, tornando-se deste modo documentos de grande utilidade para um conhecimento mais exacto da História do Teatro.

Um dos aspectos mais satirizados neste tempo é a forma como certas modas interferem na visibilidade das peças. Em 1895, uma página bem-humorada d'*O António Maria*<sup>1</sup> (fig. 1), direcciona o olhar do leitor para o público e dá conta do descontentamento dos espectadores que tinham a má sina de ficar atrás dos enormes chapéus tão ao gosto da época. "As plateias tomam o aspecto de florestas de plumas com pássaros empalhados" – ironiza a sequência, que mostra os espectadores em desespero a tentarem espreitar para o palco, numa sala onde o público feminino da plateia também se exhibe e que, activamente, transforma em espaço de ostentação.

<sup>1</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado por Rafael Bordalo Pinheiro (1ª série 1879-1885; 2ª série 1891-1898).

>  
RBP: *A Paródia*  
17-10-1900, capa.  
(Fig. 4)

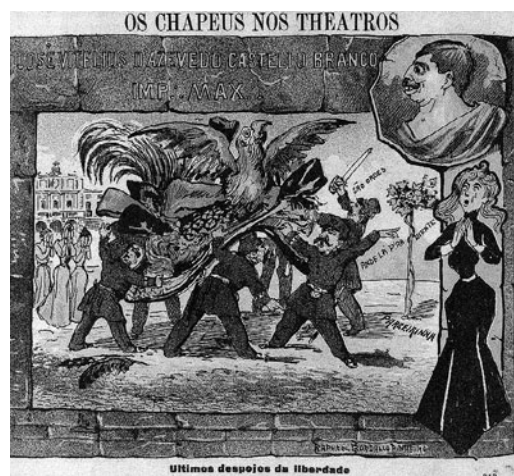
>  
RBP: *A Paródia*  
9-1-1901, p. 16.  
(Fig. 5)

Ao longo de mais de uma década, por diversas vezes, a sátira insiste nesta temática o que indicia que o problema vai persistindo. Em 1887, Rafael Bordalo Pinheiro propõe nos *Pontos nos ii*<sup>2</sup> que o inconveniente gerado pela enormidade dos chapéus femininos seja resolvido por um aparelho adquirido num tal Samuel da Rua do Ouro que permitiria elevar a copa dos ditos chapéus... (figs. 2 e 3).

No entanto, o que de interessante se verifica é que uma questão com origem na moda, que para muitos pode parecer irrelevante, ganha novas proporções e torna-se emblemática quando o contexto político se transforma. Em 1900, a proibição dos grandes chapéus nos teatros é incluída num pacote de medidas repressivas generalizadas, decretadas por José de Azevedo Castelo Branco (1852-1923), à data governador civil de Lisboa. Insurgindo-se contra a censura, Rafael Bordalo Pinheiro representa os chapéus das damas como os "últimos despojos da liberdade", transformando-os em símbolo de uma repressão que a todos atinge indiscriminadamente (fig. 4). Fazendo jus às características da caricatura, a capa d' *A Paródia*<sup>3</sup> amplia o facto e mostra um regimento de polícias em pleno acto de apreensão de um gigantesco chapéu perante damas que choram inconsoláveis. Deste modo, a caricatura acentua o ridículo da proibição, expondo no domínio público uma representação corrosiva que realça o *nonsense* do novo pacote da censura. Um ano depois a repressão mantém-se, continuando também a perdurar a moda dos chapéus. (Fig. 5)

A presença feminina nas salas de teatro não se cinge, todavia, às questões relacionadas com a moda. Em finais de oitocentos, a presença da polícia nas plateias e a imposição violenta de regras de comportamento ao público do S. Carlos gera perturbação e conflitos no interior do teatro. A página satírica de Bordalo Pinheiro, intitulada "Teatro de S. Carlos (A capturite aguda)", para além de pôr a ridículo a repressão, mostra a hierarquização nas salas, dando visibilidade à diferença de estatuto social entre o público feminino dos camarotes (as esposas e mães de família casadas) e as *demi vierges*<sup>4</sup> das plateias. (Fig. 6).

São diversas as imagens satíricas que dão a ver as mulheres como presença importante no seio do público e parte activa nas reacções aos espectáculos. Uma caricatura de Amarelhe (1892-1946) representa, por exemplo, diferentes tipos de mulheres nas frisas a aplaudir os seus ídolos (fig. 7). É certo que não raras vezes a presença feminina condiciona (ou serve de pretexto) para



determinadas opções. Por exemplo, na estreia de *O doido e a morte* no Teatro Nacional D. Maria II, o ensaiador não quis que fosse proferida a réplica final de Raul Brandão "Grande filho da puta!" para não ofender as senhoras do público. Todavia, a réplica acabou por ser imposta na mesma estreia por esse mesmo público...

Quando assesta binóculos no palco, a caricatura – sobretudo se o seu autor é um bom conhecedor da arte teatral – dá grande visibilidade a pormenores pouco referidos pelos críticos de teatro. Alguns prendem-se com questões estéticas particulares, servindo igualmente na perfeição uma arte que se alimenta da zombaria e do escárnio: a sequência intitulada "Indiscrções dos camarins. Caiu de moda o cabelinho na venta e aí temos em voga o cabelinho no sovaco" projecta para primeiro plano os bastidores, ironizando com a depilação das artistas antes e depois da censura. (Fig. 8)

A sátira chama a atenção para aspectos frequentemente omissos ou relegados para segundo plano pelos críticos. Nela é visível a dificuldade na escolha dos intérpretes ainda que esta seja, por vezes, comentada de

<sup>2</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado maioritariamente por Rafael Bordalo Pinheiro (1885-1891).

<sup>3</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado maioritariamente por Rafael Bordalo Pinheiro (1900-1905).

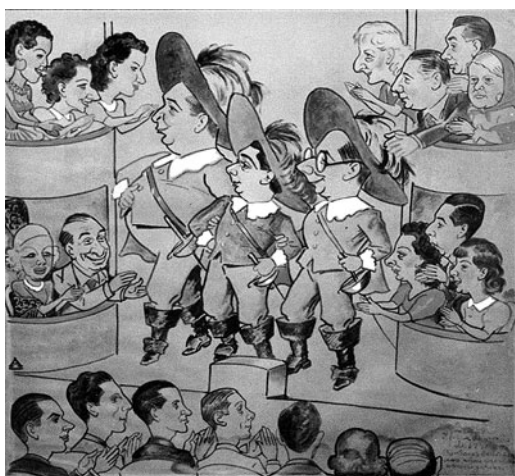
<sup>4</sup> *Demi vierge* é o título de uma peça em voga na época, criada a partir do romance de Marcel Prévost, com o mesmo nome. Na linguagem corrente da época designava uma rapariga de costumes livres mas virgem.





<  
RBP: *O António Maria*,  
10-3-1898, p. 6.  
(Fig. 6)

RBP: "Indiscrições dos camarins", *Pontos nos ii*,  
24-1-1889, p. 31.  
(Fig. 8)  
>



casting são também facilmente apreensíveis. O observador da sequência de *O binóculo* compreende por que razão tinha sido inadequada a escolha do par amoroso em *Antony*: a figura de Emília Adelaide, muito volumosa comparativamente a José Carlos dos Santos, retira credibilidade à cena do assassinato no 5º acto<sup>5</sup>.

Os pormenores físicos dos artistas interessam sobremaneira à caricatura que não poupa a adiposidade da mulher, tema de inúmeras imagens satíricas. Carolina Falco seria "mobile" se não fosse gorda (fig. 10). Esse é também o traço distintivo de Anita Todo (fig. 11), designada pela alcunha "A corista gorda" em todos os jornais (e não apenas nos satíricos). Estamos numa época em que o desenho satírico tem um grande impacto social e os estragos que pode provocar na imagem dos caricaturados não são despidiendos.

<  
Amarelhe.  
(Fig. 7)



Se, como observa Gonçalo M. Tavares, "a beleza é um convite à aproximação, é uma sedução, e a fealdade uma ameaça, convite para que os observadores se afastem" (Tavares 2013: 49), há todavia situações paradigmáticas que mostram que um defeito físico não é, por si só, impeditivo do sucesso. Na fig. 11 onde, para além de Anita Todo à direita, está também representado o compositor Saint-Saëns (1835-1921), a figura que aparece ao centro é a soprano Borghi-Mamo (1855-1941), possuidora de um grande nariz. O mais curioso é que esta característica física, de fácil exploração pela sátira, passa para segundo plano na caricatura que depressa se rende à excelência da soprano. Em "O nariz de Mademoiselle Borghi-Mamo" (fig. 12), Rafael Bordalo Pinheiro dá a ver a "História da impressão produzida pelo apenso nasal da cantora no espírito do público". De desenho para desenho, o tamanho do nariz vai diminuindo à medida que aumenta a consciência do talento – a imagem regista: "talento", "mais talento", "muito talento", "muitíssimo talento", "extraordinário talento". Afinal, para o caricaturista a

<  
RBP: "Tribulações dum empresário", *O António Maria*, 11-3-1880, p. 86.  
(Fig. 9)

forma indirecta, na sátira política. Em "Tribulações dum empresário", Francisco Palha procura, de joelhos, em desespero de causa, a loira que tem em mente para o *Orfeu nos Infernos* e que não consegue contratar (fig. 9). Irónico, o caricaturista lembra o Prior da Lapa como solução... Através da imagem caricatural alguns erros de

<sup>5</sup> Cf. RBP: "Teatro de D. Maria II. Antony", *O Binóculo*, 10-12-1870, p. 4.



>  
RBP: *O Binóculo*,  
16-11-1870, p. 3.  
(Fig. 10)

fealdade não constitui problema para as mulheres de talento excepcional.

Para além das questões estéticas, as imagens satíricas desta época debruçam-se também sobre as questões da representação e contêm informação pertinente para a História do Teatro quando os seus autores (como é o caso de Bordalo e de Amarelhe) conhecem bem a arte teatral e se interessam pela forma como decorrem as récitas a que assistem regularmente. Rafael Bordalo, por exemplo, toca num assunto delicado e de todos os tempos: o fim das carreiras artísticas e o facto de alguns não se retirarem atempadamente dos palcos para prejuízo dos espectáculos. Emília das Neves (1820-1883) – uma actriz do Teatro Nacional, com desempenhos memoráveis e muito prestigiada – começa a envelhecer e a sua decadência é visível: com dificuldades auditivas, não ouve o ponto, causando embaraços durante as récitas. Este facto é registado num flagrante satírico sobre *Rosa Miguel* (fig. 13). Noutra página sobre o drama *Coq-Hardy*, Bordalo critica os problemas de dicção: a mesma Emília das Neves é “uma galinha”, “choca” que “cacareja”, enquanto a actriz Carolina Pereira, trocando os “rr” por “gg” é uma personagem patética no papel de Luís IV (fig. 15).

>  
RBP: “Teatro de S. Carlos”  
*O António Maria*,  
11-11-1880, p. 371.  
(Fig. 11)

>  
RBP: “O nariz de  
Mademoiselle Borghi-  
Mamo”, *O António Maria*,  
7-4-1881, p. 110.  
(Fig. 12)

As caricaturas realçam outros pormenores de interpretação que atingem particularmente as mulheres artistas. Se “o pormenor é o sítio a que ainda não se deu atenção, é, de certa maneira, o sítio para onde ainda não olhámos” (Tavares 2013: 380), a partir do momento em que a lupa caricatural faz ressaltar o pormenor, torna-o significativo. É o caso dos trejeitos de boca de Teresa Arkel (1861-1929) no *Falstaff*<sup>6</sup> ou das posturas estereotipadas em palco de Pantaleone e de Synnerberg, (v. p. ex. fig. 14), a cuja sátira o compêndio de ginástica de Daniel Gottlieb Schreber (1808-1861) serve de mote. São detalhes que, amplificados publicamente, prejudicam a imagem das intérpretes.

Das imagens humorísticas em que são representados diversos actores em conjunto parece poder inferir-se que, nas companhias e no palco, as actrizes ombreiam com os seus colegas. Quando o pano de cena encrava numa representação da *Morgadinha de Valflor* no Teatro Nacional D. Maria II, homens e mulheres agarram-se à vara do telão para o tentarem puxar<sup>7</sup>. Do “Carnaval dos Ídolos” de Amarelhe e de bastantes outras caricaturas do mesmo género em que os actores aparecem em personagem, parece poder tirar-se a mesma conclusão. No entanto, as imagens satíricas também revelam que o mundo do teatro, nesta época, é ainda um mundo onde o homem-actor domina. Está por fazer um inventário sistemático dos desenhos satíricos que têm como tema a mulher e o homem no teatro português, mas coloco a hipótese de que ele poderá mostrar que os homens levam a melhor também neste domínio.

A caricatura mostra a profissional de teatro sob dois ângulos: como personagem ou na sua individualidade como pessoa e como figura pública. É o caso de Beatriz Costa representada por Amarelhe em personagem (fig. 16)

RBP: “Teatro de D. Maria  
II – Quarta representação  
da Rosa Miguel”,  
*O António Maria*,  
13-11-1879, p. 192.  
(Fig. 13)

<sup>6</sup> Cf. RBP: “Lirismos”,  
*O António Maria*,  
9-3-1893, p. 46.

<sup>7</sup> Cf. RBP: “Teatro de D.  
Maria II”, *O António Maria*,  
30-10-1879, p. 174.



13. Emília Miguel não diz nada, porque: O ponto grita e ella: An... O ponto ergue-se e ella encicla. O ponto sobe e Emília não ouve o ponto.





e como personalidade por António Antunes (1953-) na estação do metro/Aeroporto de Lisboa (fig. 17). Neste salto momentâneo à contemporaneidade, é de salientar o facto de Beatriz Costa ser a única actriz representada por António nesta galeria honrosa de figuras colocada num espaço público onde a imagem pode ser observada por milhares de pessoas, o que contribuirá decerto para cimentar na memória da comunidade a figura desta mulher de teatro.



RBP: "A ginástica de sala segundo Schereber"  
*O António Maria*,  
2-12-1880, p. 391.  
(Fig. 14)

RBP: "Teatro de D. Maria II - O Coq Hardy"  
*O António Maria*,  
4-12-1879, p. 215.  
(Fig. 15)

A imagem satírica – a par da fotografia – fixa e difunde as artistas, mesmo junto daqueles que não vão ao teatro. Porém, ao contrário do que acontece num retrato fotográfico, a caricatura escapa ao controlo dos retratados que não podem influenciar a pose e os detalhes que são expostos. Talvez por isso, as actrizes comentem, às vezes, com algum desagrado, as *charges* de que são alvo. É o caso de Adelina Abranches ao retrato-charge feito por Amarelhe no seu "Teatro Caricatural":

Que eu era feiazinha de nascença,  
há muito tempo já que bem sabia!...  
mas que afirmem, convictos, que esta harpia,  
é estupenda, flagrante de par'cença  
co'a minha pobre cara deslavada,  
sinceramente... não me agrada nada!  
E parece-me incrível que um fedelho  
dum caricaturista divisasse  
e, firme, desenhasse  
defeitos que eu julgava ninguém ver!  
E só eu perceber  
quando, a sós, me examino bem ao espelho  
(Rodrigues 2011: 87)

O comentário aponta o dedo a uma certa devassa da intimidade por parte do autor da caricatura e alerta para os possíveis estragos que um bom caricaturista, com impacto na opinião pública, poderá causar à sua vítima. Todavia, realça também a aptidão do desenho satírico para captar "a alma" do representado. Se compararmos as representações que Amarelhe faz de Adelina Abranches em fases diferentes da vida da actriz, podemos observar como alguns traços distintivos do seu perfil como pessoa se mantêm. Para além dos olhos pequenos e do nariz saliente, o ar irrequieto e a irreverência de Adelina Abranches vão persistindo nos desenhos de Amarelhe.



Amarelhe: Beatriz Costa.  
(Fig. 16)



António Antunes:  
Beatriz Costa.  
(Fig. 17)



Os flagrantes satíricos registam o envelhecimento das artistas, captando muito embora o que é perene. Bordalo Pinheiro desenha a actriz Virginia (1850-1922) quando esta tem 31 anos de idade (fig.18), onze anos antes de Amarelhe nascer. Numa representação feita por este último, três décadas mais tarde, são visíveis as semelhanças com os traços anteriores.

A caricatura distorce, omite, manipula, simplifica mas, como tem que ser precisa no ataque ao alvo para cumprir o seu objectivo, é rigorosa nos traços que permitem ao observador conhecer facilmente a sua vítima. O desenho satírico vive da sua relação (muito volátil) com o presente e só alcança êxito se for compreendido de forma imediata por um público muito heterogéneo, daí que tenha que se fundar em elementos facilmente reconhecíveis. Esta característica faz com que os desenhos satíricos desta época forneçam um conjunto de informações importantes para o conhecimento da actividade teatral. Daí a relevância de se proceder a uma análise iconográfica exaustiva desta produção caricatural.

Adelina Abranches, ciente de que "é tão triste envelhecer!" (Abranches 1947: 425), agarra-se às suas memórias, declarando que são o seu legado mais precioso. As caricaturas, que um dia circularam, cheias de energia e vivacidade, foram pretexto para o riso passageiro ou para o dichote efémero, constituem igualmente um legado precioso para a história do teatro, uma arte tão efémera como eles.



RBP: "Theatro de D. Maria"  
*O António Maria*,  
3-11-1881, p. 345.  
(Fig. 18)

## Referências bibliográficas

- ABRANCHES, Aura (1947), *Memórias de Adelina Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia (2013), *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e memórias de teatro*, Lisboa, IN-CM.
- RODRIGUES, Ana Filipa Gomes (2011), *Américo Amarelhe: O impressivo artista da caricatura teatral*, dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- TAVARES, Gonçalo M. (2013), *Atlas do corpo e da imaginação*, Lisboa, Caminho.



# Laura Alves

## O paradigma da vedeta popular

Andreia Brito Silva

Falar do percurso artístico de Laura Alves (1921-1986) é percorrer uma trilha com várias ramificações passíveis de análise. No entanto, é sobre a figura da atriz enquanto mulher e vedeta de bilheteira do extinto Teatro Monumental (Praça Duque de Saldanha, em Lisboa) que me irei debruçar.

Laura Alves nasceu em Lisboa, nos "loucos anos 20" e, desde cedo, despertou o interesse da crítica e das companhias teatrais que ocupavam os palcos nacionais, nomeadamente as companhias Rey Colaço-Robles Monteiro e Adelina-Aura Abranches, para as quais foi convidada quando era ainda adolescente. Esta pequena e irrequieta jovem, que rapidamente ascendeu a figura de primeiro plano, fez, ao longo duma carreira repleta de êxitos, as delícias da imprensa e de muitos dos seus colegas de trabalho que, ainda hoje, tecem rasgados elogios ao seu profissionalismo. Na verdade, atentando em alguns depoimentos de quem com ela conviveu, e na bibliografia que, de forma geral, aborda o teatro português do século XX, verificamos uma tendência para uma caracterização hiperbólica das qualidades de Laura Alves que é, não raras vezes, descrita como um "vulcão do teatro português", um "monstro de palco" com um "talento arrebatador" (Gomes 2012). É deste modo que se referem alguns dos profissionais que conviveram ou privaram com esta atriz que, durante largos anos, encheu o Teatro Monumental (1200 lugares), por ela inaugurado a 8 de Novembro de 1951, com a opereta *As três valsas*, de Léopold Marchand e Albert Willemetz, sob a direcção artística de João Villaret.

O casamento com o empresário teatral Vasco Morgado (1924-1978) marcou, de modo significativo, o seu trajecto profissional e o repertório a que teve de recorrer. Morgado foi um homem arrojado e empreendedor, gestor da maior parte das casas de espectáculo da capital, para as quais tinha de assegurar uma receita, e que encontrou na figura da popular atriz a segurança financeira de que precisava. Era Laura Alves que garantia os sucessos, compensando, também, os fracassos de bilheteira. Ainda que estivessem outros espectáculos em cena no Monumental, era o anúncio do espectáculo seguinte com ela que ganhava destaque nas páginas da imprensa, ao mesmo tempo que enormes cartazes decoravam a fachada do teatro para que o público soubesse que se avizinhava mais um sucesso. Durante muito tempo a atriz foi capa de revistas que, não raras vezes, tinham pouca ou nenhuma matéria sobre ela, no seu interior, mas que assim asseguravam a venda da publicação, usando a sua imagem para atrair compradores. Claro que Vasco Morgado, como homem de teatro e como empresário com inúmeras casas de espectáculo para gerir e centenas de salários semanais para pagar, recorria à

publicidade em larga escala para que o nome da artista saísse regularmente nos anúncios ao Teatro Monumental. Era, claramente, uma manobra publicitária que não permitia que o público a esquecesse. Numa época em que vivemos rodeados de publicidade, que nos invade os sentidos através das mais diversas vias, é fácil compreender que Morgado recorresse a este expediente, levando a cabo estratégias de *marketing* inovadoras, que acabariam por se tornar apanágio do empresário, como era o caso dos preços reduzidos, espectáculos gratuitos para os combatentes no Ultramar, distribuição de cupões promocionais e anúncios constantes na imprensa diária. No entanto, não foi poupado a críticas pelo uso excessivo que dava ao nome e à imagem da atriz, conforme os testemunhos dos intervenientes no documentário *Laurinha*, exibido na RTP, no fim do ano de 2012 (*ibid.*). É, contudo, inegável que se tratava de uma estratégia de divulgação eficaz, uma vez que qualquer espectáculo que tivesse Laura Alves como protagonista tinha um sucesso praticamente assegurado. Mas é também verdade que o seu desempenho sempre surpreendia o seu público, fidelíssimo.

Na década de 1950, surgiram dois exemplos gritantes e paradigmáticos do êxito que a atriz granjeou junto das plateias. Foram, espectáculos que ficaram largos meses em cena no teatro do Saldanha, fizeram carreira na província, e que davam ao público duas facetas distintas de Laura Alves: *A menina feia* (1954) e *Gata em telhado de zinco quente* (1959). N' *A menina feia*, texto de Manuel Frederico Pressler, Laura Alves interpretava Gilberta, uma feia e tímida dactilógrafa apaixonada pelo patrão. Gilberta resolve mudar de visual para conquistar Filipe, mudança que faz com que ninguém a reconheça. O patrão, também sem reconhecer a mulher que se esconde atrás desta "nova" figura, apaixonou-se pela dactilógrafa. No final, o equívoco é esclarecido, apesar do facto de se verificar, no desempenho desta personagem, uma total transfiguração da atriz ao longo do espectáculo. Aqui, Laura Alves despoja-se do *glamour* de vedeta e entrega-se à personagem de Gilberta – o palco assim o exigia, a vaidade ficava para as capas de revistas. O ar pesado, os óculos de massa, o cabelo apanhado e a postura encurvada afastavam-na muito do ideal de beleza que lhe estava associado. No início do espectáculo, o público conhece a Gilberta feia e desajeitada que no final – qual conto de fadas – encarna a bela e elegante mulher que conseguiu conquistar o homem por quem se apaixonara.

Cinco anos depois, e em contraste com essa actuação, Laura Alves estreia *Gata em telhado de zinco quente*, de

Andreia Brito Silva é bolsreira de investigação no projecto CETbase, do Centro de Estudos de Teatro, e mestranda em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

>  
 Laura Alves  
 [Programa,  
*Pobre milionária*, Lisboa,  
 Empresa Vasco Morgado,  
 1970,  
 fot. Bourdain de Macedo].



Tennessee Williams, no papel da sensual Margaret, uma mulher rejeitada pelo marido. Foi a primeira atriz portuguesa a representar este dramaturgo e esta peça em Portugal, apenas um ano depois da estreia do filme com Elizabeth Taylor no papel da protagonista. Neste espectáculo vemos a faceta de *femme fatale*, que ia ao encontro da imagem que se lhe colava na imprensa e entre o público que a admirava. Curiosamente, a este respeito, a comissão de Censura fez a seguinte observação:

A cena em que Maggie despe lentamente as meias, sentada no "canapé" ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente não deve ser representada de frente para o público, até porque não é o público que ela pretende seduzir, mas sim o marido.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Processo nº 5888 do Secretariado Nacional de Informação – Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Por muitos documentos a que tenhamos acesso, nenhum deles nos vai dar a real noção da imagem de Laura Alves a "desp[ir] lentamente as meias, sentada no 'canapé'" nem de que maneira "inconveniente" levantaria a combinação. Tendo em conta o parecer dos censores (por várias vezes

reiterado nos ensaios de censura, uma vez que o elenco teimava em não obedecer à contenção exigida) resta agora imaginar a voluptuosidade que Laura conferiu à cena que, aparentemente, era pernicioso demais para ser representada de frente para o público. A representação de Margaret deitada sobre a cama foi, de resto, veiculada como imagem de marca da peça, quer nas adaptações que sofreu no teatro, quer nas montagens cinematográficas.

A crítica, no entanto, não lhe perdoou o "atrevimento". Vitor Pavão dos Santos declarou que, uma vez que "Laura era dotada em absoluto para a comédia musical" não poderia ter sido Margaret (Santos 2002: 237). Também Urbano Tavares Rodrigues foi categórico na sua apreciação quando escreveu que Laura Alves ficou aquém do desempenho profundo e envolvente que a personagem exigia (Rodrigues 1961: 204). A atriz foi sendo, ao longo da sua carreira, confrontada com estes mesmos juízos críticos e também com a acusação de não modificar o seu registo de um espectáculo para outro. A verdade é que o repertório a que teve de recorrer por razões comerciais, moldou a sua carreira e, conseqüentemente, o seu processo



&lt;

Laura Alves

[*Flama*, 23 de Setembro de 1968].

de representação. Teve de fazer peças que não eram, assumidamente, do seu agrado, mas que garantiam a adesão do público, tendo sido obrigada a abdicar de muitos textos e de muitas das personagens de que mais gostava, porque, como vedeta de bilheteira, tinha responsabilidades inerentes à sua condição de esposa do empresário. A certa altura, resignada, confessou que já só fazia espectáculos que servissem à empresa Vasco Morgado (Féria 1972: 17), o que fez com que surgissem alguns comentários que a apelidavam de "galinha dos ovos de ouro" daquela empresa (Gomes 2012). Mesmo depois do divórcio, em 1967, a parceria continuou, fixada no Teatro Monumental, até à morte do empresário, em 1978.

Por tudo isto, creio não ser errado supor que Laura Alves fugia ao estereótipo da mulher portuguesa do seu tempo, nomeadamente dos anos anteriores à queda do Regime. A mulher comum estava extremamente condicionada naquilo que lhe era permitido fazer – o seu papel na sociedade limitava-se a ser mãe e dona de casa e, até 1969, não lhe era permitido sair do país sem autorização do marido. De forma bem diferente era a condição de Laura Alves, que passou largos anos a viajar e a ver espectáculos, nomeadamente em Londres, Madrid e Moscovo. Ultrapassou os limites impostos e desafiou a condição feminina que o seu tempo fixava. Tudo fez para se manter jovem: ginástica, ioga e... inventar várias datas para o seu nascimento. Contudo, o *glamour* que a envolveu foi-se desvanecendo com o passar dos anos. A obsessão que tinha em atingir a perfeição conduziu-a a um estado de exaustão que acabou por ditar o seu afastamento dos palcos. Uma sucessão de acontecimentos trágicos (a demolição do Teatro Monumental, no início da década de 1980, a morte do empresário e a doença que a consumia) venceu-a em 1986. A família relata histórias dramáticas desses últimos anos da actriz, que ia chorar junto dos escombros do teatro que foi, durante décadas, a sua verdadeira residência (*ibidem*).

Mesmo para quem não vivenciou esta época, não é difícil imaginar o burburinho que crescia em volta da figura desta actriz. Dedicando algum tempo ao manuseamento das páginas da imprensa da época, e passando pela grande quantidade (e variedade) de notícias que saíam sobre ela, fica-se com a nítida (mas errada) sensação de que o único teatro em actividade, nas décadas de 1950 a 1970, era o Monumental e que todo o espectáculo se centrava na sua figura. Ou seja, o público não ia a um qualquer teatro ver um espectáculo. Ia ao Monumental ver a Laurinha.

Laura Alves foi vedeta de televisão, do cinema, do teatro e da rádio, e fez, na sua época, as delícias da imprensa e do público, marcando toda uma época, o que bem justifica que o seu nome seja lembrado e que a sua história não fique guardada entre recortes de jornais e revistas empoeiradas, figurando apenas na galeria dos esquecidos.

### Referências bibliográficas

- FÉRIA, Lurdes (1972), "Actriz num júri de canções" in *Rádio e Televisão*, n.º 827, 16 de Setembro, pp. 14-17.
- OGANDO, Alice (1960), *Laura Alves: Êxitos de 20 anos da sua carreira*, Lisboa, Aguiar & Dias.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1961), *Noites de teatro*, vol. II, Lisboa, Ática.
- SANTOS, Vitor Pavão (2002), "Guia breve do século XX teatral" in *Panorama da cultura portuguesa do século XX: Artes e letras I*, Porto 2001 – Fundação Serralves, Afrontamento, pp. 189-312.

### Filmografia

- GOMES, Cristina Ferreira (2012), *Laurinha*, [registo de vídeo], prod. Mares do Sul, 60 mins (aprox.).

### Sitiografia

- <http://www3.fl.ul.pt/cetbase/>



# No princípio era o verso e o seu reverso

## *Auto do solstício de Inverno* de Natália Correia

Sebastiana Fadda

Anti-académica e erudita, Natália Correia conseguiu interpelar em toda a sua obra as grandes questões que ocupam a dimensão do humano e da história, mas também as que, ao mesmo tempo, a podem transcender convocando a esfera do sagrado e do atemporal. O desejo de conciliação dos opostos é um dos traços salientes da sua personalidade artística, extravasando do lírico para a sua dramaturgia, e procurando o diálogo entre uma certa tradição literária e a ousadia de a retirar dos manuais insuflando-lhe novo alento. Revela a necessidade da desmistificação da história transfigurando-a, para lhe abrir outros horizontes, e reivindica a liberdade individual a par da afirmação de uma liberdade colectiva, exercidas ambas por igual, sem atropelos mútuos.

"Feminista" convicta, altiva senhora das letras, e instintiva adepta do paganismo, Natália Correia aponta para o mistério da vida em que grandeza e pequenez se harmonizam: embora o ser humano seja imperfeito e limitado, a isso não se deveria resignar por escolha pessoal, mas antes lutar para emergir da sua própria escuridão. No seu teatro, temas e personagens, elevados ou populares que sejam, vibram na frequência do mito e do rito, reenviando para uma recusa indignada da mediocridade, procurando raízes, especificidades individuais e colectivas, autenticidade e justiça, tudo desenhado numa constante esgrima entre a rara incisividade crítica, o sensitivo fulgor da palavra em acção, a militância da mulher que exerce direitos e deveres de cidadã integrada na sociedade do seu tempo.

*Auto do solstício de Inverno* (1989), última peça redigida e até hoje inédita, é talvez um testamento dramático que sintetiza muitas dessas preocupações. No programa do espectáculo, apresentado em 2005 pelo Teatro Experimental de Cascais, entre outros testemunhos, Helena Cidade Moura recorda a apaixonada actividade parlamentar da autora:

Lembro ainda o seu discurso, na discussão de um orçamento do Estado, referindo as verbas para a Cultura e que nos marcou como habitualmente, pelas palavras, pelo tom da oratória solene e pelo nível intelectual. [...] Começou assim: 'Senhores, dantes, no princípio era o Verbo, hoje no princípio é a Verba!'

Natália, que fizemos da nossa cultura, num país a morrer de iliteracia? (Moura 2005: 5)

Esta ocorrência convoca a incandescente *Defesa do poeta*, redigida para ser proferida perante o Tribunal Plenário de salazarenta memória e cujo remate final alguém, com

alma de resistente, pintou num prédio que também teima em não ruir no bairro da Graça: "Ó subalimentados do sonho! / A poesia é para comer."

Parafraseadas, foram as palavras da deputada que deram origem ao título destas reflexões fragmentárias: no princípio era o verso e o seu reverso, ou possivelmente, para a autora, no princípio, no meio e no fim era, é e será o Poema. Ou a ambição dele, com maiúscula, desmedido e total. A quem um dia lhe perguntara qual era o seu sonho de felicidade, Natália Correia respondeu: "Não haver necessidade de poesia como género literário por ela se achar já realizada na vida" (Correia in AA.VV. 2005: 20).

Fernando Pinto do Amaral, organizador de uma recente *Antologia poética*<sup>1</sup>, no seu denso e eloquente prefácio, "Violência e paixão", destaca o lugar da autora na história da cultura portuguesa do século XX:

[...] quer pela sua personalidade forte e polémica, quer pelo alcance da sua obra literária, na qual sempre se manifestou uma vocação poderosamente dionisiaca e por isso excessiva, capaz de apreender magicamente a realidade e de a transfigurar mediante uma rica imaginação metafórica... (Amaral 2002)

O magma poético corria-lhe nas veias de tal modo, ou a necessidade de poesia na vida era tão abismal, que também em palco essa dimensão se expressava, transbordando na palavra poderosa e barroca, que surgia como matéria nuclear e não apenas como artifício retórico autocontemplativo. Do mesmo modo, apesar – ou também em virtude – de uma frontalidade sem filtros, era de um carácter combativo, personalidade afirmativa, com convicções pouco convencionais, escrita exigente, posições e réplicas não raro exuberantes ou incómodas. A sua presença – pessoal, literária e cívica – foi marcada pela singularidade das opções e pelo fervor com que as defendia – ousadas e irredutíveis como eram –, opondo-se à mentalidade de massa e às imposições dos poderes instituídos. Todas estas características, perpassadas de intensa e majestosa teatralidade – sugerindo a emergência e o impelir duma encenação do real – sobressaem na sua vida e obra, incluindo, evidentemente, a dramaturgia.

A primeira experiência teatral, em colaboração com Manuel de Lima, *Sucubina ou a teoria do chapéu* (1952)<sup>2</sup>, pertence ao exíguo número de peças que Luiz Francisco Rebello inscreve no filão da vanguarda surrealista. A este propósito, Fernando Pinto do Amaral esclarece que "a própria Autora terá admitido alguma proximidade com a visão surrealista do mundo, essencialmente no que toca

<sup>1</sup> Editada em Lisboa pelas Publicações D. Quixote: 2002 (1.ª) e 2013 (2.ª).

<sup>2</sup> A sua edição crítica deve-se à parceria entre o Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto e a Casa dos Açores (Porto, 2013). Com Manuel de Lima foi redigida também a peça para a infância e a juventude *Dois reis e um sono* (Teatro do Gerifalto, 1958).

Sebastiana Fadda é Doutora em Estudos de Teatro pela FLUL e, como Investigadora FCT, desenvolve, no contexto do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, uma vasta investigação em torno da dramaturgia portuguesa da actualidade. Entre vários textos publicados, destaca-se o seu livro sobre *O teatro do absurdo em Portugal* (1998), e os volumes – que editou e prefaciou – de textos de dramaturgos contemporâneos na colecção de autores da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



&lt;

Natália Correia na sua casa da Rua Rodrigues Sampaio, década de 60 [Programa, *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, TEC, 2005: 4].

Natália Correia [Capa do programa, *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, TEC, 2005].

&lt;

a uma 'identificação entre a poesia e a magia', na medida em que ambas procuram o acesso a uma alquimia libertadora" (*ibid.*). Essa libertação estará relacionada com o fazer artístico, mas não se restringe a ele. O tema, explícito ou subliminal, será sempre o de uma liberdade insubmissa e dissonante relativamente ao estabelecido. A preocupação dominante abrange sempre grandes temas – clássicos e portugueses – desenvolvidos isolada ou conjuntamente, de braço dado com as omnipresentes instigações à transcendência do quotidiano, denunciando, com verve satírica, a mesquinhez e as mistificações que o rebaixam, sejam elas quais forem e venham de onde vierem.

*D. João e Julieta* (1957-58, ed. 1999) revisita o mito donjuanista<sup>3</sup>, cruzando o simbolismo do herói patriciano com a heroína de shakespeariana matriz, que redimiria o homem preso na relatividade dos sentidos fazendo-o ascender ao absoluto do espírito. O encontro e a união têm características iniciáticas e levaria o protagonista até à sua própria alma, fundindo a parte e o todo, dissolvendo a "consciência individual, elevando-[a] ao mais alto grau de gnose mística e adquirindo o estatuto de uma sabedoria esotérica" (*ibid.*). A peça foi estreada em 1999 pela Comuna, no Teatro da Trindade, com o enxerto de *Comunicação [ou Auto da feiticeira cotovia]* (1959), evocação em versos da sátira vicentina que contesta as autoridades oficiais do presente deslocando a acção para o passado.

*A pécora* (1967, ed. 1989), nas palavras de Luiz Francisco Rebello, conjuga "no máximo grau de incandescência" o lirismo e a sátira de cuinho tipicamente reconduzível à mencionada estética surrealista (Rebello 1984: 63). Proibida pela censura devido ao tratamento profanatório reservado a práticas e fenómenos devocionais ligados à profissão de fé católica com Fátima ao fundo, foi levada à cena em 1989 pela Comuna com o subtítulo *Auto da Paixão de Santa Melânia*, pela sua filiação nos mistérios medievais representados durante as festas litúrgicas.

Variante dessa estética é *O encoberto* (1969), peça inspirada no mito gerado à volta da figura de D. Sebastião. Como na história, que, de facto, conheceu numerosos falsos soberanos redivivos, o protagonista é um comediante que, na linha pirandelliana e devido a bizarras independentes da sua vontade, interpreta o papel de rei até se identificar com ele. Frustradas pela censura as tentativas de representação, devido ao tratamento irreverente do tema, pôde ser estreada em 1977 no Teatro Maria Matos pela Cooperativa Portuguesa de Teatro.

*Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1980) é uma peça quase de circunstância, mas nem por isso menos elucidativa do engenho da sua criadora. Quase rapsódia baseada em temas camonianos, foi redigida por encomenda do Teatro Nacional D. Maria II para integrar as comemorações do IV Centenário do nascimento de Camões. No entanto, o espectáculo programado ficou anulado (segundo declarações da imprensa) devido à censura cultural e política em relação à autora, sendo realizado posteriormente, em 1988, no ACARTE da Fundação Gulbenkian.

*Auto do solstício de Inverno* (1989) glosa, ainda à maneira vicentina, antigos rituais populares situados entre o sagrado e o profano, celebrados no período natalício. O texto foi entregue a Carlos Avilez, que o levou à cena em 2005, num reencontro com a dramaturgia da poetisa, após *O encoberto* e *Erros meus má fortuna, amor ardente*. Tratou-se, claramente, de uma homenagem e um acerto de contas com a confiança depositada no encenador. A tessitura, ao buscar alimento nas tradições populares portuguesas, exigiu uma pesquisa antropológica que transcendeu os traços meramente regionais, integrando antes elementos referentes ao homem e à sociedade ocidental da pré-cristianização, arrancando ambos dum possível contexto extra-histórico, museológico ou literário, para os projectar no dinamismo da história e da contemporaneidade. Assim, apesar de o tema de eleição

<sup>3</sup> Maria do Carmo Cardoso Mendes acaba de publicar um extenso estudo académico sobre as figurações do tema nas letras portuguesas, esmiuçadas sob uma perspectiva mitocrítica (cf. Mendes 2014). Importante também na análise da obra, com enfoque no mito da Magna Mater, é o livro de António Dinis, que decorreu do seu doutoramento em Viena de Áustria (Dinis 2011).

>  
 Mascarado de Ousilhão,  
 26 de Dezembro de 2004  
 [Programa, *Auto do  
 solstício de Inverno*,  
 Estoril, TEC, 2005: 26].

retomar o costume dos caretos transmontanos, são inseridos elementos de incisiva crítica sócio-política. Com esses materiais, o encenador criou um ritmo vivo, soluções burlescas, ecos e alusões etnológicas e giacomettianas, quer na reconstrução das máscaras e dos figurinos dos actores, quer na selecção da banda sonora a partir de temas populares. Uma inserção estranha ao texto, mas pertinente no espectáculo – numa clara declaração emotiva – foi a presença em cena de uma actriz que interpretava o papel de Natália Correia, com música ao vivo, evocando a atmosfera do célebre *Botequim*<sup>4</sup>.

A escritora tinha plena consciência de que com o *Auto do solstício do Inverno* iria despedir-se da escrita para o palco (Dacosta 2005: 6), talvez porque nele reitera e resume aquela mística pagã, ou filosofia natural, na qual acreditava e que encontrara na sua poesia formulações sintéticas lapidares, no entendimento dum todo em que os antónimos se identificam com os sinónimos, os versos com os reversos, dissipados no abraço duma natureza unificada, onde já não há Pátria nem Mãtria, mas Frátria, como estado essencial primigénio, apaziguado e pacificador, do Cosmos. Seria uma sedução pelo universalismo, nem por isso isento de eventuais contradições na *praxis*, e apesar delas proclamado e perseguido, numa tensão entre a redescoberta do passado e a sua reintegração no presente para a edificação do futuro.

É notório o facto de o Cristianismo se ter sobreposto às festividades pagãs assimilando as suas narrativas mitológicas e práticas rituais. No dactiloscrito do *Auto do solstício de Inverno*<sup>5</sup>, textos do antropólogo Joaquim Rodrigues dos Santos Júnior antecedem a peça propriamente dita, e relatam duas cerimónias nortenhas:

1) Em Meirinhos, no dia de Natal, os rapazes iam matar um *porco-bispa*. (Santos *in* Correia 1989: s.p.)

2) [N]a festa de Valverde intervinha sempre o *diabo* ou *careta*, mascarado que, com fardota especial e rosto coberto com feia e cornuda máscara de pau, costumava sair na quadra de Natal em peditório para o Menino Jesus. (*Ibid.*)

No primeiro caso, os ricos, ou jornaleiros, que atravessavam S. Pedro para a colheita da azeitona, eram presos pelos soldados e levados à praça, onde iriam ser julgados pelo tribunal. Os réus eram acusados de crimes bizarros e multados, para assim serem obrigados a pagar a jantarada da festa, e, se não o fizessem, seriam enforcados (simbolicamente, em efígie). "O sentido mítico deste velho costume, realizado como vimos, no solstício do inverno, é manifesto, e faz lembrar a *Montaria do porco preto*, outro costume do mito solar." (*Ibid.*)

No segundo caso, acrescenta-se que "quando se ouvia o vibrante rataplão duma caixa na ladeira da Roca, era o reboliço de todos os demónios" (*ibid.*), porque, para além do peditório para o Deus Menino, aquela criatura atirava-se às raparigas para as abraçar e beijar. O uso seria um resíduo das mais remotas Lupercas romanas, celebradas



a 15 de Fevereiro, em que os sacerdotes de Pan lhe sacrificavam bodes, vestiam no corpo nu as suas peles e, com tiras destas, batiam nas mulheres que encontravam e se ofereciam aos golpes para serem fecundadas.

Toda a acção é desencadeada por esses rituais, que festejam uma passagem das trevas à luz, da morte à ressurreição, da esterilidade à fertilidade, representando-se o caos das hierarquias viradas ao avesso, carnalizado, para que dele a ordem pudesse voltar a nascer, e com ela cumprir-se o ciclo – e a eternidade – da natureza, tal como já acontecia nas dionísias gregas e nas saturnálias romanas, aqui sinalizadas entre as fontes seminais da peça.

A forte componente simbólica abrange também as personagens, designadas "máscaras do drama" (máscaras ao quadrado ou máscaras de máscaras), inclusive e especialmente aquelas que possuem nome próprio: César (o chefe / político / empresário corrupto que passará pelo ritual de purificação), Saturnino (o motorista que facilmente adere e se adequa à nova ordem) e Diana (a mulher que perdeu e tenta reencontrar a sua origem). De resto, se Diana / Artemisa era a deusa da lua e da caça, irmã gémea de Febo / Apolo, deus do sol e da música – remetendo de novo à oposição trevas / luz –, as três camponesas, que compõem o coro, encarnam as três Parcas / Moiras medidas das vidas, reiterando a ligação umbilical da humanidade com a terra. O tribunal popular julgará o réu, os seus delitos serão revelados e condenados pela comunidade, sofrendo ele a vergonha da humilhação, perdendo e pagando a multa ou morrendo. Porém, a proveniência urbana dos protagonistas faz deles uns desenraizados, sendo sem retorno o seu divórcio da terra, por isso quando o ritual deveria acabar, são condenados pela autora à desintegração das suas velhas máscaras e à labilidade duma identidade adquirida (im)possível: se para elas de início os símbolos deixaram de falar, depois do rito de passagem é-lhes recusado o regresso à "normalidade" anterior, atiradas que foram à deriva em terra de ninguém.

<sup>4</sup> Fernando Dacosta fixa as memórias ligadas ao convívio com Natália Correia em *O Botequim da liberdade* (Alfragide, Casa das Letras, 2013), vinte anos depois da morte da poetisa.

<sup>5</sup> Exemplar gentilmente facultado em 1998 por Carlos Avilez, a quem agradeço a generosidade do gesto.





<  
 Mascarado em acção durante a festa dos rapazes, Ousilhão, 26 de Dezembro de 2004 [Programa, *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, TEC, 2005: 32].

A reavistação destes motivos revaloriza uma ruralidade cada vez mais frágil na nossa sociedade, interpellando o sentido de uma portugalidade em dissolução num mundo cada vez mais uniformizado. E não só. Natália Correia, que em 1950 *Descobri[u] que era europeia*, fascinada e desapontada pela sua viagem aos Estados Unidos, percebia as vantagens e os perigos da industrialização e do progresso, da globalização como fenómeno que une e separa, da perda da identidade, que hoje já se reconhece coincidirem com a perda da soberania nacional e que naquele tempo ainda não era tão visível.

Na génese da peça e na escolha de festas populares transmontanas como matéria dramática, residia, conforme recorda Fernando Dacosta, um imperativo que ela, visionária, pressentia chamando-lhe outro nome. Reconhecia, afinal, que a excitação europeísta pelas políticas e apoios financeiros da então CEE, de que hoje conhecemos o verdadeiro preço, se revelariam na sua voracidade usurária, mas que, então, ofuscavam a vista e as mentes dos demais:

Catastrofista, não acreditava que Portugal sobrevivesse integrado na Comunidade Europeia: "É um continente com uma economia, uma cultura, uma informação muito fortes. Não vamos poder resistir-lhe". [...] A vitória do liberalismo selvagem, da tecnocracia desumanizante, da globalização colonialista, amputou-a. "Pela primeira vez na minha vida tenho medo", confidencia-me. "As forças do mal estão a ganhar terreno, a perverter a democracia, a solidariedade". (Dacosta 2003: 15 e 18)

Qual teria sido o seu comentário à divulgação da notícia de a União Europeia – por suma ironia – receber o galardão do Prémio Nobel da Paz em 2012?

Redigir *Auto do solstício de Inverno* representou um meio de dramatizar poeticamente, ou para poetizar dramaticamente, um assunto candente e através do qual

conseguisse tocar os outros como só a arte o pode fazer, apelando às duas vias que sempre tentou conciliar – a intuitiva e a racional – a fim de "recuperar o húmus de que somos feitos para resistir à mundialização. O que só se conseguirá se assumirmos a sabedoria do povo a que pertencemos porque ele está mais perto do que nós do grande mistério" (Correia *apud* Dacosta 2005: 6).

No entanto, os sentidos mais profundos que se vão soltando desta reavistação de práticas rituais populares com reminiscências clássicas enxertam-se nos que configuram uma produção de grande coerência, independentemente do aspecto formal ou do suporte em que nos foi legada. Sobre ela, sobre o vasto saber e o percurso invulgar da escritora no panorama intelectual português, importa então assinalar contribuições e olhares críticos que complementam e enriquecem a leitura, realçando pistas e cambiantes que poderiam passar despercebidas, subestimadas ou distorcidas. É o caso, por exemplo, dos materiais que resultaram a partir de dois Colóquios, decorridos em 2003 para comemorar os 10 anos do falecimento, na Universidade do Porto e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Vejam-se, a propósito deste último, as sugestões acerca duma personalidade com conotações nietzschianas (Onésimo Teotónio Almeida), da habilidosa articulação entre tradição e modernidade, bem como entre norma e transgressão (Maria Lúcia Lepecki), do marco deixado nos telespectadores por programas em que a "encenação da cultura" (Paulo Filipe Monteiro) rimava com quem os concebera. Assaz consensual é a imagem de um espírito livre, incapaz de pactuar com o materialismo mercantilista e com a hostilidade partidária que, aos poucos, lhe foram amargurando os dias, esvaziando-lhe a vitalidade, e tornando cada vez mais impraticável a conflagração da poética e da política que lhe fornecia a seiva inspiradora.

Enfim, talvez a hipótese – abusiva mas aliciante – de se aplicar a análise dos versos da autora, que Fernando

>  
 Natália Correia, anos 60  
 [Programa, *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, TEC, 2005: 7].

Pinto do Amaral fez, também à sua dramaturgia, comungando "uma [mesma] visão religiosa da existência", com base "numa espécie de comunhão pagã entre o eu e tudo o que o rodeia", se mostre reveladora dum cognoscível apreendido mais pelos sentidos do que pela mente:

De facto, na escrita de Natália o conhecimento quase nunca se produz pela via intelectual e corresponde, acima de tudo, ao amor: fiel à tradição lírica portuguesa [...] a Autora convoca sentimentos simultaneamente carnis e espirituais, porque neste caso é a partir dos sentidos que se intui a hipótese (ou a certeza?) de um sentido que os excede [...] celebra[ndo] a beleza do mundo, conotando-a com a presença do sagrado que o povoa e assim reflecte os poderes de uma pluralidade de deuses e deusas cujo culto, em vez de exigir submissão [...convida...] a um esfuziante cântico da vida e do amor. (Amaral 2002)

O hino à vida e à participação na vida da sociedade civil devem ser recordados noutra oficina, enaltecido pela programação do Teatro Experimental de Cascais nesse mesmo ano de 2005, com a montagem de *O vento nas ramas do sassafrás* (1965), com tradução de Natália Correia. Nesta peça corrosiva, René de Obaldia fustiga as torpezas da civilização moderna, bem como a instrumentalização de práticas artísticas (em especial do cinema), que exploram imagens dicotómicas, de inspiração eurocêntrica e maniqueísta, "justificando" políticas conservadoras e expansionistas, como na emblemática dicotomia entre os bons pioneiros brancos de um lado, os maus peles vermelhas do outro. A bela versão portuguesa desta peça recria um texto hilariante, em que a tradutora é bem visível, contribuindo de forma decisiva para o êxito do espectáculo, de comicidade afiada e irresistível, demolidora das verdades postiças e dos valores enganadores subjacentes aos mitos fundadores do império americano e da sociedade ocidental. Autor e reesritora coincidem quer na visão ideológica, quer na sua expressão literária pela via da paródia. Se, como dizia Ionesco, "sem humor não há humanidade", quando a inteligência se alia à irreverência da sátira, isso imprime ao riso uma potencial carga desestabilizadora e subversiva. E essa foi, certamente, uma das marcas da escrita de Natália Correia.

### Referências bibliográficas

- AA.VV. (2003), *Natália Correia: 10 anos depois*, Actas do Colóquio, Porto, Secção de Estudos Franceses do D.E.P.E.R., Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2005), Programa do espectáculo *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, Teatro Experimental de Cascais.
- ABREU, Maria Fernanda de (1996), "Natália Correia", in Álvaro Manuel Machado (dir.), *Dicionário de literatura portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- ABREU, Maria Fernanda de, et al. (orgs.) (2010), *Natália Correia: A festa*



*da escrita*, Lisboa, Edições Colibri [Actas do Colóquio, 16 e 27 de Março de 2003, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, e outros textos].

- AMARAL, Fernando Pinto do (org.) (2002), "Violência e paixão", in Natália Correia, *Antologia poética*, Lisboa, D. Quixote. [consultado no sítio: <http://literaturaacoriana.com.sapo.pt/NataliaCorreia.htm>; último acesso: 16 de Outubro de 2014]
- CORREIA, Natália [1989], *Auto do solstício de Inverno*, inédito dactiloscrito, gentilmente facultado por Carlos Avilez.
- DACOSTA, Fernando (2003), "A natalidade de Natália", in AA.VV., *Natália Correia, 10 anos depois...*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Secção de Estudos Franceses do D.E.P.E.R. [texto consultado no sítio: <http://repositorio.aberto.up.pt/bitstream/.../nobra-completanatalia000119637.pdf>; último acesso: 16 de Outubro de 2014]
- (2005), "Ser de genialidades", in AA.VV., Programa do espectáculo *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, Teatro Experimental de Cascais, p. 6.
- DINIS, António (2011), *Im Reich der Magna Mater: Natália Correia und die Geschichte der Geschlechter in Portugal*, Marburg, Tectum Verlag.
- FADDA, Sebastiana (a cura di) (2001), *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma, Bulzoni Editore.
- MENDES, Maria do Carmo Cardoso (2014), *Don Juan(ismo): O mito*, Vila Nova de Famalicão, Húmus.
- MOURA, Helena Cidade (2005), "Natália Correia na Assembleia da República", in AA.VV., Programa do espectáculo *Auto do solstício de Inverno*, Estoril, Teatro Experimental de Cascais, p. 5.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984), *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.
- SERÓDIO, Maria Helena (2004), "Dramaturgia", in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, Instituto Camões, Coleção Cadernos Camões, pp. 95-141.

### Sitiografia

- <http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>  
<http://literaturaacoriana.com.sapo.pt/>  
<http://repositorio-aberto.up.pt/>  
<http://www.treccani.it/>

# Alkantara Festival

## Uma pérola entre as mais belas

Rui Pina Coelho

Em Maio de 2014, a 13ª edição do Alkantara Festival Internacional de Artes Performativas apresentava-se a Lisboa num tom dolorosamente agridoce.

É certo que se comemoravam vinte e um anos desde a primeira edição de Danças na Cidade (1993-2005), a plataforma que dera origem ao Alkantara e que ajudou a tornar a dança contemporânea parte indispensável das rotinas culturais da capital. Promoveu, ainda, de forma enérgica – aquém e além fronteiras – os novos coreógrafos portugueses, e inscreveu Lisboa na rota dos mais relevantes projectos internacionais.

Mas a verdade é que o editorial, que acompanhava esta última programação, deixava perceber, pelo seu tom disfórico, toda a inquietação dos organizadores:

Se o festival preservou o eixo central do seu programa, foi forçado a abandonar espectáculos mais dispendiosos em espaços alternativos e temporários. Esta perda de palcos para artistas emergentes, fora do circuito oficial, hipoteca as futuras edições, coloca em perigo a cultura contemporânea de artes performativas em Portugal, excepcionalmente rica, e priva o festival de uma das suas funções essenciais. No final do ano, o Alkantara conta voltar a candidatar-se a um subsídio estatal. Sem um sinal claro da vontade política de manter um festival internacional contemporâneo de artes performativas em Lisboa, não repetiremos o *tour de force* desta edição 2014. Celebremos este Alkantara Festival como se fosse o nosso último.

O milagre repetido, que as várias equipas de direcção e produção deste festival foram conseguindo criar, arquitectando programações de irrepreensível qualidade

e pertinência, via-se (vê-se!?), de facto, ameaçado de morte.

De carácter anual enquanto Danças na Cidade, e bianual após 2002, o projecto – liderado por Mark Deputter até 2008 e por Thomas Walgrave a partir dessa data – tem vindo a transfigurar, sólida e paulatinamente, as artes performativas entre nós. Com um enfoque claríssimo nas práticas cénicas contemporâneas e assente no convívio entre diferentes gramáticas teatrais, foi promovendo o diálogo, a partilha e o intercâmbio entre criadores, para além de ter trazido a Lisboa (e ao Porto, na edição de 2010) muitos dos nomes mais relevantes – e originais – da nova criação contemporânea internacional. Teve também o condão de promover o contacto fraterno entre criadores portugueses e de todo o mundo, proporcionado parcerias criativas e conferindo também visibilidade além fronteiras à nova criação nacional, "excepcionalmente rica", no entender dos seus promotores.

Sem o Alkantara Festival, os espectáculos, que vemos hoje em Lisboa, não seriam os mesmos. Seriam, seguramente, de qualidade inferior: disso temos a certeza.

Num país e num momento em que vamos lentamente embrutecendo à medida que nos habituamos à violência das despedidas – de amigos, familiares, empregos, companhias de teatro, artistas –, seria fundamental não deixar partir esta importante pérola, uma entre as mais belas com que os nossos artistas nos têm brindado, trazendo até nós os desafios da nossa contemporaneidade.

E isso para nosso bem e para o enriquecimento das artes performativas em Portugal.



**Legendas**

- 1 > *O rei no exílio*, de Francisco Camacho, Danças na Cidade 93, Central Tejo – Belém, 1993, fot. Amnésia.
- 2 > *Os quatro*, Sílvia Real, Danças na Cidade 94, Maria Matos Teatro Municipal, 1994, fot. José Fabião.
- 3 > *Passionate Fraud*, de Amélia Bentes, Danças na Cidade 95, Maria Matos Teatro Municipal, 1995, fot. Jorge Gonçalves.
- 4 > *D. Sebastião*, de Francisco Camacho, Danças na Cidade 96, CAT pelo Centro Cultural de Belém, 1996, fot. Ilse Joliet.
- 5 > *Anomalias magnéticas*, de Clara Andermatt, Danças na Cidade 96, São Luiz Teatro Municipal, 1996, fot. Amnésia.
- 6 > *Sábado 2*, de Paulo Ribeiro, Danças na Cidade 95, Centro Cultural de Belém, 1995, fot. Jorge Gonçalves.
- 7 > *O nariz do meu pai*, de Filipa Francisco & Bruno Cochat, Danças na Cidade 96, Acarte, 1996, fot. Moreira P.
- 8 > *Casio tone*, de Sílvia Real e Sérgio Plágio, 1997, Danças na Cidade 97, Centro Cultural de Belém, 1997, fot. Jorge Gonçalves.
- 9 > *Mas distinguidas 97*, de La Ribot, Danças na Cidade 97, Teatro da Trindade, 1997, fot. Del Curto.
- 10 > *Herses (une lente introduction)*, de Boris Charmatz, Danças na Cidade 97, Teatro da Cornucópia, 1997, fot. Tanguy.
- 11 > Thomas Hauert e participantes do projecto Alma Txina, Maputo Moçambique 2002.
- 13 > *Dançar o que é nosso* (Vera Mantero e Jérôme Bel), fot. Arquivo Alkantara.
- 12 > *SOBRETUDO*, de António Tavares, Danças na Cidade 97, Teatro Cinearte, 1997, fot. Aragão.
- 14 > *Self-Unfinished*, de Xavier Le Roy, Danças na Cidade 99, Teatro A Comuna, 1999, fot. Dublin.
- 15 > *Assim vai o mundo*, Sílvia Real, Danças na Cidade 99, Teatro Cinearte, 1999, fot. Jorge Gonçalves.
- 16 > *Plage Tattoo*, de Zita Swoon & Les Ballets C. de la B., Danças na Cidade 99, Teatro da Trindade, 1999, fot. Joliet I.
- 17 > *ExtraSensory*, Bruno Listopad, Danças na Cidade 99, Teatro A Comuna, 1999, fot. Jorge Gonçalves.
- 18 > *Some English Suites*, de Steve Paxton, Danças na Cidade 99, Centro Cultural de Belém, 1999, fot. Stevens R.
- 19 > *À Bras-le-corps*, de Boris Charmatz, Danças na Cidade 99, Teatro A Comuna, fot. Pierre Fabris
- 20 > *Rush*, de Akram Khan, Danças Na Cidade 2002, Centro Cultural de Belém, foto arquivo
- 21 > *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel, Danças na Cidade 02, Teatro da Trindade, 2002, fot. Herman Sorgeloos.
- 22 > *Poussée*, de Néjib Ben Khalfallah, Festival Danças na Cidade 04 / Ano O Alkantara Festival: Dança e Performance no Mediterrâneo, Casa d'Os Dias da Água, 2004, fot. Arquivo Alkantara.
- 23 > *Akabi*, de Aydin Teker, Alkantara Festival - Mundos em Palco 06, Teatro Camões, 2006, fot. Elio Montanari.
- 24 > *Visita guiada*, de Cláudia Dias, Alkantara Festival - Mundos em Palco 06, Casa d'Os Dias da Água, 2006, fot. Patrícia Almeida.
- 25 > *I'm Here*, de João Fiadeiro, Alkantara Festival - Mundos em Palco 06, Centro Cultural de Belém, 2006, fot. Patrícia Almeida.
- 26 | 29 > *The Dialogue Series: iii. Dinazord*, de Faustín Linyekula, Alkantara Festival - Mundos em Palco 08, Centro Cultural de Belém, 2008, fot. Agache Poupeney.
- 27 > *Até que deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, de Vera mantero & Guests, Alkantara Festival - Mundos em Palco 08, Teatro Meridional, 2008, fot. Arquivo Alkantara.
- 28 > *To Be SE(r)QUENCES*, de Zoitsa Noriega e Magdalena Sloncova, Alkantara Festival - Mundos em Palco 08, Teatro da Politécnica, 2008, fot. Zoitsa Noriega.
- 30 > *Foreplay*, a partir de *A dança de roda*, de Arthur Schnitzler, enc. Mpumulelo Paul Grootboom, Alkantara Festival - Mundos em Palco 10, Teatro Nacional D. Maria II, 2010, fot. Paul Grootboom.
- 31 > *H3*, de Bruno Beltrão / Grupo de Rua de Niterói, Alkantara Festival - Mundos em Palco 10, Teatro Nacional São João e São Luiz Teatro Municipal, 2010, fot. Scumbeck.
- 32 > *Radio Muezzin*, enc. Stefan Kaegi, Rimini Protokoll, Alkantara Festival - Mundos em Palco 10, São Luiz Teatro Municipal e Teatro Carlos Alberto, 2010, fot. Cláudia Wiens.
- 33 > *Uma obra útil*, enc. Gerardo Naumann, Alkantara Festival - Mundos em Palco 10, Junta de Freguesia de Santos o Velho, 2010, fot. Lorena Fernández.
- 34 > *(M)imosa*, de C. Bengolea, F. Chaignaud, M. Freitas & T. Harrell, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Centro Cultural de Belém, 2012, fot. Paula Court.
- 35 > *Três dedos abaixo do joelho*, texto e enc. Tiago Rodrigues, Mundo Perfeito, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Teatro Nacional D. Maria II, 2012, fot. Magda Bizarro.
- 36 > *Cesena*, de Anne Teresa De Keersmaeker & Bjorn Schmelzer, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Centro Cultural de Belém, 2012, fot. Anne Van Aerschoot.
- 37 > *Big Bang*, enc. Philippe Quesne, Vivarium Studio, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Culturgest, 2012, fot. Martin Argyroglo Callias Bey.
- 38 > *Cheval*, de Antoine Defoort & Julien Fournet, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Maria Matos Teatro Municipal, 2012, fot. Amicale de Production Guillaume Schmitt.
- 39 > *En attendant*, de Anne Teresa De Keersmaeker, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Culturgest, 2012, fot. Anne Van Aarschoot.
- 40 > *Schwalbe Cheats*, de Schwalbe, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Maria Matos Teatro Municipal, 2012, fot. Stephan van Hesteren.
- 41 > *The Quiet Volume*, de Ant Hampton & Tim Etchells, Alkantara Festival - Mundos em Palco 12, Biblioteca Nacional, 2012, fot. Lorena Fernandez.
- 42 > *Suite N°1 "ABC"*, de *Encyclopédie de la Parole*, composição e direcção Joris Lacoste, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, São Luiz Teatro Municipal, 2014, fot. Patrícia Almeida.
- 43 > *Le capitál*, enc. Sylvain Creuzevault, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, Culturgest, 2014, fot. Frédéric Marx.
- 44 > *Germinal*, de Halory Goerger & Antoine Defoort, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, Maria Matos Teatro Municipal, 2014, fot. Alain Rico.
- 45 > *Electric Words*, de Tim Etchells, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, Museu da Electricidade, 2014, fot. Andreia Moutinho.
- 46 > *Protocolo*, dir. Jorge Andrade, Mala Voadora, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, Teatro Nacional D. Maria II, 2014, fot. António MV.
- 47 > *Le cargo*, de Faustín Linyekula, Alkantara Festival - Mundos em Palco 14, São Luiz Teatro Municipal, 2014, fot. Agathe Poupeney.







9



10



12



11



13



14

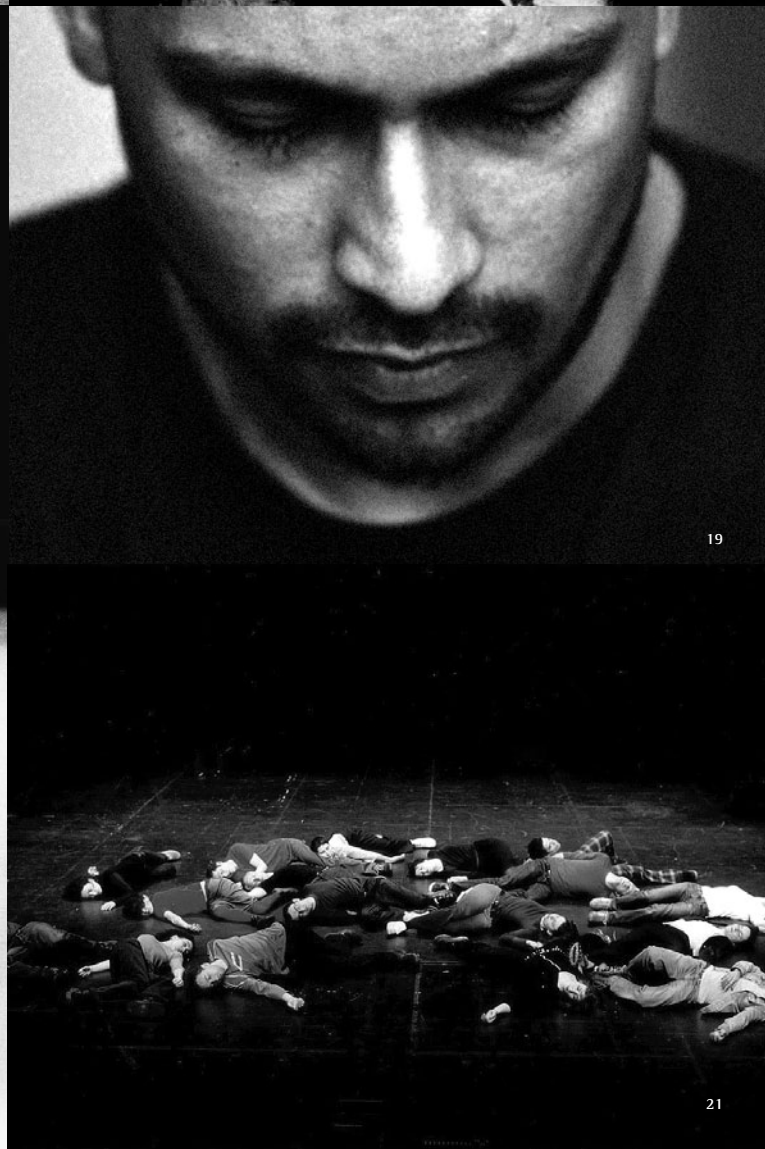
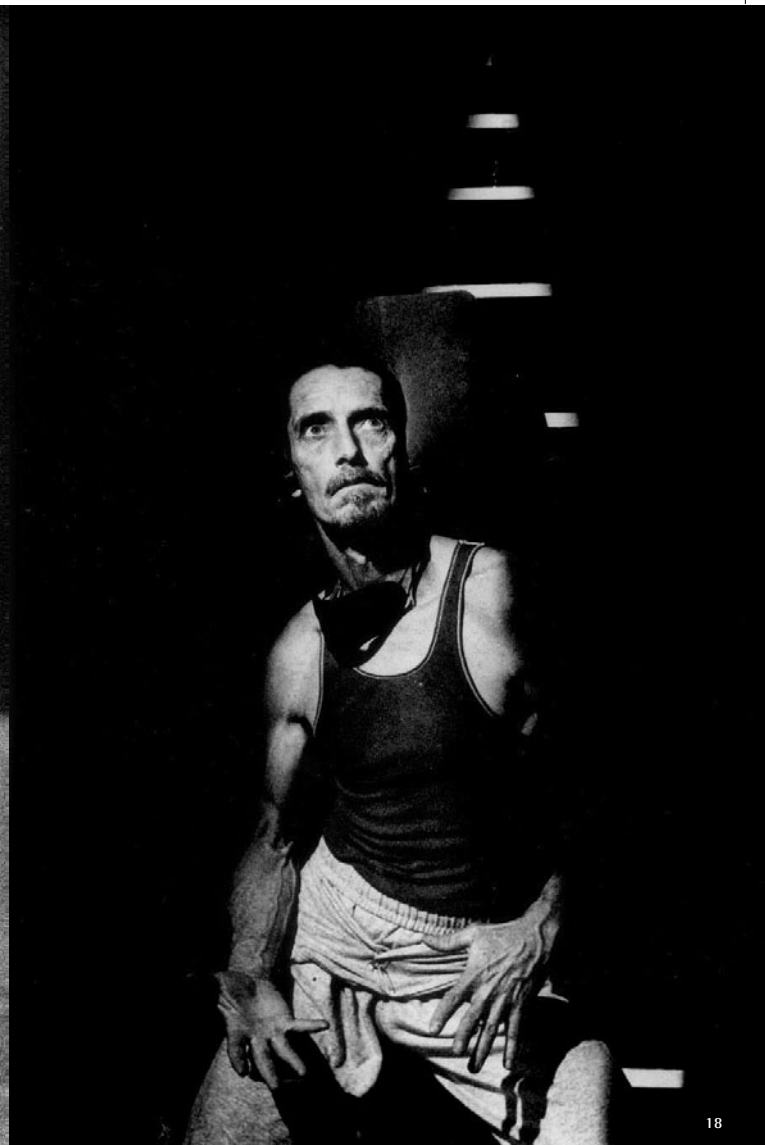
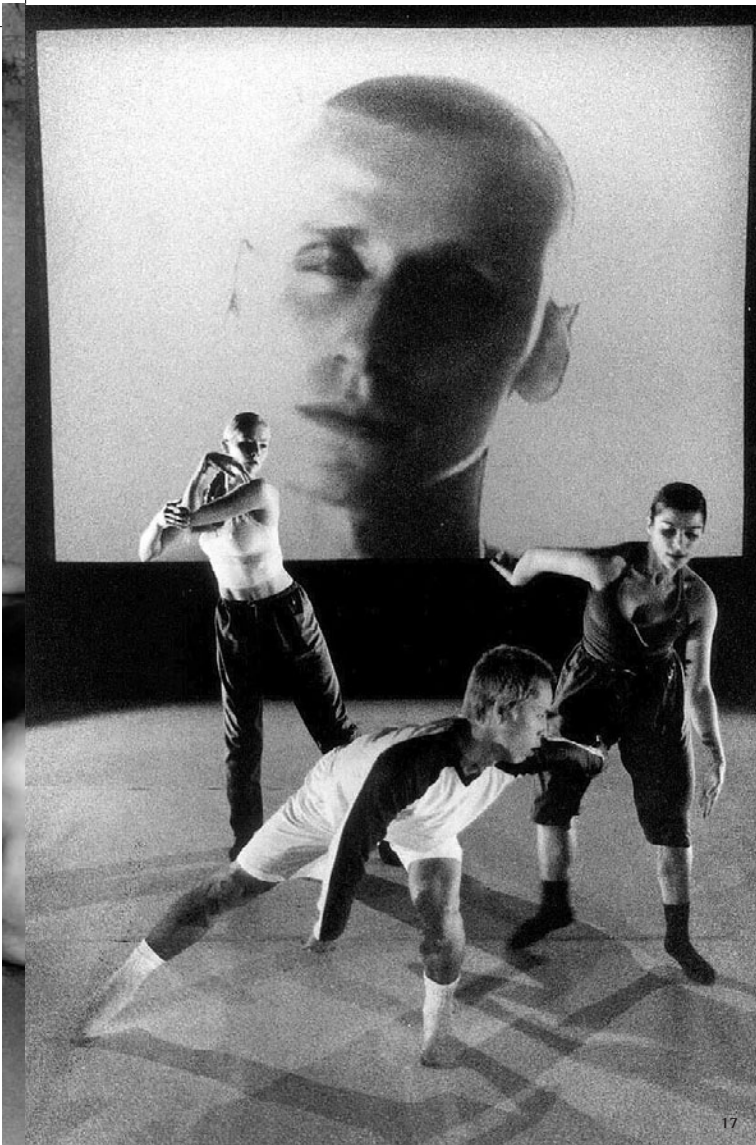


15

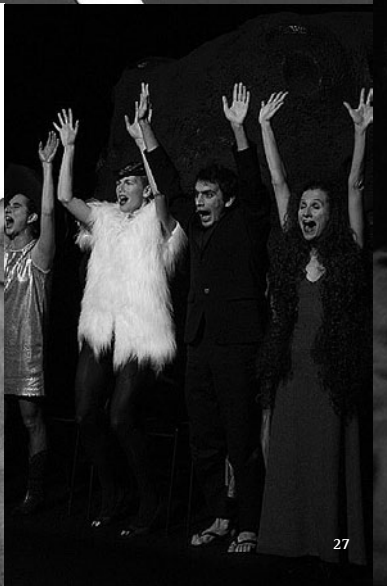
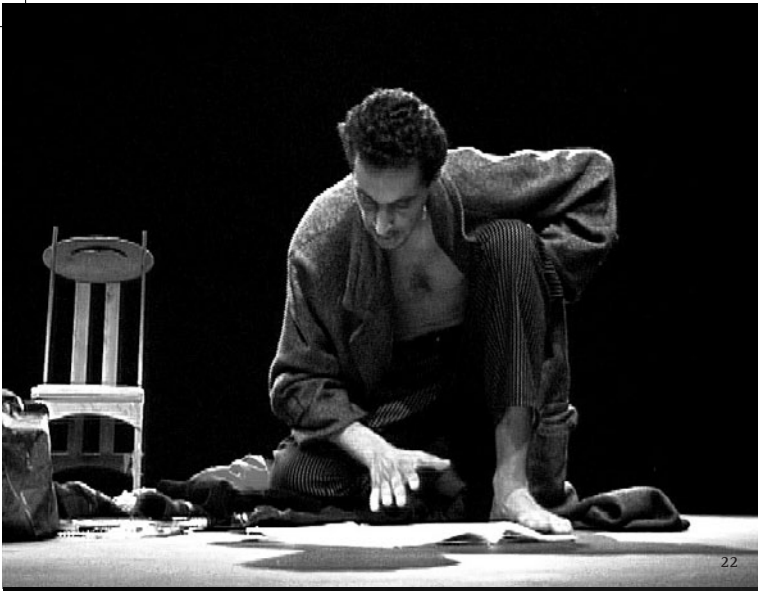


16









































&lt;

Madalena Victorino,  
1995,  
fot. Augusto Brázio.

## Madalena Victorino

### *La danse est un acte d'amour...*

Eunice Tudela de Azevedo e Rita Martins

*As portas da casa do Festival TODOS — espaço (temporário) localizado, este ano, em São Bento — abriram-se um pouco mais cedo para receber a Sinais de cena. A dois meses de distância, a proximidade da sexta edição deste festival, nascido no Intendente, já é visível: há fotografias e desenhos de rostos nas paredes, papel reciclado a secar em cima das mesas, computadores ligados. Lá fora a cidade movimenta-se com ruído, mas no interior da casa a azáfama de entradas e saídas desenvolve-se com tranquilidade. Durante algumas horas, Madalena Victorino suspendeu o trabalho para discorrer sobre o seu percurso de vida e sobre a forma como a dança aconteceu depois de uma viagem de comboio que a levou de Lisboa a Victoria Station. Nesta entrevista fala-nos dos anos de formação em Londres, do regresso a Portugal e da “vertigem do fazer”. Fala-nos de espaços transfigurados pela dança e do poder da arte, que transforma vidas e geografias, comunidades e regiões. Para Madalena Victorino, a dança é de todos e para todos. E é sempre um acto de amor.*

**Como guarda as memórias de infância? São longínquas ou são memórias presentes que têm relação com os projectos que desenvolve?**

Eu não penso muito na minha infância, apesar de haver imagens muito fortes. Algumas que eu não vi, mas que

os meus pais ou os meus irmãos me contaram. Há uma imagem de quando eu era pequena e apanhava o eléctrico com a minha mãe — nós morávamos na Avenida da República e os meus pais usavam bastante o eléctrico, porque passava mesmo ali — e as pessoas falavam comigo.

Eu tinha caracóis, uns grandes olhos e uma enorme vontade de comunicar. E metia conversa com toda a gente. A primeira coisa que dizia às pessoas era que queria ser freirinha [risos] e acho que isso tem a ver já com um sentido cénico. Eu via as freiras de hábito e devia achá-las lindíssimas. Não pratico, apesar de ter sido educada na igreja católica. Outra imagem... Havia um tio-avô meu que era fotógrafo e aviador. Voava sobre a praia de Albufeira, onde os meus pais tinham construído uma casa e onde passávamos férias. Ele voava baixinho nas suas avionetas sobre o mar e eu sentia que aquele movimento era extraordinário. Saber que o meu tio lá estava dentro e que voava... Acho que a dança é sobre o voo e por isso guardo essa memória. Por acaso, nunca disse a ninguém estas ideias. Estão agora a aparecer. Havia também, nessa mesma praia, uma esplanada onde as crianças se podiam inscrever para dançar e cantar e eu fugia para participar nos concursos todos. Depois levava sovas da minha mãe porque ela ficava enervadíssima por eu passar lá tanto tempo. Ela não sabia de mim, não é? Eu desaparecia. Ela ouvia através do altifalante "quand vient la fin de l'été..." e era eu, com o microfone, a cantar as canções que ouvia por causa dos meus irmãos e da rádio. É uma imagem performativa que tenho de mim própria com 5, 6 ou 7 anos, a fugir da praia para ir ser uma artista [risos]. Também há fotografias tiradas por esse meu tio aviador muito bonitas, de mim, mesmo muito pequena, com um ano e tal, já assim com as pernas abertas e a fazer movimentos que são, no fundo, de aquecimento de dança. Eu era muito física e muito gordinha, muito comilona; queria comer a vida toda, os bolos e tudo o que viesse à frente. Acho que é essa a imagem que eu tenho da infância: uma vontade enorme de viver.

**Frequentou a Escola Alemã. Durante quantos anos?**  
Doze anos.

**Essa experiência deixou marcas na sua vida artística?**  
Sim, na minha vida como mulher, como pessoa e na vida artística também.

**Como era o ensino na Escola Alemã?**

Havia imensa coisa: teatro, dança, ginástica rítmica, canto. Pertenci ao coro. Havia também artes visuais, que eram muito bem ensinadas, e uma piscina. Era uma boa escola. Podia-se estudar um instrumento, também.

**Foi logo esse o contacto que teve com as várias artes?**  
Exacto. E ainda fazia ginástica no Lisboa Ginásio Clube ao fim do dia, para gastar a energia, porque se não as asneiras eram muitas. Eu era muito asneirenta [risos]. Não sei, acho que os meus pais... Queriam cansar-me.

**Em 1975, partiu para o Reino Unido. O que a motivou a sair do país? E por que optou pelo Reino Unido?**  
O que aconteceu foi perceber que havia em mim uma natureza física, um gosto enorme pelo movimento e pela

ginástica enquanto criança e adolescente. Não punha a coisa desta maneira: "O que é que eu posso fazer com o meu corpo?". Isso seria uma frase que eu diria agora. Dizia antes: "Que profissão vou escolher? O que vou fazer?" Parecia que era ser professora de educação física, já que não havia mais nada nos anos 60, em pleno fascismo, e porque não fiz *ballet*. Tive uma educação muito boa culturalmente e dentro da Escola Alemã, mas não no sentido da menina burguesa que vai fazer *ballet* com a Professora Anna Mascolo ou a Professora Luna Andermatt ou outras pessoas [risos]. Não tive esse percurso. Mas tive duas professoras, a do Lisboa Ginásio – Professora Manuela Bonifácio, e a da Escola Alemã – Frau Figueiredo, que me incentivaram a estudar dança. Mas não era *ballet*. A Frau Figueiredo conhecia o [Rudolf Von] Laban e tinha essa formação, e a Professora Manuela aproveitava todas as oportunidades para fazer formação. Um dia convidou-me para fazer um curso de uma semana na Universidade de Motricidade Humana, que naquela altura se chamava INEF [Instituto Nacional de Educação Física], dado por uma professora de dança moderna que vinha da Bélgica. Perguntou-me: "Madalena, vens comigo?". Foi aí que tomei contacto com a chamada dança contemporânea, que naquela altura se chamava dança moderna.

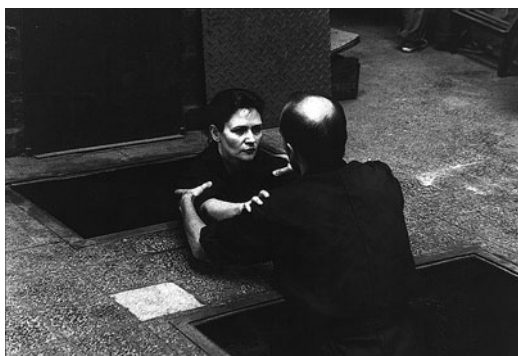
**Foi uma revelação?**

Sim, sim. Foi muito importante porque percebi que o movimento era uma linguagem. Os movimentos que fazíamos deixavam de ser gímnicos e passavam a ser portadores de um conteúdo, mesmo que abstracto. Aprendi isso tudo nessa semana e achei que devia tentar estudar mais. Já que não havia uma escola de dança moderna cá, decidi ir à procura pelo mundo. Os meus pais, quando comecei a falar disto, não acharam graça nenhuma [risos]. Era mais uma asneira da Madalena. Comecei a pensar nas línguas que falava – alemão, inglês, francês – e fui sozinha às embaixadas. Eles deram-me moradas de escolas e escrevi para todas a dizer quem era e o que procurava. Chegaram várias brochuras que eu não consegui decifrar muito bem, mas veio, também, uma carta da escola da Martha Graham, The Place. Uma professora da Evening School [cursos nocturnos], que deve ter achado graça, respondeu-me com uma carta do género "Recebemos a tua carta. Se quiseres começar a estudar dança, não há nada como vires fazer uma audição. Há audições nos dias tal, tal e tal às tantas horas". Atirei todas as outras brochuras para o caixote do lixo, achando que aquela carta era um passaporte para o mundo da dança e fui. Já tinha o treino da praia [risos].

**Como foi chegar a Londres nos anos 70?**

Foi uma grande viagem, de facto. O meu pai era engenheiro ferroviário da CP e eu fui de comboio para ser mais barato. Cheguei a Victoria Station, meti-me no metro e fui para a audição no The Place. Fui admitida. Também trabalhava, porque tomei aquela decisão e ninguém me ajudava. A minha primeira morada foi o hotel onde trabalhei como





^ &lt; &gt;

Torrefacção,  
de Madalena Victorino,  
Torrefacção Lusitânia,  
1990

(^ < Helena Fernandes e  
José João Henriques;  
> Gil Mendo e Pedro  
Gonçalves),  
fot. Guilherme Silva.

empregada: servia os pequenos-almoços, com mais um grupo de espanhóis, e limpava o hotel todo. Começava às sete da manhã e acabava às duas da tarde. Trabalhava a tarde toda, por isso é que entrei para a Evening School da Escola da Martha Graham como trabalhadora-estudante. Era um mundo de gente, tudo estrangeiros: cubanos, gregos, egípcios... Isso é uma bomba, não é? Uma rapariga que vinha daqui, que nunca tinha conhecido um estrangeiro a não ser umas suecas de férias em Albufeira [risos]. Muito depressa percebi que não podia estudar para ser apenas uma intérprete. Não tinha técnica suficiente para competir com a exigência do meio em que estava. Havia muita gente que tinha estudado tudo. Eu estava a começar, tinha 18 anos e estava sozinha em Londres. No entanto, é essa tal professora que recebe a minha carta que me segue de longe, como se fosse o meu anjo da guarda. Essa mulher, uma judia americana que vinha de Nova Iorque, tinha sido uma bailarina da Martha Graham e era a directora da Evening School.

#### Como é que se chama?

Karen Bell-Kanner. Nem sei se ela ainda está viva. Mas foi uma pessoa bastante importante porque me observava... Deve ter achado graça àquela miúda que aparece ali *out*

*of nowhere* a querer estudar dança. Ao fim de dois anos, traçou-me o perfil e disse-me que não valia a pena tentar a área da interpretação. Mas eu sabia que queria dançar, compor, fazer e ela percebeu que eu não estava a brincar. "Há aqui coisas muito boas em ti que vamos tentar que possas desenvolver". E era, no fundo, a comunicação e a imaginação. Tive muita sorte. Porque eu podia ter ficado muito triste com a possibilidade de não ir para o curso de interpretação. Ela conduziu-me, então, para o Laban Centre. Entro para esse curso de formação profissional a tempo inteiro. No primeiro ano, enquanto não tive bolsa da Gulbenkian, tinha de trabalhar à noite e aos fins-de-semana em restaurantes e a limpar casas como mulher-a-dias. Mas pelo menos estudava de manhã à noite, de segunda a sexta. Foi um tempo muito duro, mas tinha muita energia, por isso aguentei bem. Também trabalhei num cabeleireiro, a lavar cabeças. Isso é que não consegui. Os ingleses não tomam muito banho e quando chegam ao cabeleireiro, o cabelo está nojento. Era horrível. Foi uma tortura.

#### Teve algum apoio da família?

Os meus pais não são ricos e era a minha responsabilidade, o meu caminho. Mas, quando estive mesmo afrita, eles ajudaram-me financeiramente e apoiaram-me.

### Como foi a sua passagem pelas instituições britânicas e o que ficou dessas experiências?

Na verdade, pertenço a uma escola que se relaciona com o expressionismo alemão. Talvez aquilo que mais me tocou tenha sido o seu embate com o pós-modernismo americano que, no fundo, estava muito vivo na formação dos estudantes de dança nos anos 70. Os professores que ensinavam nessa altura tinham essa herança dos anos 40 e 50. Portanto, a minha formação fez-se nesse *ping-pong*. Estudei na escola da Martha Graham, na London School of Contemporary Dance, e depois estudei no Laban Centre for Movement and Dance, Goldsmith's College. O Laban Centre é uma escola de dança que se formou para os alunos que quisessem estudar a filosofia e a análise do movimento, a partir das teorias da análise do movimento de Rudolf Von Laban, um dos precursores do expressionismo alemão. Começou por ser uma escola no Sul de Inglaterra, numa casa, mas depois conseguiram ligar-se à Universidade [de Londres] e esses cursos passaram a conferir graus académicos. Houve outras influências muito fortes a entrarem dentro da própria escola, nomeadamente o pós-modernismo americano que surge, de alguma forma, como uma complementaridade à ideia política que o expressionismo alemão lançava, que era a da democracia do corpo, também presente na visão alemã. Por um lado o expressionismo labaniano olhava para o interior do corpo como fonte e relação do mesmo com o tempo e o espaço, e os americanos despiam a formalidade da dança do século XIX para investigarem sobre uma ideia de dança do quotidiano que mergulhava numa outra linguagem. O corpo urbano de todas as pessoas era ele próprio a dança, com o mecanismo da improvisação e do acaso, trazida para uma dimensão popular. Havia nos americanos e nos alemães formas muito diversas de conhecimento sobre o corpo e a sua mobilidade: desde um conhecimento anatómico e biológico até ao mecanismo energético a partir da personalidade. Foi sobre tudo isto que se construiu e que assenta hoje o meu trabalho.

### E como era a atmosfera em Londres há quarenta anos?

A Inglaterra tem uma tradição fortíssima das *arts in the community*. As artes na comunidade estavam já muito enraizadas naquela sociedade que eu conheci, que era a sociedade londrina dos anos 70 e 80. As pessoas juntavam-se aos domingos para tocar nos jardins ou para ir cantar à noite em casa de alguém ou num bar, ou para cozinhar juntos e fazer teatro de seguida. Tudo se fazia de um modo muito desprezioso e natural. O que interessava era fazer, criar encontros entre as pessoas que, à volta da matéria do fazer, se reuniam e divertiam. Não havia a preocupação do que poderia ser a imagem que se produz. É o fazer, esse mergulho, essa vertigem de uma grande quantidade de pessoas a criar muitas coisas ao mesmo tempo. Tive a sorte de poder viver numa época em Inglaterra em que isso estava muito florescente, mesmo

no campo da dança. O *Arts Council*, as câmaras, as juntas de freguesia, davam os espaços às companhias, às pessoas que demonstravam ter um projecto. A cedência dos espaços aos artistas para experimentarem e utilizá-los à sua medida, sem as regras da formalidade, estava a ser feita há muitos, muitos anos noutros sítios. Além disso, havia o espírito associativo. As pessoas juntavam-se pelo simples prazer de estar e construir qualquer coisa desinteressadamente. Essa vivência aliava-se à da escola de dança onde se compunha e se pensava o corpo do bailarino, do intérprete e do criador, do coreógrafo de outra maneira. Foi um momento charneira da História da Dança em que houve toda uma revisão de conceitos e uma grande reviravolta. Uma revolução. A co-criação e a improvisação foram ali iniciadas de uma forma muito forte e estavam a nascer pela mão de pessoas jovens. Isso era fantástico. Sem ser, no fundo, uma pessoa de grandes talentos — vejo-me como uma mulher normal, como todas as outras; tenho imensas limitações, defeitos e incompletudes — ali vivia-se uma atmosfera de possibilidade que agarrei com muita alegria e força. O que parece impossível é possível, se olharmos de uma certa maneira para as coisas. Essa certa maneira é a acessibilidade, a naturalidade, a simplicidade com que se faz aquilo que se tem de fazer ou que se quer fazer. No fundo, foram seis anos que eu vivi em Londres e que resultaram numa experiência marcante para toda a minha vida. Trabalhei sempre ao mesmo tempo que estudava, a não ser durante os três anos que fui bolsista da Gulbenkian.

### Teve professores que se tornaram mestres?

Sim, havia uma afluência de grandes nomes dentro da escola da Martha Graham. Havia *masterclasses* e aulas diárias. Todas as quartas-feiras havia aulas abertas, das quais me recordo sempre com imensa nostalgia. Um dia vinha Merce Cunningham com John Cage, por exemplo, e outro dia Bill T. Jones e Arnie Zane para darem uma aula onde estavam 500 alunos, que saltavam das bancadas para dançarem com eles. Martha Graham também... Tivemos a oportunidade de conhecê-la e de assistir às suas palestras dadas a 100 alunos no The Place. Londres era e é um dos centros do mundo. Na tradição britânica há uma noção de acessibilidade para todos. Eu era uma aluna no meio de uma multidão de estudantes. Poder ouvi-los, vê-los e estar com pessoas que iriam fazer parte da História da Dança do século XX, foi fantástico. Depois houve duas professoras inglesas muito importantes no meu percurso: Marion Gough, que me ensinou as relações que a Dança pode ter com a Educação, com a Comunicação — ensinou-me sobre a sua desconstrução e análise; e Pamela Moore, que me ensinou a Filosofia como sendo uma expedição para todos os campos — a educação, a composição, a vida. Estas professoras, conheci-as no Laban Centre for Movement and Dance, onde fiz a minha licenciatura em pedagogia da dança.



<  
*O terceiro quarto*,  
 de Madalena Victorino,  
 moradia no Restelo,  
 Lisboa, 1991  
 (Ezequiel Santos  
 e José Abreu),  
 fot. Luísa Ferreira.

*Auto-retrato*,  
 de Madalena Victorino,  
 1993 (José Abreu  
 e Pedro Oliveira),  
 fot. José Leonardo Freitas.

>

### E como foi o regresso? Que realidade encontrou em Portugal?

Havia uma companhia [Grupo Experimental de Dança Jazz] criada pelo Rui Horta, Ana Macara e Liliane Viegas. Eles tinham um núcleo de dança jazz que era uma proposta parecida com muitos projectos de dança que havia nessa altura em Londres. Aqui era um projecto único, não havia absolutamente mais nada. Perante este panorama, resolvi eu própria criar, construir a minha actividade. Trazia muitas ideias e uma fome do fazer. Em Portugal, nesse momento, o trabalho para o qual me tinha preparado não existia. Então pensei: "Vou inventar a minha própria profissão. Vou fazer". Fui à lista telefónica à procura de escolas mandei cartas para 200 ou 250, e responderam três. Dar aulas de dança em escolas privadas foi o meu primeiro trabalho. Fazia relações entre a dança e o currículo [escolar], o que era completamente novo. Foi um trabalho muito interessante de pedagogia da dança em relação directa e próxima com certas matérias: biologia, química, história, geografia, português... Ainda hoje me convidam para dar aulas a professores sobre este cruzamento das artes com o currículo. Os professores adoravam, porque era a ideia de como se pode, por exemplo, ensinar um conceito matemático através da dança para alunos que possam ter mais dificuldade ou até para aqueles que não têm dificuldade poderem viver o conceito matemático de outra forma. Isso teve muito sucesso.

### Quando regressou de Londres, motivada por uma vontade de conhecer o país, decidiu rumar ao Norte, mais precisamente a Viseu, para dar a conhecer às mulheres daquela zona o trabalho de Pina Bausch. Como chegou a este projecto?

Foi nos anos 80, muito no princípio, '82 ou '83, não consigo dizer ao certo. Andava com a televisão dentro do carro e o leitor de vídeo VHS. Eu não conhecia o meu país quando vim de Londres. Sai de cá bastante cedo e, enquanto fui

criança e adolescente, só conhecia Lisboa e o Algarve. Tinha uns amigos no Porto, e ia lá vê-los às vezes. Estava muito envolvida e entusiasmada com o meu trabalho e achava que devia conhecer o meu país a trabalhar, o que continuo a fazer ainda hoje. É fantástico. Não me perguntem, porque já não me lembro como é que eu cheguei a Viseu. Tinha sempre este método de escrever para vários sítios e ver quem é que respondia [risos]. Quem é que me queria ou sentia que o que tinha para oferecer pudesse fazer sentido. Sei que conheci o José Fernandes, que hoje é o director financeiro do Teatro Viriato. Nessa altura era um homem novo que trabalhava na Câmara de Viseu, onde fui apresentar o meu projecto de dança para as escolas primárias e para as Casas do Povo onde estivessem mulheres do campo. O meu tema era a Pina Bausch e a ideia era introduzir a dança contemporânea em núcleos sociais que nunca a tinham experimentado ou sequer ouvido essa palavra. Estive um ano a percorrer todo o distrito de Viseu. Era tudo também muito precário. Portanto, tive que fazer tudo do zero. Arranji as mesas, as cadeiras... Não me importo de ter de pôr tudo de pé, de cada vez que começo um projecto. É um pouco como a natureza da dança. Quando consigo qualquer coisa, essa coisa acontece e depois tudo desaparece de novo. Tenho um grande respeito pelos outros e pelas pessoas, quero que todos, e não só alguns, possam viver uma situação interessante. Estas questões vêm do contacto com a dança experimental e de criação expressionista, que tem também uma dimensão popular. Uma dança que não pertence só a uma elite, mas onde a elite pode encontrar o povo que é sabedor e feliz.

### Como se materializou, mais concretamente, e qual a recepção deste projecto?

Eu tinha um Citroën Dyane e levava a televisão, o VHS, e um gravador. Trazia tudo comigo, instalava os aparelhos, esvaziavam-se as salas e a dança acontecia. Fizemos o



>  
 Madalena Victorino,  
 1992,  
 fot. João Tabarra.



*Barba Azul* da Pina Bausch, uma obra muito forte, onde os bailarinos dançavam num chão forrado de [folhas de] plátanos. Nas aldeias, começávamos por apanhar as folhas de plátanos que estavam no recreio e enchia-se a sala de aula com o Outono... Quando passava o vídeo para eles verem a dança sobre a qual íamos trabalhar viam que o chão já estava igual. O palco da Pina Bausch já era o palco da sala. Isso correu mesmo muito bem. E o trabalho com as mulheres também foi fantástico, gostei imenso. Pensava que não sabiam nada de dança, mas estava errada. Tinham uma flexibilidade de pernas enorme; agachavam-se e subiam e desciam. Sabiam fazer tudo. Perguntava-lhes "o que é para vocês a dança?" E elas diziam que a dança servia para arranjar um marido [risos]. Portanto, a dança é sobre o amor e nós agarrámos essa ideia de que a dança, no fundo, pode ser um acto de amor ou um acto à procura do amor. E quando se encontra, então, dança-se muito melhor [risos]. Tinha apanhado em Paris um *slogan* qualquer de um teatro: *La danse est un acte d'amour* e agarrei nisso. Eu contava-lhes a História da Dança e da Pina Bausch, que era uma menina cujos pais tinham um restaurante no pós-guerra, e da sua vivência debaixo das mesas do restaurante. Portanto, o *Café Müller* também foi muito trabalhado e a ideia da cadeira como túmulo. Trabalhámos a partir do discurso da Pina Bausch sobre as suas próprias obras e sobre as obras em si. Captávamos fragmentos das danças para dentro dos corpos das mulheres do campo e das crianças. As mulheres do campo dançavam de pantufas. Não aceitavam dançar descalças, porque o chão estava frio. Eu achava que toda a gente tinha que dançar descalça, mas fiz aquela cedência e acabámos por fazer danças maravilhosas com as saias arregaçadas e de pantufas [risos], a sentir os ritmos do plástico no chão. Riam-se imenso com a ópera. Era interessante a situação de ensinar-lhes, através da dança, a relação com a música e convidá-las a sintonizar a Antena 2 para ouvirem música erudita também em casa. Foram

tempos maravilhosos... Às vezes até havia bebés. Havia creche e centro de dia na Casa do Povo e usávamos os sons à nossa volta como música. A respiração gravada das mulheres a cavar foi, também, transformada em música. Adorei e acho que elas também.

#### **Ao longo da década de 90 apresentou, pelo menos, um espectáculo por ano.**

Foram peças criadas a partir do *atelier* coreográfico para não-profissionais do Ateneu Comercial de Lisboa. Demoravam um ano a ser feitas. Nós íamos investigando imensas coisas que tinham a ver com aspectos de composição de outros coreógrafos que se assemelhavam ou podiam complementar e enriquecer mesmo o nosso trabalho.

#### **Quando desenvolveu a sua actividade no Ateneu Comercial de Lisboa?**

O Ateneu foi o meu primeiro estúdio. Ai tive uma porta aberta pela Professora Manuela Bonifácio, que me ofereceu parte do seu espaço nas aulas. Foi também muito bonito esse gesto dela. É tão raro. Comecei a trabalhar como *freelancer* e a criar imensos *workshops* para crianças e mulheres. Depois abri o *atelier* coreográfico para não-profissionais, que acontecia duas vezes por semana, à noite, durante dez anos. Era um espaço magnífico e por lá passavam desde cantores de ópera a actores, gente da dança, empregadas de balcão, enfermeiros, advogados, prostitutas... Tudo ia lá parar. O grupo não era profissional, por isso demorávamos imenso tempo a criar. Queria trazer para dentro da vida das pessoas conceitos e aspectos da matéria artística que, de alguma forma, as enriquecesse ou as fizesse ficar perto das artes para sempre. Como no espectáculo *Torrefacção* (1990), em que estava muito interessada no processo e na experiência de ver uma fábrica transformar-se num teatro; de ver aqueles trabalhadores que tratavam, cada um deles, a sua máquina



&lt;

*Alma 1,*  
de Madalena Victorino,  
Ateneu Comercial de  
Lisboa, 1995  
(Madalena Victorino),  
fot. José Fabião.

como se fosse um grande amor ou uma namorada. Limpavam-na, faziam-lhes festinhas, ficavam ali como cão ao lado do dono, sem sair de perto da máquina, à espera que o grão torrasse... Tudo isso podia ser transposto para a dimensão artística. A finalidade era, por um lado, transfigurar o olhar das pessoas através da experiência coreográfica e, em simultâneo, levá-las a uma experiência de composição e de criação satisfatória, que até resultava bem com o público, composto pela mãe, gato, namorados e amigas... Uns anos antes, em '86, comecei a dar aulas na Escola Superior de Dança de Lisboa [ESDL], onde conheci António Pinto Ribeiro. O António assistiu ao espectáculo *A queda num lugar imaginado* [1988] e escreveu um artigo para o jornal *Expresso*, muito grande e com impacto. Nesse dia percebi que era coreógrafa. Porque até aí eu, no fundo, oscilava entre a professora e a criadora, sem estar preocupada com a designação da minha carreira. E foi esse artigo de jornal que pôs as pessoas a falar de mim e a convidarem-me para outros projectos.

#### **Em que consistia *A queda num lugar imaginado*?**

Consistiu num ano de trabalho à volta de uma casa que pertencia a um engenheiro agrónomo que frequentava o *atelier*. Ele tinha uma casa de família na Areia Branca e começou a falar sobre ela. Criámos uma planta muito rigorosa daquela casa dentro do espaço onde nós trabalhávamos, apontado com fita-cola no chão, e imaginámos os armários, a cama, a mesa, a cozinha, as cadeiras, os sofás, a sala onde estava a televisão, etc. Começámos assim a criar uma peça para aquela casa. Por isso é que se chama *A queda num lugar imaginado*. Os participantes não conheciam a casa. Nunca a tinham visto. O [engenheiro] José João contou-nos a história da sua família, trouxe figurinos – da mãe, da tia, da prima... – e nós criámos uma peça para aquela família. Foi um presente que aquele engenheiro lhes deu. Portanto, o grupo com quem ele fazia dança, que eram 33 pessoas,

compuseram uma peça para a sua casa, sem nunca lá terem estado. A peça funcionava como uma espécie de sistema minimal repetitivo, como é construída a música de Steve Reich. Havia um tema, uma cadeia que se ligava, introduzindo-se pequeninas mudanças progressivamente instaladas e desenvolvidas. *A queda num lugar imaginado* fez-se ao longo de um ano inteiro para ser apresentado nessa casa, num só dia. As pessoas adoraram. Imaginem entrar num sítio onde nunca estiveram, mas saberem onde está tudo. Deitas-te na cama, vais à gaveta, abres a janela e conheces as medidas sem nunca lá teres estado [risos]. E os donos da casa e os amigos também gostaram imenso de ver a sua casa transformada num teatro coreográfico.

#### **Como chegou à ESDL?**

Em 1983, o meu ex-marido estava na tropa em Tavira. É médico e cientista. Conhecemo-nos em Londres. Quando voltámos, casámo-nos e como ele não tinha feito o serviço militar, teve nessa altura de ir à tropa para vir a ser especialista no Hospital Militar de Lisboa. Estávamos muito apaixonados e eu fui com ele. Dirigi-me ao Conservatório de Faro e perguntei se não precisariam de uma professora de dança [risos]. Fui aceite pelo seu director, o Professor Tomás Ribas, um homem ligado à História da Dança e muito conhecedor das danças tradicionais portuguesas. Falou de mim à Professora Vanda Ribeiro da Silva, directora da futura ESDL. Essa senhora interessou-se por mim, veio assistir às minhas aulas e convidou-me para fazer parte da ESDL. Fiz parte do corpo docente no arranque da escola, contribuindo para o desenho do *curriculum* que ainda hoje existe.

#### **Leccionou aí durante três anos.**

Três anos, exacto. Depois houve alguns problemas. Gerámos um núcleo de professores bastante unido e interessante entre o Gil Mendo, o António Pinto Ribeiro e eu. Promovemos um espaço docente de partilha com os alunos

>  
*Translations,*  
 de Madalena Victorino,  
 Festival Freja, Aarhus,  
 Dinamarca, 1995,  
 fot. Sussi Nielsen.

muito produtivo com uma série de iniciativas que começaram a provocar uma reacção muito negativa junto da direcção da escola. Tínhamos desenvolvido a ideia do aluno-criador, o aluno autónomo com capacidade de intervir. Preparavam-se espectáculos dentro das lojas e nas escolas — primária e secundária — do Bairro Alto e havia alunos nossos a dar aulas relacionadas com aspectos das matérias lectivas, ou com a arquitectura dos edifícios do bairro e da escola, ou com a comida e a dança. A ideia da escola de portas abertas... Tudo isso começou a incomodar muito a direcção da Escola. Houve uma ruptura e os nossos contratos, o meu e do António, não foram renovados. Ficámos sem trabalho e foi assim que nasceu o Fórum Dança. O Gil sempre na retaguarda, porque ficou na ESDL, mas connosco também. Houve um processo junto da Autoridade Contra a Corrupção que ganhámos, porque se apurou que fomos despedidos sem justa causa. Fazíamos um trabalho bonito, na minha opinião. Aliás, os alunos

>  
*A festa,*  
 de Madalena Victorino,  
 Fundação de Serralves,  
 1993 (José Abreu,  
 Ivo Ferreira, João Galante,  
 Paulo Henrique,  
 Ezequiel Santos,  
 Tiago Porteiro,  
 Patrícia Pacheco,  
 Helena Nogueira,  
 Margarida Simões  
 e Ana Cristina Valério),  
 fot. José Leonardo.

daquele curso tiraram imenso partido daquele momento e são hoje coreógrafos e gente interessantíssima: a Joana Providência, a Cristina Santos e muitos outros. Só voltei vinte anos depois à ESDL. Fiquei muito tensa quando isso aconteceu, mas no final gostei de voltar. Convidaram-me por duas vezes como professora / coreógrafa. Hoje, a geração mais nova de professores que foi tomando o poder dentro da Escola conseguiu abrir uma espécie de linha de convite a coreógrafos de géneros e estilos diferentes que foram alimentando e enriquecendo a sua oferta. Foi nesse sentido que o Fórum Dança veio, também, responder.

#### Como foi o início do Fórum Dança?

Era um espaço alternativo. Ali nasceram muitos grupos que são hoje associações sólidas, como a da Vera Mantero e do Francisco Camacho. Tínhamos ligações com João Fiadeiro, Margarida Bettencourt, Paula Massano, que infelizmente já não está connosco. Era um fórum, um encontro de artistas da dança que se reuniam para dar vida a projectos de criação e formação. Fundámos uma escola, que ainda hoje existe com a geração seguinte, daqueles que foram nossos alunos e a quem nós a entregámos. Passados dez anos do início do Fórum Dança, o Gil, o António, eu e a Catarina Vaz Pinto saímos. A Catarina, que é agora a vereadora da Cultura [da CML], era uma jovem advogada que fazia dança comigo e que queria ser advogada das artes [risos]. Ela veio ajudar-nos com a legislação e a jurisdição do Fórum Dança e fez todo o trabalho mais virado para a questão formal da nossa organização. Éramos cinco: a Catarina, o António, o Gil, eu e o Miguel Abreu.

#### O Fórum Dança está, então, relacionado com o que veio a chamar-se "Nova Dança Portuguesa".

Exactamente. É o coração dessa Nova Dança Portuguesa. Foi a primeira organização independente de dança que existiu. Começámos a fazer projectos no Ateneu. Só havia um quatinho, que era por cima da cozinha do restaurante



Solmar, onde entravam os fumos e o cheiro a batata frita e a peixe. Era o nosso escritório. Era horrível e fantástico [risos]. Tínhamos ventoinhas. Depois havia uma sala com mesas de bilhar, que foram postas noutro lado para transformar o espaço num estúdio de dança. Não tínhamos um tostão, não havia nada, mas era o único sítio onde havia liberdade e que eu, de alguma forma, tinha conseguido. Começámos rapidamente a estabelecer contactos com o estrangeiro. Houve logo uma circulação de artistas e projectos diversos, mantendo-se a formação e a criação sempre em conjunto.





&lt; &gt;

*Alma 13*,  
de Madalena Victorino,  
Teatro A Comuna, 1995  
(< Paula Castro  
e João Galante ;  
> Margarida Mestre,  
Filipa Francisco,  
Patrícia Pacheco,  
Teresa Prima,  
João Galante,  
Orlando Sérgio,  
F. Pedro Oliveira,  
José Abreu  
e Paula Castro),  
fot. Jorge Gonçalves.

### Durante dez anos?

Sim, ao fim desses dez anos fomos convidados para sítios importantes. Eu fui para o Centro Cultural de Belém [CCB], o António foi para a Culturgest, o Gil foi para o Instituto Português das Artes do Espectáculo e a Catarina foi para o Ministério da Cultura. Foi na altura do governo PS, em que Manuel [Maria] Carrilho era Ministro da Cultura, e viram que no Fórum Dança havia pessoas válidas. Convidaram-nos e a geração que nós, no fundo, formámos – a Cristina Santos, a Dora Carvalho, o Ezequiel Santos – passou para a liderança do Fórum Dança.

### É uma visão que falta na maior parte das instituições – o sentido de passagem de um legado e de uma continuidade.

Sim. É muito difícil. É um fim. É uma morte. À medida que me vou aproximando de um tempo de menor actividade – que ainda não é agora, mas que se aproxima – sinto que é muito interessante fazer outro género de projectos e começar a juntar documentação para deixar como presente para quando eu já não estiver aqui. Essa documentação não tem um lado narcísico. É uma partilha de um tempo de vida que foi dedicado ao trabalho e do qual as pessoas podem, se acharem estimulante, tirar partido. Um objecto de trabalho para as pessoas das gerações futuras. Aceitei logo dar esta entrevista, porque acho que quanto mais documentação houver, melhor. E que não tenha sido escrita só por mim, mas pelo maior número de pessoas e de perspectivas diferentes que vão apropriar-se das ideias de um modo específico.

### Foi programadora e coordenadora do Centro de Pedagogia e Animação do CCB.

Foi um momento muito interessante, esse do arranque do Ministério da Cultura com o Ministro Carrilho que ofereceu ao CCB, finalmente, um projecto. O Dr. Miguel Lobo Antunes, que dirigia a programação, teve a ideia de convidar para a sua equipa artistas que se iriam transformar em programadores. A figura do programador não estava ainda desenvolvida em Portugal. Na administração estava a Dra. Adelaide Rocha, da área das finanças, o Prof. Fraústo da Silva, como Presidente e o Dr. Miguel Lobo Antunes na área da programação. Abriu-se uma nova era para o CCB. Foram cinco anos de uma espécie de paraíso que deu origem a resultados muito bons que ainda hoje estão a dar os seus frutos. Por exemplo, houve uma proliferação dos teatros que têm programação para a infância. O Jorge Silva Melo, o António Pinho Vargas, o Mark Deputter e a Margarida Veiga, uma arquitecta que conduziu o Centro de Exposições e eu, fomos a equipa de programação que

abriu a nova era do CCB dos anos 90. O Mark ficou responsável pela dança, o Jorge pelo teatro, o António pela música e eu por todas as artes para públicos transversais: as escolas em primeiro lugar, crianças e famílias, os menos favorecidos, como sejam as crianças em instituições, os adultos mais marginalizados, os idosos e o público rural que vive longe da grande Lisboa. O dinheiro que havia para a programação era idêntico para todos os sectores. Houve uma valorização, penso que única e histórica, deste público jovem e transversal, que deveria ter acesso a uma programação internacional, de ponta, experimental e de grande qualidade. O Dr. Miguel propôs que durante seis meses permanecêssemos juntos no edifício do CCB, a conhecê-lo, a pensar, a contactar com as pessoas que ali trabalhavam e ninguém foi despedido ou substituído. Em simultâneo, começámos a viajar, a ir ao estrangeiro aprender e ver. Conheci o Giacomo Scalisi quando fomos visitar um dos centros italianos mais importantes de teatro *ragazzi* dessa época – é teatro dirigido aos jovens. Trata-se de uma companhia que está sediada num teatro municipal em Parma, com uma programação maravilhosa e um festival para o público juvenil. O Giacomo dirigia esse festival. No estrangeiro aprendemos, conhecemos modelos e métodos de trabalho, abrimos contactos e vimos espectáculos e projectos variadíssimos, ao mesmo tempo que iam aprofundando o nosso conhecimento sobre o CCB. Fizeram-se obras de pequena monta, para melhorar as condições de utilização dos espaços para as artes performativas contemporâneas. O Pequeno Auditório foi projectado para conferências e hoje em dia é um bom espaço de espectáculos. Havia espaços que não eram utilizados e que tinham sido projectados para centros de rádio e de gravação. Transformaram-se esses estúdios em nove salas de ensaio para artistas e ainda hoje são muito utilizadas. Houve melhoramentos e uma visão que se começou a instalar sobre o que o CCB poderia ser no firmamento cultural português e as suas funções e responsabilidades face ao país inteiro. Desenvolveram-se sinergias com os teatros do país, com as pessoas que trabalhavam nos municípios e com o Ministério da Educação. Começámos a fazer um trabalho macro e micro em simultâneo.

### Quase parece uma época dourada.

E foi. Mas também foi só quando acabou que nos tornámos conscientes do privilégio e da alegria gigante que foi trabalhar ali, naquele momento muito especial. Começou então a aparecer a ideia de um festival internacional dentro do âmbito da área do público jovem e foi aí que o Giacomo veio ajudar e entrou para a programação.

>  
Madalena Victorino,  
1995, fot. Jørgen Holm.



### O festival PERCURSOS?

Exactamente. Foi um projecto que durou quatro anos, de 2000 a 2004, que envolveu quatro cidades do país com 250 artistas vindos do estrangeiro, artistas nacionais e também artistas das comunidades locais. Começou por Lisboa, alastrando-se de seguida a três outras cidades: Viseu, Coimbra, Évora. Ganhámos o apoio do Programa Operacional de Cultura [POC] e acabámos por ter uma verba de um milhão de euros. Uma soma avultada que foi distribuída para fazer um projecto horizontal, de longa duração e que ainda hoje dá frutos. Posso dizer que foi um dos projectos da minha vida. Vivi, aprendi, envelheci, rejuvenesci com ele. Lançou-se a programação infantil em sítios onde nunca tinha havido, como em bairros ciganos da cidade de Coimbra, na Culturgest, onde apresentámos um *Polegarzinho* da Societas Raffaello Sanzio [2000] em que as crianças entravam dentro de uma casa com chão de terra e se deitavam numas caminhas maravilhosas de madeira, com cobertor e tudo. Havia uma actriz no centro da casa que contava a história do Polegarzinho. Nunca acontecia nada, as crianças gritavam de medo, porque o trabalho de som era muito sugestivo, com distorções e amplificações de voz, mais os barulhos da casa e os passos do Ogre em cima do telhado desta casa / cenário. Depois havia discussões, sempre, com os professores que ficavam com dúvidas. As crianças tremiam de medo, mas gostavam imenso da experiência. Considero importante que se conviva com o medo também. Há visões e escolas de pensamento diferentes. Há quem pense — e eu penso assim — que a vida é tão extraordinária, no que tem de bom e de mau, que deve ser vivida por completo. Fugir do medo é falso. Essa atitude representa ficar ao lado da vida. Acho que as pessoas que o evitam... É como andar de saltos muito altos. As pessoas não andam bem, não é? Pensam que estão elegantes, mas não. Ficam mancadas, com grandes dificuldades de locomoção, porque não têm um contacto inteiro com o chão, com a vida,

com a terra. É um pouco isso. Falta-lhes ali o contacto com as coisas que nos marcam e nos fazem mudar. As crianças estão prontas para essa experiência. Muitas vezes o que acontece é que são os adultos que não estão...

### Estes projectos tiveram consequências?

Brutais. Ao nível do nascimento de parcerias, de companhias, de contacto com a comunidade, com os profissionais da cultura que dentro das próprias câmaras começam a fazer outro género de trabalho e a convidar artistas especialistas nestas áreas para os ajudarem. O Teatro Viriato, por exemplo, é paradigmático. Em Coimbra, estivemos ligados à Capital Europeia da Cultura. Em Évora, à sua Câmara Municipal da altura.

### Como é que se lida com toda essa burocracia: instituições camarárias, membros da esfera política das várias câmaras, etc...?

No PERCURSOS, tivemos a Dra. Adelaide Rocha como uma grande aliada, que conseguiu realizar todos os desejos da burocracia do POC e das câmaras. Havia uma equipa dentro do CCB que lutava em conjunto, desde a contabilista ao director financeiro, passando pelos informáticos, os técnicos, a comunicação. Isso porque acreditavam no projecto e é esse milagre que provavelmente nunca mais irá acontecer na minha vida. Nós trabalhávamos na programação e a administração avançava com a sua força diplomática e política. Era também um projecto social de implementação de hábitos culturais junto da população portuguesa com espectáculos para as escolas ou que integravam ciganos, mulheres ou pessoas mais velhas. Houve um projecto, em Évora, que se chamava *Sereias do Alentejo*, de um artista italiano, o Antonio Catalano. Foi feito no Refúgio Barahona, um lar de trabalhadores rurais que não sabiam ler nem escrever e nunca tinham visto o mar. Catalano partiu da *Odisseia* de Homero e transformou-os, através da pintura e do trabalho de fotografia da Susana



&lt;

*Alma 1,*

de Madalena Victorino,  
Ateneu Comercial de  
Lisboa, 1995  
(Madalena Victorino),  
fot. Amnésia.

Paiva, em sereias. Eram fotografias gigantes que constituíram uma instalação lindíssima que habitou a cidade e que posteriormente fez uma *tournée* europeia. Todos cantavam e tinham a poesia dentro da boca, mesmo não sabendo escrever uma palavra. Alguns desses cantos eram sobre o mar que nunca viram. Aqueles trabalhadores de mãos rudes transformaram-se em criaturas míticas, artísticas ou ficcionais. As pessoas deixavam a cadeira e a televisão e começavam, então, a ter um discurso artístico com o Antonio, que tinha instalado nesse refúgio o seu *atelier*. Os idosos levantavam-se de manhã e mergulhavam no mar da *Odisseia*.

#### Quais eram os princípios orientadores do seu trabalho no Centro de Pedagogia e Animação [CPA]?

A programação dividia-se entre a visita das escolas durante a semana e o público familiar, que misturava e aproximava crianças e adultos ao fim-de-semana. Pessoas de várias idades partilhavam o mesmo objecto artístico. Queríamos encontrar espectáculos que fossem interessantes para o público em geral. Queríamos contrariar o *beautifying world*; o mundo cor-de-rosa, a simplificação dos conceitos. Foi desenvolvido um trabalho sobre a não infantilização, sobre a mistura de idades, sobre o encontro e o embate com a arte contemporânea europeia, apesar de também termos viajado por África, pelo Oriente, EUA e Canadá. Optámos pela criação artística de ponta, para que as crianças crescessem durante uma hora e saíssem da "Black Box" mais inteligentes, mais fortes e capazes de articular ideias e de ter opiniões. Havia, por um lado, aquilo que nós sentíamos que eram os temas sombrios da sociedade: a morte, o abandono, a loucura, a guerra, o amor, o escuro, o poder; eram palavras que nós associávamos aos temas "quentes" que estão sempre na agenda do mundo e da nossa existência nele e que as crianças têm que abordar, mais tarde ou mais cedo. As artes podem ajudar as crianças, os públicos, a confrontarem-se com estes assuntos, a

decifrá-los, a ficarem mais familiarizados com alguns mistérios da vida. Essa matéria – esses temas fortes e mais obscuros – são muitas vezes evitados pelos pais e professores. Nós atacávamos em cheio com eles.

Apresentámos coisas muito radicais, como um outro *Polegarzinho* [*Em casa do ogre*, 2002], também vindo de Itália da encenadora Letizia Quintavalla, por exemplo, em que as crianças eram transformadas em irmãos e entravam dentro de uma casa onde estavam, de facto, a mulher do ogre e o próprio ogre. As crianças apanhavam um susto com a possibilidade de serem degoladas. Era um espectáculo sobre o terror e sobre como ultrapassá-lo. Havia também uma rede escura por trás da qual estavam os professores a ver como as crianças reagiam ao espectáculo e aprendiam com isso: afinal aquele que era o mais frágil, se calhar, tornava-se o mais seguro naquelas condições. Era um espectáculo também em torno de relações de aprendizagem dos adultos face às próprias crianças. Houve outro espectáculo, de uma companhia espanhola, baseado num texto de Jorge Amado, *O gato malhado e a andorinha Sinhá*, sobre a impossibilidade do amor. Numa das apresentações houve uma criança que viu o seu pai a chorar. Consolava-o e lembrava-lhe que estavam somente perante um espectáculo [risos]. No fundo, apresentávamos o imaginário ancestral e infantil, como os contos dos irmãos Grimm, mas recriados de forma inovadora por artistas que iam ao âmago daquilo que é o sentido da história. Encontrámos os temas fortes nos seus trabalhos: a inveja, a maldade, a traição, a bondade, a beleza, a fealdade, etc. Estes espectáculos foram feitos para levar o público a crescer e a aproximar-se do que nos perturba e, ao mesmo tempo, preenche. Esta maneira de apresentar as histórias às crianças tinha um impacto memorável. No fim do espectáculo, elas saíam pesadas, mas de peito cheio e lá estávamos nós para conversar, dar-lhes a folha de sala que as ajudava a continuar a sua relação com aquele objecto e começavam assim a ser capazes de falar sobre



>  
 Voie,  
 de Madalena Victorino,  
 2009 (Ainhoa Vidal,  
 Miguel Fragata,  
 Marta Silva,  
 Martinho Silva,  
 João Vladimiro  
 e Costanza Givone),  
 fot. Samuel Sequeira.



o que viram, sentiram e compreenderam e como é que aquilo se ligava à vida. Por outro lado, o projecto também focava as artes e as suas diversas linguagens. O que é um concerto de música clássica? O que é a ópera? O que é a dança contemporânea? O que é o contacto de improvisação? O que é o teatro de objectos? O que é o teatro musical? O que é o teatro de sombras? O que é o teatro de texto? O que são as danças tradicionais? Para saberem o que é dança, o que é teatro, o que é *performance*, o que é instalação, o que é multi-disciplinar, o que são as novas tecnologias. Portanto, isso era a programação do CPA. Havia também o humor e a ludicidade que sempre estiveram presentes em modos originais e surpreendentes.

#### De que forma a programação se articulava com as escolas?

Alguns projectos foram organizados formalmente com as escolas. Eram projectos que se preparavam com antecedência e que faziam parte das actividades do próprio ano escolar. Outros eram da iniciativa dos próprios professores. O CCB era uma rota necessária e obrigatória nos seus *currícula*. Era essa a ideia: as artes e a escola podiam estar juntas e o dia de escola podia ser passado no CCB, que seria tão ou mais importante como aquilo que se passa numa sala de aula. Havia muitos programas, também, feitos apenas para professores, ao fim-de-semana, para lhes oferecer mais bagagem. Eu gostava muito de estar presente em todas as oficinas e todos os espectáculos para dialogar com mais um professor, mais um adulto, mais uma criança. Havia as já referidas folhas de sala, também, que tinham sempre modos de analisar. Aconteceu um fenómeno interessante: as crianças convidarem / obrigarem os pais a sair de casa para voltar a assistir aos espectáculos. Criou-se também nelas o vício de ver espectáculos e o prazer que daí resulta. Depois acabei por escrever um livro de crítica teatral infantil, *Escuro e claro*, um projecto que fiz para a DGArtes com a Inês Barahona

e a Rita Batista. A Inês Barahona foi uma das pessoas que me acompanhou neste trabalho durante muito tempo no CCB. É uma pessoa muito valiosa, que vem da filosofia e que contribuiu muitíssimo para o desenvolvimento de todo este trabalho.

#### E depois chegou uma altura em que resolveu sair.

Sim. Houve uma mudança de administração e de paradigma. Senti que o meu lugar já não era ali. Despedi-me e parti para novas experiências.

#### Saiu do CCB em 2008. Em 2009 teve início o Festival TODOS, na zona do Intendente, que vai já para a sua sexta edição este ano. O que alcançaram nesta zona?

Sim, o Festival TODOS é responsável pela abertura do bairro a um novo mundo que o visita e deixa de ter receios, derrubando alguns preconceitos sobre esta zona da cidade. O Dr. António Costa, Presidente da Câmara, através da Dra. Manuela Júdice, convidou-nos, ao Miguel Abreu, ao Giacomo Scalisi e a mim, a abordar o bairro através da perspectiva da criação de uma programação que lutasse contra o estigma instalado e actuasse com e a partir dos habitantes do bairro. Essa possibilidade, de facto, de fazer ali um trabalho de desbravamento de potencialidades imensas com uma população portuguesa, indiana, africana, chinesa, brasileira, de leste, foi realmente fantástica para nós. Agora o Intendente tem o seu rumo. As dificuldades do bairro estão lá, embora escondidas. O espaço era marginal e perigoso. Continua de algum modo a ser, mas também mudou imenso. Por essa razão, o festival deixa de ser tão necessário. O Festival TODOS está vocacionado para marcar um encontro com todos. Está a fazer o seu percurso agora por outras zonas da cidade. O Intendente está a ficar *safe* para as pessoas poderem comprar um andar, especialidades chinesas, ir ao café, jantar no indiano. É uma mudança clássica, também, de certos bairros em todas as cidades do mundo. Vão sendo transformados



&lt;

Vale,

de Madalena Victorino,  
2009 (Costanza Givone,  
Martinho Silva  
e Pedro Salvador),  
fot. Samuel Sequeira.

para albergar uma classe médio-alta e quem lá vivia vê-se numa situação de mudança. Mas o trabalho que se fez com o TODOS, nas suas primeiras edições, foi muito importante. Abriu caminhos. O primeiro concerto que nós fizemos, foi mesmo o primeiro no bairro do Intendente, com a Orquestra de Piazza Vittorio, na primeira edição. Estava o palco, a orquestra e quase não havia vivalma à hora do espectáculo, porque as pessoas não vinham, com medo. Depois entraram todas ao mesmo tempo e mal o espectáculo acabou, saíram todas outra vez [risos]. Tínhamos um bar aberto e nada. Estavam os indianos, os africanos, os *dealers* e as prostitutas. O ambiente era denso e desconhecido. Nós próprios estávamos a arriscar ao trazer aquela orquestra e estarmos lá só nós a assistir. Agora é muito diferente.

**Este ano o Festival TODOS, que se transferiu para a zona de São Bento, integra o Projecto Margens, o primeiro projecto satélite do Festival.**

Sim, é um projecto que teve a duração de nove meses. Partiu de um Albergue Nocturno que existe em São Bento, o novo território do Festival TODOS, e onde pernoitam 55 homens que divagam pelas ruas durante o dia. Foi um projecto de natureza artística com objectivos sociais,

financiado pelo programa PARTIS / Fundação Calouste Gulbenkian e pela CML. O projecto terminou e agora como é que conseguimos, depois destes nove meses, encontrar um estar diferente para estas pessoas? Procuramos soluções em conjunto. Temos conquistado várias coisas: o bem-estar interior e a consolidação do equilíbrio pessoal, a disciplina do trabalho, a comunicação com os outros. Conseguimos já várias situações, como por exemplo a da abertura de uma empresa de *design* social para integrar três dos nossos homens em contexto de trabalho, que acho que estão prontos para isso. Há situações problemáticas. Uns têm um pequeno subsídio de 180 euros por mês, mas outros não têm nada. São pessoas muito sós. O seu passado está suspenso, assim como o seu futuro. Isto faz-nos verdadeiramente pensar. Partilhamos um percurso artístico muito intenso que incluiu a sua participação em *workshops* e processos de criação com 30 artistas diferentes. Houve processos que resultaram numa *performance* e numa instalação e houve casos como o do Sérgio, que não tem documentação alguma, não tem bilhete de identidade, sequer, e que aprendeu a fazer papel e criou com uma artista um grande conjunto de cartas. São cartas de amor de enorme delicadeza para serem usadas num casamento fictício que preparámos para o Festival TODOS. As flores

>  
*A lã e a neve,*  
 de Madalena Victorino,  
 Trás-os-Montes, 2012  
 (duas irmãs),  
 fot. Georges Dussaud.



que surgem no papel, nas cartas, foram-nos dadas pela Dona Rosa, a florista da rua. As flores todas que ela não vendeu passaram para o *atelier* de papel. Aprendemos com eles: a arrebanhar tudo da rua. E os livros com os quais se fizeram envelopes para estas cartas foram recolhidos na Junta de Freguesia e nada custou dinheiro. Esses trabalhos são parte da trama dramaturgica do espectáculo. Eles começam a perceber que uma carta pode fazer parte de uma ficção e entram dentro da construção e da criação artística com as suas próprias mãos; a criação aproxima-se deles de uma maneira endémica. Eles cultivam-se e aprendem, sensibilizam-se e modificam-se. É esse o meu trabalho, no fundo, que nasceu nos tempos remotos da minha juventude londrina. Dançar e transfigurar-se.

#### Um casamento?

Sim, o *Copo d'água*, integrado no Festival TODOS deste ano, é um espetáculo de teatro / dança e muita música e que tem este projecto associado [das cartas de amor]. É um casamento ficcional com três artistas – a Raquel Castro, a Cláudia Andrade e o André Amálio – convidados para criarem um acontecimento para-teatral que é, ao mesmo tempo, gastronómico e musical. Participam também a orquestra TODOS e quinze cozinheiros do mundo inteiro que servem especialidades ao público que vem jantar, dançar e conhecer os ritos de casamento de vários pontos do mundo. Porque o TODOS é um festival intercultural, que tem presente a ideia da arte popular, que também é experimental, actual e de pesquisa incessante.

#### Encontra-se, também, ligada ao Festival Viseu A... O nível de envolvimento é muito diferente do que o do Festival TODOS?

O Viseu A... é igualmente a criação de um grande festival como o TODOS. É uma iniciativa liderada pelo Teatro Viriato com a colaboração de mais cinco municípios da região

Dão / Lafões. Vejo o trabalho de programação para estes festivais como grandes coreografias. Para além de captar a atenção de um grande público que se movimenta na direcção das nossas propostas, existe a possibilidade maravilhosa de contactar com muitos artistas experientes, assim como com gente novíssima, que vive uma experiência forte e depois se afasta e desaparece. Sei que todos levam, nas sua bagagem, elementos que vão transformar, transfigurar, usar de outra maneira. Tenho esse papel de passagem, de dar. Ser eu própria uma passagem. Uma ponte que se dirige ao futuro dos outros. Neste momento vejo-me assim. Estou também a trabalhar em Odemira, na criação de um programa muito especial.

#### O MIRAGEM.

Sim, MIRAGEM é um programa desenvolvido pela CMO [Câmara Municipal de Odemira], departamento da Educação em que uma série de espectáculos, leves e nómadas, de dança, teatro, música e transdisciplinares, viajam pelo concelho de Odemira. Os artistas entram subitamente nos estabelecimentos escolares e aí fazem acontecer uma miragem perante os olhos de todos os alunos. Também neste projecto que desenhei para a CMO sinto-me como uma programadora / coreógrafa aí também. Convidei um conjunto de criadores para conceberem uma série de novos trabalhos performativos para surpreenderem as crianças entre os oito e os doze anos das aldeias e da serra de Odemira. O *Photomaton* do Fernando Mota, por exemplo. Outras peças foram criadas por artistas a partir de premissas que eu ofereço. O espectáculo *Como pedras fora do chão* é um trabalho sobre o desequilíbrio e o chão a faltar. É sobre as pedras que saem da terra, surgindo buracos que levam a pessoa a tropeçar. É uma ideia sobre a qual as pessoas em Odemira falam: o andar e o subir e como são difíceis os acessos, os caminhos. Há dois criadores – um músico e um bailarino – a quem dei carta-branca. Conversámos sobre aquele território e eles tiveram esta





&lt; &gt;

*Arraial,*

de André Braga e  
Madalena Victorino,  
Circolando, 2012  
(< Ainhoa Vidal,  
África Martínez,  
Romulus Neagu,  
Paulo Mota, Patrick Murys  
e Ricardo Machado;  
> Ricardo Trindade e  
pessoas da comunidade),  
fot. Luísa Ferreira.

ideia de partir de um poema de um escritor português. Interessou-me criar miragens dentro das escolas, a partir de vivências às quais as crianças e os adolescentes, que vão ver estes trabalhos, se poderão ancorar. As pedras, por exemplo, são objectos muito familiares que eles compreendem lindamente, como metáforas dos obstáculos, das contrariedades. Estão sempre a dar topadas com os pés nas pedras, dizem-nos. Quando o Ricardo Machado, bailarino nesta peça, começou a fazer o seu trabalho, eles souberam que aquela movimentação estranhíssima, que nunca tinham visto acontecer no corpo de alguém, tem a ver com essa falha no chão que cria falhas no corpo. Eles estão imediatamente dentro do campo da análise da dança contemporânea. O projecto MIRAGEM deu oportunidade a 2500 crianças de ver espectáculos na sua escola, de falar e experimentar.

#### **E consegue acompanhar as consequências desses trabalhos?**

Sim. Estive lá a acompanhar. Era a frente de sala [risos]. Apresento o espectáculo à porta e conduzo os alunos para dentro do espaço que for – da sala de aula, do ginásio, biblioteca ou sala polivalente. Também preparo os professores para o que vão ver e podem depois continuar a relação com o espectáculo através do livro *Escuro e claro*.

#### **Então, essa questão de querer chegar cada vez mais a esses públicos é agora mais forte. Tem a *Companhia limitada*, que é um bocadinho radical...**

Radical, pois é. Exacto, é isso, é ir mais longe. O interesse é o mesmo. Mas interessa-me, sobretudo, concentrar a minha energia e o meu saber na direcção dessas pessoas, que não têm tão facilmente acesso à experiência e à fruição artísticas e que são imensas em Portugal. Como nas prisões. Em Odemira fiz um trabalho artístico, numa prisão de mulheres, chamado *Ignorância e esquecimento*. Colaborou, neste projecto, a cineasta e antropóloga Catarina Barata. Sobre o que está ignorado e o que está esquecido como diz o título. Partiu de um colóquio científico para o qual me convidaram a trabalhar na sua dimensão artística: trazer o povo daquela vila para o contacto com conceitos e com o pensamento. Funcionou muito bem.

#### **Referiu o trabalho em prisões. Como foi projecto da Gulbenkian com o Ministério da Justiça, de reinserção social?**

Sim. Foi um projecto que se realizou nos chamados Centros Educativos. Este programa, que foi uma iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o

Ministério da Justiça, teve duas edições, em 2006 e 2008. Consistiu, no fundo, em projectos de experiência artística dentro destes espaços habitados por rapazes entre os 12 e os 17 anos. Os Centros Educativos funcionam de três formas diferentes. Existe o sistema aberto, o semi-aberto e o fechado. No sistema fechado, que encontramos em Caxias, no estabelecimento prisional, trabalhamos com menores que cometeram verdadeiros crimes — e que estão mesmo fechados. O sistema semi-aberto é no Centro Navarro de Paiva, em Benfica e alberga imensos jovens. E, finalmente, o sistema aberto é no bairro da Boavista, e, na minha perspectiva, foi o que funcionou menos bem. É uma casa muito grande, onde existe muita dispersão, sendo os rapazes pouco acompanhados. Os adolescentes de Caxias e do Centro Navarro de Paiva transformaram as suas celas e quartos através de pintura, desenho e *design*. Também se realizou um trabalho de fotografia com o MEF — Movimento de Expressão Fotográfica. Depois desenvolvemos com esses rapazes experiências de escrita, de teatro, de dança e de música. A ideia era tentar criar atmosferas para que durante algum tempo eles não sentissem que estavam ali. Fazê-los entusiasmar-se por alguma actividade que os levava ao desejo de realizar, de se sentir a criar, a contribuir e a ter prazer com isso. Utilizámos o discurso e experiência artísticos para os fazer esquecer aquela situação tão difícil em que se encontravam.

#### **Em qual dos projectos encontrou mais resistência por parte das pessoas?**

A resistência está por todo o lado. Assim como o desejo escondido de mudar, de realizar, de viver experiências boas. Acaba tudo por funcionar; só é preciso é trabalhar. Trabalhar muito. Não desistir. Ir ao encontro das pessoas. Contaminá-las com aquilo que desejamos realizar. Se não é por uma via, será por outra, e se não forem aqueles caminhos que já conhecemos, teremos de inventar novos para chegar à experiência da partilha e da viagem. Por exemplo, o projecto MARGENS, que começou em Janeiro passado, destina-se a oferecer a pessoas do sexo masculino — marginalizados — uma experiência artística de valor, capaz de operar uma mudança a nível pessoal e social. Mas vivem muitas situações de resistência e desistência: o bairro que não aceitava facilmente a presença destas pessoas a utilizar um equipamento de qualidade da Câmara Municipal, a equipa foi mudando, o grupo nem sempre respondia às propostas do projecto. Agora que tudo terminou, todos estão de acordo relativamente à sua importância e pertinência do projecto. Construiu-se uma relação de respeitabilidade. Afinal todos ganham.

>  
 Madalena Victorino,  
 Rajastão, 2013,  
 fot. Giacomo Scalisi.



**Focando, por fim, um aspecto mais relacionado com a temática da *Sinais de cena*: trabalhou, também, com várias companhias de teatro, sobretudo com O Bando.** Sim, mas não só. Foi uma fase interessante do meu percurso artístico. Atravessámos um momento em que os encenadores começaram a sentir a necessidade de ter coreógrafos a apoiá-los na criação. Aprendi imenso sobre o teatro através das visões dos encenadores, com quem tive o privilégio de trabalhar. Como o João Brites, com quem colaborei durante seis anos e com quem aprendi o valor do absurdo como porta que abre e sensibiliza a mente. Ou o João Perry, um homem culto e exigente, que tem uma forma de encenar muito rica. Foram peças produzidas pelo Teatro Nacional D. Maria II [TNDMII], onde gostei imenso de trabalhar e ver como aquela máquina teatral funcionava. Particpei em duas peças, uma de Marivaux, *A disputa* [1995], e outra foi *Sonho de uma noite de Verão* [1996], de Shakespeare, que tinha um elenco muito grande. Depois também colaborei com o Rogério de Carvalho numa produção. Fiz os *Dias felizes* [2001], de Beckett, com a ajuda do Jorge Silva Melo. Naquela altura ele pensou que seria interessante convidar coreógrafos para trabalharem textos importantes. Só aceitei pedindo ao Jorge para ser o meu "assistente de encenação"! Ele guiou-me através do texto e das minhas ideias de encenação. Foi outro momento marcante do meu percurso, tê-lo artisticamente ao meu lado. Surgiu-me a ideia de enterrar a Winnie no ar, que afinal é a terra da dança, e o público, ao assistir àquele espectáculo, via o que nunca se vê: o que está por baixo da terra. Gostei muito. Usei Beckett como um grande coreógrafo, no fundo. Segui à regra as didascálias, com grande rigor e fidelidade, a maior fidelidade que consegui. Foi difícil, mas deu-me muito prazer a descoberta desse lado coreográfico do texto.

**Trabalhou, também, com companhias que seguem uma lógica de descentralização e de grande contacto com**

**a comunidade, como as Comédias do Minho ou o Teatro Regional da Serra de Montemuro. Como é que chegou a essas companhias?**

Convidaram-me, simplesmente.

**Por ter afinidades com os projectos?**

Sim, o convite para as Comédias do Minho foi feito pela Isabel Alves Costa — que infelizmente já não está connosco — quando soube que saí do CCB; ficou muito contente. Disse-me: "Ah, estás finalmente livre. Tens que vir". Então, fiz um grande trabalho nas Comédias do Minho, em termos de duração e profundidade. Esse projecto chamou-se *Contra-bando*. Construímos cinco espectáculos nos cinco municípios. Foi o público que saltitou de município em município e não os artistas, como habitualmente se fazia. Penso que foi um trabalho de charneira, que modificou, de alguma forma, o próprio trabalho das Comédias do Minho. Hoje em dia, eles estão cada vez mais próximos das pessoas e fazem permanentemente projectos de relação muito chegada e participada, o que é muito bonito.

**Mais recentemente trabalhou também com a Circolando.**

Com a Circolando, sim. *O Arraial*.

**E o *Arraial deluxe*. No fundo, é o mesmo espectáculo.**

Sim, mas sem as pessoas da comunidade.

**Como foi esse processo criativo?**

Não foi fácil, mas chegámos a um trabalho do qual me orgulho muito. Sinto, pessoalmente, que esta versão sem ligação à comunidade é menos conseguida, mais triste, talvez. Estivemos numa aldeia do Minho com uma população de 400 pessoas, 70 das quais participaram no espectáculo. Tanto os ensaios como o espectáculo tiveram lugar no campo de futebol de Donim, uma aldeia que fica a 40 km de Guimarães. Visitámos as romarias e as festas do Norte durante a fase de pesquisa. Gostei imenso da



<  
Copo d'água,  
de André Amálio, Cláudia  
Andrade e Raquel Castro,  
Festival TODOS,  
São Bento, 2014,  
fot. Mariana Silva.

experiência, mas às vezes as co-criações são difíceis. A negociação entre criadores para uma mesma peça não é evidente, embora desafiante. Mesmo que crie bloqueios e se entre em embates, acaba por haver resultados... Isso é ótimo. Aprendi imenso nesse processo.

**Que diferenças assinala entre as criações mais recentes, como *Caruma*, *Vale* ou *Contra-bando*, e as mais antigas?**  
Houve uma altura em que trabalhava só com não profissionais e mais tarde com bailarinos, músicos e actores profissionais numa relação com a comunidade. *Caruma*, o *Vale* e *A lã* e *a neve* constituem uma trilogia. São peças que faço para o palco com o propósito de transformar o teatro numa casa — onde se come, vive, sofre, onde se pergunta, rejubila — para fazer com que as pessoas, que nunca tiveram uma relação deste género com aquele edifício e com o teatro, passem a tê-la. A sua relação com o teatro é transfigurada e, ao mesmo tempo, o próprio teatro o é também; há uma dessacralização do mesmo. Foi este o exercício fundamental que alimentou as criações que realizei com artistas profissionais e com diversas comunidades. Eu também queria testar a generosidade dos artistas. Estava muito interessada em descobrir elencos — e ainda estou. Estou sempre à procura desses artistas. Às vezes engano-me. Muitas vezes, o intérprete está muito centrado em si e eu dou mais atenção à troca, porque é dessa electricidade que nascem as sequências. Acaba de ser feito um filme, que vi ontem à noite, sobre *A lã* e *a neve*, um espectáculo que não funcionou desse ponto de vista. *Vale* e *Caruma* são dois espectáculos em que o elenco, as minhas ideias e as populações se fundiram de forma muito feliz. *A lã* e *a neve*, não. Foi uma viragem para um outro momento da minha vida, que é aquele em que eu estou agora.

**Tratou-se mesmo um ponto de viragem?**

Sim. Tomei a decisão de não fazer mais peças para o palco

e de voltar ao *site-specific*, que é um domínio onde estou mais confortável. Não haverá grandes palcos, mas antes espaços que estão na margem. Trabalharei com todos: artistas e pessoas com quem me for cruzando. Estarei no entanto muito atenta àqueles em quem muito poucas pessoas pensam. São as pessoas para quem ninguém quer olhar e com quem ninguém quer estar. Aquelas que precisam, verdadeiramente, do discurso artístico, tal como eu o vejo. Quero entrar nas suas vidas e enriquecer o mundo com elas.

**Falando um bocadinho dos processos de criação...**

Primeiro, há um estudo sociológico e antropológico, que faço com os intérpretes e as equipas com quem estou a trabalhar. Às vezes, quando há elementos de uma determinada comunidade que participam nos espectáculos, eles próprios são essa matéria que consideramos primordial e é incorporada no processo. O material inicial começa a ser organizado segundo o olhar coreográfico, tecendo sentidos dramáticos, que por sua vez se vão constituir como núcleos importantes de referência. Estes núcleos podem ser piscinas de palavras, imagens, testemunhos, pessoas, posturas, movimentos. Extrai-se daí o que é dançável e o que é cénico. Fazemos observações e análises com as pessoas implicadas e retiram-se daí elementos. Começa-se a trabalhar sobre o que é transponível para o campo expressivo e para o campo físico. Com essas matérias fazem-se improvisações e dessas improvisações destila-se aquilo que é mais denso e único. A partir dos elementos mais interessantes começa-se a compor e a decompor, construindo uma narrativa performativa. Assim se chega, depois, à versão da peça, onde há, muitas vezes, só movimento e música. Trabalhamos, também, com textos, que podem ter origem nas próprias pessoas que conhecemos e que são reescritos, ou com textos que são retirados de obras relacionadas com as nossas pesquisas. A minha preocupação é sempre a de chegar a um sítio que,



>  
 Projecto Margens,  
 imagem do Festival  
 TODOS,  
 pátio em São Bento,  
 Lisboa, 2014  
 (Carlos Caetano,  
 Yassine Lazini,  
 Ângelo Antunes,  
 Osvaldo Barreto,  
 Sérgio Edgar Monteiro  
 e José Betino),  
 fot. Silverbox Studio –  
 Rute Magalhães.



aparentemente, nada tem a ver com a origem e, no entanto, nos permite reconstituir todo o caminho de volta até ao início. Quero que esse sítio diga ou traga algo e seja coeso e consequente. Isto vem da Escola Alemã. Aquela ideia de que quando uma pessoa faz um risco, ele serve para alguma coisa. Serve para pensar, por exemplo, que é um cabelo de uma mulher que o cortou recentemente e que, por acidente do movimento, foi cair aqui. Isso leva-me a uma história, uma ficção. É esta a ideia. Os materiais deixam mensagens possíveis e nós vamos trabalhar com eles. Encontrei este caminho para chegar muito longe com pessoas que não são conhecedoras do discurso artístico. Sempre que elas têm dúvidas desconstruo tudo, para saberem que, afinal, aquela sequência partiu de algo palpável e tangível que lhes é próximo. Houve a desconstrução e esse algo torna-se propriedade artística delas. Agora, o mais importante é chegar à população não-erudita no campo artístico. Por exemplo, o grupo de homens que participaram como co-criadores numa instalação performativa para o Festival TODOS com a coreógrafa Vânia Rovisco, a partir da questão

da *performance*, estão a aprender muito sobre a História das artes performativas e estão, também, a compor uma peça que parte do conceito do absurdo e da justaposição e da composição aleatória de materiais. O mais importante é que eles, quando apresentarem o seu trabalho no palco, naquele dia do Festival, saibam muito bem que se estão a transformar, saibam porque estão a fazer aquilo e de onde vêm todos aqueles materiais.

#### **Acredita mesmo que a Arte muda?**

Ah, sim. Não tenho dúvidas nenhuma. A Arte muda uma sala, muda uma vida, muda o teatro, muda a educação... Muda tudo. É uma arma. A Arte é uma arma que só os políticos ignorantes não usam.

#### **Há aqui uma última pergunta, que nos parece importante: no meio de tanta coisa, o que falta ainda fazer?**

Tudo [risos]. Falta continuar até ao último dia. Fazer, realizar, criar.

# Geografias, teatros e sociedades em linha

Ana Campos

## 1. Sobre teatro do velho continente

O festival *New Plays From Europe*, que contou na sua última edição com a presença de *Três dedos abaixo do joelho*, de Tiago Rodrigues, foi conhecido entre 1992 e 2002 como *Bonner Biennale*. Propôs-se, desde então, levar à cena espectáculos de criadores europeus emergentes, muitos dos quais são hoje reputados artistas dos diferentes países – mais de vinte – que vieram a integrá-lo. Enda Walsh, Yasmina Reza, Biljana Srbljanovic, Wassiliy Sigarew, Dejan Dukovski e Jon Fosse, entre outros, passaram por estes palcos. Manfred Beilharz, Tankred Dorst e Ursula Ehler estiveram, desde a origem, à frente do festival, que rapidamente se estendeu de Bona para Frankfurt e Wiesbaden, com grande adesão de público, levando o Ministro da Ciência e da Arte, Udo Corts, a alargá-lo a toda a região de Rhein-Main.

Paralelamente aos espectáculos que são levados à cena na língua original, decorrem iniciativas diversas, como palestras, leituras, discussões e fóruns, procurando, deste modo, abrigar um espaço de reflexão não apenas sobre os caminhos artísticos actuais, como também sobre os rumos que trilha a Europa mais em geral, assumindo-se o teatro como um dos meios possíveis para estar na sociedade

Bastante menos vivo que o festival é o sítio – <http://www.newplays.de/> – em que é divulgado.

Apresentando-se em inglês e alemão, depressa o utilizador compreende as inúmeras limitações da versão inglesa em comparação com a original. Constituindo-se fundamentalmente como uma plataforma de publicidade ao evento, não deixa de haver, em diferentes separadores, uma breve apresentação dos conteúdos do festival e do seu historial, uma listagem dos espectáculos levados à cena em cada edição, respectivas fichas técnicas, sinopses e fotografias, ficando no entanto muito aquém das possibilidades que a internet oferece. É ainda disponibilizado o programa de cada edição do festival (com a possibilidade de ser descarregado para o computador do utilizador), contactos, patrocínios e um arquivo de edições anteriores.

Cada país é ainda representado através do seu próprio patrono, havendo um separador específico para o efeito. No caso português, essa responsabilidade ficou muito bem entregue à estudiosa, tradutora e dramaturgista Vera San Payo de Lemos.

Ao cimo da página do sítio, cujo design aparenta ser algo confuso, podemos encontrar um inquérito ao público sobre a sua experiência no festival. Há também a ligação para um blogue, quase exclusivamente em alemão, salvo alguns artigos muito pontuais, onde se apresentam críticas e vídeos a espectáculos, textos de opinião e reflexão sobre a dramaturgia dos vários países envolvidos. Saliento, a

Ana Campos  
é investigadora  
integrada do Centro de  
Estudos de Teatro da  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa,  
colaboradora do CEIS20  
– Centro de Estudos  
Interdisciplinares do  
Século XX da  
Universidade de  
Coimbra –, membro da  
APCT e Doutoranda de  
Estudos Artísticos,  
variante de Estudos de  
Teatro, na Faculdade de  
Letras de Lisboa.  
É bolsreira da FCT.

<  
Am I,  
enc. e coreografia Shaun  
Parker, Shaun Parker  
Company, Sydney 2014,  
fot. Michele Aboud.



[Cabaret Sairée 2014]  
Exactly Like You: The  
Magic of Dorothy Fields,  
enc. Michael Loney, Perth  
Theatre Trust & His  
Majesty's Theatre,  
Perth, 2014,  
fot. Penny Lane.



título de exemplo, "Voices in the Throat" de Vera San Payo de Lemos, onde a autora salienta as alterações vividas pelo teatro português desde o Estado Novo aos nossos dias, cada vez mais dominados por uma linguagem economicista.

Nos últimos anos, o debate ficou centrado quase exclusivamente nos números e muito a custo alguém conseguia participar. A palavra-chave tem sido "crise", que arrasta palavras como *troika*, agências de *rating* e *haircut*. As palavras insolência e austeridade eram facilmente compreensíveis, e isso não só por causa das suas raízes latinas. [Tradução minha]

As análises e depoimentos sobre a vida teatral dos países participantes e sobre o modo como os artistas europeus vêm o momento presente, constituem a matéria mais interessante a que estas duas plataformas dão acesso, sendo de lamentar a falta de um maior investimento nos recursos virtuais, que passaria por soluções tão elementares como hospedar blogue e sítio do festival na mesma página.

Essa opção permitiria ao público, que não pode assistir presencialmente ao festival, ou que deseja informação mais aprofundada sobre o que aí se passa, partilhar o verdadeiro espírito do evento, ouvindo e discutindo as posições dos criadores, muito menos apáticas do que desejariam certos políticos.

## 2. Sobre o teatro dos antípodas

Foram as características únicas que presidiram à formação da Austrália que estabeleceram as bases da enorme diversificação da sua vida cultural. Povoada desde há cerca de 40.000 a 70.000 anos, a Oceânia viu o rumo da sua cultura alterar-se com a chegada dos primeiros colonizadores ocidentais e o seu estabelecimento no arquipélago, gerando-se um fenómeno riquíssimo de fusão da cultura aborígene com a dos europeus num

contexto geográfico muito peculiar.

A Austrália apresenta, de facto, uma enorme variedade de fauna e flora, desconhecida dos europeus até ao século XVII, e ainda características climáticas que marcam de forma decisiva a vida cultural dos seus habitantes, sendo, por exemplo, a praia o cenário escolhido para muitas celebrações. Durante o século XX, o enorme fluxo migratório para este país de pessoas oriundas de todas as partes do planeta, aliado a uma influência muito forte das culturas britânica e norte-americana, gerou uma actividade artística vastíssima, muito dinâmica e heterogênea em todo o país.

A vida teatral australiana, como hoje a conhecemos, remonta ao teatro britânico colonial dos pioneiros, constituído principalmente por musicais ao estilo inglês, bem como comédias e pantomimas sobre temas locais. A primeira notícia de representações é de 1789 e refere-se à celebração do aniversário do Rei Jorge III. No ano seguinte, é fundado por Robert Sidway um teatro em Sydney, que estará activo pelo menos até ao final desse século. Mas será só na década de 30 do século XIX que surgem os primeiros grandes teatros: Theatre Royal em Sidney (1789); Royal Victoria Theatre nessa mesma cidade e Theatre Royal em Adelaide (ambos em 1838); The Pavilion em Melbourne (1841).

Criavam-se, assim, as bases para aqueles que ficaram conhecidos na História da Cultura do país como os "anos de ouro" do teatro, acompanhando, aliás, os tempos frenéticos da "caça" a esse mineral precioso, o que trouxe a esta região todo o tipo de garimpeiros e a necessidade de diversões, satisfeitas na altura por companhias de *minstrel* norte-americano, bem como por mágicos vindos da América e da Inglaterra.

Na penúltima década desse século, são erigidos os grandes teatros australianos: The Princess e The Alexandre em Melbourne, Her Majesty e The Criterion em Sydney e o Theatre Royal e Her Majesty em Brisbane, o que, naturalmente atrai grandes estrelas ocidentais – como foi





&lt;

*Minstrelsy,*

por Hans Nathan.

o caso de Sarah Bernhardt em 1891 – que fazem *tournée* pela Austrália desenvolvendo, nesse novo público, o gosto por novos estilos, incluindo o *vaudeville*.

Será, contudo, depois da formação da Federação Australiana – em 1901 – e da crescente afirmação do nacionalismo, que o teatro se vai debruçar sobre temas locais com um interesse genuíno na busca de um sentido identitário, único, portanto.

Após a devastação da I Grande Guerra voltou-se ao *vaudeville* e a géneros importados, mas a terrível crise provocada em 1929 – pela queda da bolsa e a entrada numa difícil recessão económica – obrigou a uma viragem. Muitas pequenas companhias de amadores e semi-profissionais surgiram ao longo da década de 30, assistindo-se, então, ao movimento do *New Theatre*, inspirado pelos seus congéneres britânico e americano, de forte cunho marxista, tentando intervir de forma radical e profunda nas questões sociais das décadas seguintes, demonstrando, aliás, uma grande vitalidade e capacidade de atracção de público.

Também a II Guerra Mundial alterou a vida teatral australiana, quer pelo regresso de muitos artistas que tinham feito carreira no estrangeiro, quer pelo exílio de muitos outros que vinham em busca de refúgio, proporcionando o aparecimento de novos rostos em palco e novos autores a escreverem para a cena. É na década de 50 que surgem os principais festivais de teatro australiano que, aliás, se mantêm até hoje, como o Festival

of Perth e The Australian Elisabethan Theatre Trust, ambos activos desde 1953. Nessa década o teatro conhece um verdadeiro impulso com a criação em Sydney do National Institute of Dramatic Art, que subsidiará muitas companhias e apoiará vários eventos artísticos. Na década de 60 assistiu-se a uma verdadeira explosão de festivais por toda a ilha e ao surgimento de companhias de teatro independente, como o Australian Performing Group que, fugindo ao *mainstream*, leva à cena importantes criações de autores locais. Posteriormente, afirma-se a criação, entre outras, de companhias de inspiração feminista ou asiática, bem como de festivais e teatros – de formatos e gostos diversos – por todo o continente.

*Australian stage*, como é afirmado no próprio sítio *online*, é um projecto que vem sendo desenvolvido desde 2007 para apoiar o teatro australiano independente, muitas vezes menosprezado pelos grandes meios de comunicação social. Apoiar aqui significa, de facto, investir financeiramente, já que uma das valências da plataforma é a possibilidade de o utilizador doar dinheiro para viabilizar projectos relativos a artes performativas independentes e que sejam do seu agrado.

Há várias formas de navegar no sítio. O utilizador menos curioso pode limitar-se a ler notícias, críticas e o cartaz cultural da região ou regiões que lhe interessam (Adelaide, Brisbane, Canberra, Melbourne, Perth, Sydney e Tasmânia), apresentados em ligações com acesso a diferentes separadores, colocados logo abaixo do logotipo

inicial. Existe, também, uma opção avançada que permite ao usuário registar-se (directamente através do *Facebook* ou de forma independente) e fazer parte da comunidade virtual. Ao registar-se e criar o seu perfil público, o utilizador pode adicionar amigos que também estejam registados, criar um perfil profissional, fazer publicidade à sua produção, formar grupos, partilhar fotos e vídeos de espectáculos. Não menos interessante que esta valência é a rede de anúncios de oferta e procura de emprego em todas as cidades australianas e nas diferentes vertentes do trabalho de produção artística e científica, desde audições para actores, a ofertas de contratação de encenadores, técnicos, relações públicas, assessores de imprensa, entre várias outras possibilidades.

Consequência directa de uma vida cultural activa, a participada manutenção de um sítio – com características tão solidárias e de entajuda profissional – é por certo louvável, pecando apenas, talvez, pelo facto de apresentar uma carga publicitária muito pesada. Totalmente escrito em inglês, este sítio exhibe grande riqueza visual através de imagens, vídeos e *slideshows* que permitem, a par com as inúmeras críticas a espectáculos em cena e mesmo à enorme distância a que estamos, ter um conhecimento mais profundo da realidade do teatro independente australiano.

Podemos ainda subscrever por *email* a *newsletter* de periodicidade semanal com informação sobre os textos mais recentes levados à cena.

Dentro da área reservada aos membros, há ainda a possibilidade de criação de um blogue. Entre os grupos formados pelos utilizadores, encontram-se modalidades variadas e de grande interesse, como, por exemplo, o grupo de espectadores de determinada cidade, que se empenham – de forma generosa e eficiente – num admirável jogo vivo de cidadania.

### Sitiografia

<http://www.hat-archive.com/shorthistory.htm>

<http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/highlights-in-austn-theatre-history>

<http://www.australianstage.com.au/>

<http://www.ausstage.edu.au/pages/browse/>

<http://www.newplays.de/>

# Corpos de texto-presente

## Introdução

Gustavo Vicente

Encontro

**CORPO PRESENTE**

**Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal**

12 DE MAIO 2014  
9H30 - 18H  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Anfiteatro III - Entrada livre

ORGANIZAÇÃO  
Gustavo Vicente  
Maria João Brilhante  
Centro de Estudos de Teatro  
Mais informações em  
<http://corpopresente.wix.com/corpopresente>

COM

- Helen Thomas [University of the Arts London]
- Maria José Fazenda -
- Daniel Tércio -
- Né Barros -
- Sílvia Pinto Coelho -
- Anabela Pereira -
- Fernando Machado Silva -
- e ainda Vera Mantero e João Fiadeiro (conversa aberta)

Os textos reunidos nesta secção traduzem, de forma resumida, as comunicações apresentadas no Encontro *Corpo Presente: Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal*, que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 12 de Maio de 2014,

com o apoio do Centro de Estudos de Teatro. Organizado por mim e por Maria João Brilhante, o evento contou ainda, para além dos autores que aqui se publicam, com uma palestra de abertura por Helen Thomas (University of the Arts London) e uma conversa aberta com os criadores Vera Mantero e João Fiadeiro<sup>1</sup>.

Com *Corpo Presente* pretendemos problematizar o corpo enquanto agente de transformação da forma de se sentirem e pensarem os espectáculos ao vivo, especialmente num contexto português que atestou mudanças tão marcantes no panorama das artes performativas desde a Revolução de Abril. Para tal criámos um lugar de encontro entre um conjunto de convidados ligados pelo mesmo hábito de auscultação dos efeitos da presença do corpo em cena, juntando áreas do saber e do fazer aparentemente muito distintas.

Apesar do risco de dispersão discursiva que poderia ocorrer, os participantes conseguiram sempre descentrar os seus discursos dos meandros reducionistas da retórica, para se afirmarem em torno da livre discussão de ideias. A esta discussão aliou-se uma plateia, também ela heterogénea, mas movida pela mesma urgência em desafiar os nós e juntar os pontos de um tema que tem assumido uma importância crescente, passível de ser abordado para além da pretensa dicotomia teoria-prática e dos discursos dominantes de análise crítica.

Por isso, os textos que seguem são uma espécie de presentes sem embrulho, pensados e testados para abrir novas portas e arriscar novos entendimentos, do corpo ao Ser.

<sup>1</sup> Para informações mais detalhadas consultar o sítio <http://corpopresente.wix.com/corpopresente>.

Gustavo Vicente é investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.



# Uma intensa presença do corpo

## A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente

Maria José Fazenda

A proximidade do Encontro *Corpo Presente: Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal* com o quadragésimo aniversário da Revolução dos Cravos e a leitura da nova literatura histórica e sociológica sobre o Estado Novo, recentemente publicada, provocou-nos a vontade de visitar a narrativa histórica sobre a dança independente em Portugal, designadamente a inscrita em textos de Ribeiro (1991 e 1994) e de Fazenda (1997)<sup>1</sup>. A distância temporal, entretanto criada, também favorece o refrescamento do olhar.

Nos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, a dança em Portugal manifesta-se de forma particularmente viva e diversificada, ao nível das orientações estéticas, linguagens e universos temáticos. Ao rever algumas obras criadas nesta época, questionamo-nos porque é que nelas o corpo se torna tão intensamente presente, através dos gestos, da tensão muscular e da contração, dos movimentos assimétricos e das torções. Refiro-me a obras de Paulo Ribeiro, de Clara Andermatt, de Vera Mantero e de Francisco Camacho. Cada um destes coreógrafos tem uma assinatura e um universo próprios e um trabalho que se vai, ao longo do tempo, transformando, quer artística quer tematicamente. Mas há um elemento que une algumas das suas obras daquele período: a intensa presença do corpo. A intensificação a que nos referimos não será, naturalmente, alheia ao desenvolvimento da dança em Portugal, como documentado e analisado por Ribeiro (1991 e 1994), Fazenda (1997) e Lepecki (1998). Contudo, a intensidade, a que nos referimos, não é a de grau de atividade nem a de energia investida pelos agentes artísticos e culturais para a abertura em Portugal de um fundamental espaço de criação coreográfica, mas antes a veemência que emana da presença dos seus corpos em palco, das suas linguagens, dos seus discursos.

Os discursos são, segundo Stuart Hall:

[...] maneiras de nos referirmos ou construirmos conhecimento sobre um tópico específico da prática: um conjunto (ou formação) de ideias, imagens e práticas, que proporcionam formas de falar sobre, formas de conhecimento e orientações a ele associadas, um tema, uma atividade social ou organização institucional específicas. (Hall 1997: 6 [tradução livre])

Parafraseando o autor, usamos o termo discursos do corpo, no âmbito das formas expressivas que recorrem ao movimento do corpo como campo de conhecimento e de

reflexão sobre o mundo, como a dança, para nos referirmos aos modos de articulação das várias componentes estruturais do movimento (qualidades, ações, partes do corpo convocadas, relações entre si e uso do espaço) através dos quais coreógrafos, criadores e *performers* representam ideias e valores e exprimem emoções.

O que defendemos é que se Paulo Ribeiro fez do corpo um campo de batalha entre as forças do desejo e a culpa, se Clara Andermatt o insufla de um intenso desejo que não chega a concretizar-se, se Vera Mantero se rebela contra os constrangimentos sociais e culturais inscritos no corpo, e se Francisco Camacho faz das energias contraditórias, entre a opressão e a libertação, a sua linguagem, é porque as representações das experiências subjetivas e das identidades de cada um dos coreógrafos são indissociáveis do contexto social e político do país em que vivem e que durante o Estado Novo votou o corpo, em diversas das suas dimensões — da individualidade, da sexualidade, da afetividade e do género — a um profundo silenciamento.

Relevantes estudos históricos e sociológicos sobre o exercício do poder, as suas representações e as experiências vividas durante o Estado Novo (que durou 41 anos, desde 1933 até à Revolução de Abril de 1974) documentam como este regime totalitário, repressivo, nacionalista, tradicionalista e de vocação católica (Rosas e Brito 1996; Rosas 2001; Simpson 2014) recaíam sobre o corpo e a sexualidade, sobretudo da mulher — que teve, aliás, também direitos diminuídos em relação ao homem (Freire 2010 e 2013), vendo a igualdade formal apenas decretada pela Constituição de 1976 —, e de como a escola do Estado Novo desempenhava um papel fundamental na inculcação da sua ideologia (Carvalho 1986; Carreira 1996).

No final dos anos 1980 e princípios dos anos 1990, já no contexto de uma democracia recente, mas estável, e quando o desenvolvimento da dança em Portugal começava a adquirir notável visibilidade, Paulo Ribeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho e Clara Andermatt fizeram precisamente do corpo o *locus* do seu posicionamento social e político crítico e de algumas das suas obras coreográficas a expressão reflexiva da experiência dos corpos oprimidos pela vigilância, pelo controlo e pela repressão.

Paulo Ribeiro interessa-se explicitamente pela forma como, segundo ele, os corpos se encontram marcados pelas tensões da repressão do Estado Novo. Para denunciar

<sup>1</sup> O presente texto é uma transcrição da comunicação apresentada no Encontro, tendo aquela sido intercalada pelo visionamento de excertos de gravações em vídeo de algumas das obras referidas.



&lt;

*Sábado 2*,  
coreog. Paulo Ribeiro,  
Companhia Paulo Ribeiro,  
1995 (Peter Michael Dietz,  
Joana Novaes  
e Leonor Keil),  
fot. Jorge Gonçalves.

*Poemas de amor*,  
coreog. Clara Andermatt,  
Companhia Clara  
Andermatt, 1996  
(Amélia Bentes),  
fot. Jorge Gonçalves.

&gt;

as políticas de controlo do corpo, centra-se na escrita coreográfica, no detalhe dos gestos e no seu potencial expressivo e dramático, como em *Sábado 2* (1995). Sobre esta peça, disse-nos o coreógrafo, reportando-se à sua própria experiência enquanto adolescente:

A pressão do salazarismo, que se reflectia no funcionamento das escolas; a forma como a religião era tratada — como algo que vigiava permanentemente os nossos comportamentos; a separação dos sexos que alimentava todas as fantasias... O espetáculo [*Sábado 2*] está cheio dessas tensões e contenções, do desejo que algo aconteça, mas, infelizmente, nada acontece. Quando há uma aproximação entre os dois sexos, nasce logo o sentimento de culpa e a necessidade de absolvição, no sentido católico do termo.<sup>2</sup>

Ribeiro fala assim de *Sábado 2*, convocando memórias sobre a política de vigilância punitiva e as sanções normalizadoras exercidas sobre os corpos durante o Estado Novo em Portugal. A atividade repressora do corpo e da sua sexualidade, que se impunha ao indivíduo e que o próprio inculcava, por um lado, e a manifestação dos desejos individuais, por outro lado, geram gestos contorcidos, crispados, espasmódicos, e uma composição coreográfica espacialmente concentrada, que se fecha sobre o próprio corpo, como se uma barreira construída à sua volta o impedisse de se expandir no espaço. Na peça seguinte, *Rumor de Deuses* (1996), é uma vez mais o conflito que interessa a Paulo Ribeiro, entre a concretização de um desejo e a culpa e a autopunição provocadas pela consciência da transgressão de um interdito. Para a representação deste antagonismo, o coreógrafo recorre a uma linguagem com um núcleo estilístico idêntico ao da explorada em *Sábado 2*, caracterizada pela redução dos gestos, pelo fechamento do corpo e por uma energia percutada, explosiva, mas de curta projeção<sup>3</sup>.

Por sua vez, Vera Mantero denuncia os limites deste corpo alvo de controlo e repressão diretos, designadamente em *Sob* (1993), em que os quatro intérpretes da peça parecem privados da fala, da visão e do movimento. É este o sentido de algumas cenas: uma mulher, de boca fechada, emite com dificuldade uma série de sons guturais; duas outras personagens, com os olhos tapados por capacetes, deslocam-se cambaleantes; uma mulher enrola outra em papel, coartando-lhe os movimentos, enquanto uma terceira fixa uma quarta a uma cadeira, agrafando-lhe a roupa. As consequências desta privação sensorial e expressiva, como o desajustamento e o desequilíbrio individuais, adquirem expressão particular na peça seguinte, *Para enfastiadas e profundas tristezas* (1994). Na primeira parte desta obra, a criadora retoma aquelas ideias a partir de uma idêntica expressão teatral. Instala-se uma espécie de autismo, na medida em que cada intérprete se concentra intensamente em si e se revela incapaz de reagir a qualquer estímulo exterior. Na segunda parte, as intérpretes, mantendo-se alinhadas, abandonam a gestualidade teatral, com uma componente de improvisação, e “traduzem” para o rigor da escrita coreográfica a ideia do desequilíbrio, realizando os seus movimentos, restritos, em uníssono, apoiadas num poste inclinado.

As teorias de Foucault (1975) sobre os mecanismos de vigilância e docilização dos corpos ecoam ainda em obras posteriores de Mantero. É que se os corpos não são mais fito de repressão direta, são, continuamente, controlados pela sobre-estimulação capitalista e mercantilista, uniformizadora e inibidora da expressão individual. Em *A queda de um ego* (1997), o reconhecimento e a valorização da identidade individual são, aliás, tematizados: os corpos, inicialmente embelezados (vestidos e maquilhados) de forma igual, como se envergassem um uniforme, desembaraçam-se dessa exterioridade que os homogeneiza e vão conquistando e exibindo uma aparência individualizada, símbolo da sua liberdade e das suas escolhas.

<sup>2</sup> Em entrevista ao coreógrafo Paulo Ribeiro, conduzida por Maria José Fazenda, publicada no jornal *Público* (1-7-1996: 30).

<sup>3</sup> Por núcleo estilístico designo o conjunto distintivo das qualidades de movimento, do uso do corpo e do espaço de uma obra ou de um grupo de obras de um criador (Fazenda 2012 [2007]).

O terceiro criador a que nos referimos, Francisco Camacho, descobre uma linguagem de movimento, que usa em muitas das suas obras, baseada na contradição e na oposição de energias: como o peso e a leveza; a contração e a expansão. Para Camacho, os elementos opressores do corpo são os atavismos culturais, o peso da ideia de uma memória coletiva assente na crença da vinda de um redentor, traços de uma psicologia coletiva como a passividade, todos eles tematizados em obras como *O rei no exílio* (1991), *Nossa senhora das flores* (1992), ou *Dom São Sebastião* (1996).

Camacho reivindica para o corpo a libertação de todos estes elementos opressivos, mas também a liberdade de géneros, de que o solo *Nossa Senhora das Flores* (1992) — título "roubado" a uma obra de Jean Genet, muito embora não haja na coreografia referências explícitas ao romance — é paradigmático. Carlota Lagido cria um figurino integrante da *performance*, quer ao nível da significação quer do seu efeito sobre o próprio movimento: um vestido comprido, cravejado de flores, que se prolonga num manto, símbolo de uma visão da teologia cristã como estando desinteressada da expressividade do próprio corpo. Mas ainda antes de envergar este vestido, que mais constrange os seus movimentos do que os liberta, Camacho inicia o solo com um fato de calças e casaco que o identifica como um indivíduo do sexo masculino. Só depois o intérprete coloca o vestido-manto como se convocasse um "outro" em "si". É por via desta sobreposição de signos masculinos e femininos que o criador explora frequentemente nas suas peças temas sobre a ambiguidade sexual. Os movimentos deste solo concentram-se no espaço e distribuem-se pelo corpo, tenso, agitado, cego (Camacho tem os olhos fechados). Há neste estado de desassossego motor uma afinidade com as descrições que encontramos na literatura antropológica sobre os corpos em estado de transe ou possuídos de uma força que lhes é exterior e que controla os seus movimentos. A agitação física e as convulsões contrastam com a imobilidade quase extática sugerida pelos cânticos medievais de devoção à Virgem Maria que acompanham o solo e evocam a serenidade do ritual litúrgico católico. Um contraste entre o peso e a leveza referido antes que reforça as ideias sobre uma identidade fragmentada, heterogénea complexa.

Finalmente, e tal como em Paulo Ribeiro, também em Clara Andermatt o corpo é o enunciador e espaço cénico privilegiado. Corpos que encenam desejos intensos, que se contraem e se expandem para logo se voltarem a contrair. Rígidos, tensos, os corpos não conseguem encontrar-se uns com os outros, como se verifica em *Cio azul* (1993), *Anomalias magnéticas* (1995), ou *Poemas de amor* (1996), três obras em que a coreógrafa trabalha a

partir de duas forças contrárias, mas simétricas na intensidade com que se exprimem: a do desejo e a da sua contenção. Constrangidos, e por força de uma sexualidade controlada, os corpos, nas peças de Andermatt, parecem cegar, emudecer e, depois, petrificar, como acontece em *Cio azul*.

As peças de Paulo Ribeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho e Clara Andermatt referidas são, em primeiro lugar, representações significativas da experiência de um tempo particular; em segundo, geradoras de conhecimento sobre esse período histórico, em que os corpos estavam submetidos a um controlo direto; e, finalmente, expressivas da construção de subjetividades e identidades individuais, em constante negociação com as forças culturais, sociais e políticas em movimento no contexto em que os coreógrafos vivem e que enformam as suas criações artísticas.

## Referências bibliográficas

- CARVALHO, Rómulo de (1986), *História do ensino em Portugal: Desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar – Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CARREIRA, Medina (1996), *O estado e a educação*, Lisboa, Público.
- FAZENDA, Maria José (org.) (1997), *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*, Lisboa, Edições Cotovia e Danças na Cidade.
- (2012), *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada) [2007], Lisboa, Edições Colibri.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FREIRE, Isabel (2010), *Amor e sexo no tempo de Salazar*, Lisboa, A Esfera dos Livros.
- (2013), "Intimidade afetiva e sexual no Estado Novo", in *Saúde Reprodutiva, Sexualidade e Sociedade*, n.º 3, pp. 56-61.
- HALL, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, The Open University.
- LEPECKI, André (org.) (1998), *Intensificação: Performance contemporânea portuguesa – Theaterschrift extra*, Lisboa, Danças na Cidade e Cotovia.
- RIBEIRO, António Pinto (1991), "Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa", in *José Sasportes / António Pinto Ribeiro, História da dança*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 55-95.
- (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.
- ROSAS, Fernando / BRITO, José Maria Brandão de (coord.) (1996), *Dicionário de história do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ROSAS, Fernando (2001), "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social*, vol. XXXV (157), pp. 1031-1054.
- SIMPSON, Duncan (2014), *A Igreja Católica e o Estado Novo salazarista*, Lisboa, Edições 70.





&lt;

*The Old King,*

de Miguel Moreira

e Romeu Runa, Útero-

Associação Cultural, 2012

(Romeu Runa).

# O corpo em queda

Daniel Tércio

Não cesseis as vossas danças, encantadoras jovens. Não é um desmancha-prazeres de olhar malévolo, não é o inimigo das jovens que de vós se avizinha. Sou o advogado de Deus junto do diabo. E o diabo é o espírito da Gravidade.

Frederico Nietzsche, *Assim falava Zaratustra* (1972:)

## 1.

O título deste artigo pode suscitar duas leituras: uma primeira seria aquela que, finalmente, depois da importância atribuída ao corpo enquanto objecto de reflexão, apontaria para uma recuperação do espírito em confronto com um corpo que tem sido finalmente enfatizado no pensamento contemporâneo; ou melhor, no pensamento contemporâneo que pensa as artes performativas que se vão fazendo hoje. Esta primeira leitura apontaria pois para uma visão conservadora, que afastaria o corpo de objecto de reflexão, para o devolver ao lugar quase silencioso para que tem sido remetido no pensamento ocidental. No entanto, mesmo que, atualmente, se reerga a possibilidade de pensar as artes – e no caso vertente – as artes performativas, como *cosa mentale* (para usar um famoso aforismo atribuído a Leonardo da Vinci), mesmo que assim seja, este espírito não é definitivamente separado da matéria do corpo. Neste sentido, o corpo em queda não corresponde a um desvanecimento do corpo, ou a uma erosão do problema do corpo, dos seus limites, da sua vida, das suas dinâmicas, mas antes à recolocação do espírito no âmago do corpo.

A segunda leitura vai nesta direção. A queda, de que aqui se fala, não é a queda da problemática do corpo, mas sim o movimento de queda do corpo físico. O que significa

que esta segunda leitura acentua ainda a centralidade do corpo. A citação de Nietzsche, que abre este artigo, articula-se com esta segunda leitura. O filósofo alemão sublinhava a disciplina da dança relacionando-a antes de mais com a força da gravidade. Ora, esta segunda leitura permite considerar "o corpo em queda" como uma metáfora da própria dança.

Ao atribuir a este artigo um tal título estamos a lançar um desafio ao paradigma da dança enquanto disciplina aérea. Ou seja, o que se propõe é verificar como decorre a substituição de paradigma: da dança enquanto corpo-sem-peso para a dança enquanto corpo-em-queda. Em suma, este artigo tem também um sentido exploratório, procurando as subtis alterações de paradigma a que se acaba de aludir, acrescentando, ainda de modo exploratório, alguns casos nacionais.

Vejam.

## 2.

Na verdade, como Nietzsche sublinhava, não existe dança sem gravidade. O filósofo alemão instava as jovens a dançar na orla do bosque dizendo, através das palavras de Zaratusta: "[...] essa dança, eu próprio o acompanharei com uma canção. Com uma canção, com um cântico que

Daniel Tércio  
é Professor Associado  
na Faculdade de  
Motricidade Humana  
da Universidade  
Técnica de Lisboa e  
crítico de dança.

>  
*The Old King*,  
 de Miguel Moreira  
 e Romeu Runa, Útero-  
 Associação Cultural, 2012  
 (Romeu Runa).



zombe do espírito da gravidade, meu muito alto e poderoso diabo, do qual dizem os homens ser o 'senhor do mundo'" (Nietzsche 1972: 115).

O problema da relação entre a dança e a gravidade tinha já sido colocado anteriormente. Neste ponto, vale a pena recordar o texto de Kleist<sup>1</sup>, publicado no início do século XIX, sobre a marioneta e a sua superioridade relativamente ao bailarino. Um dos argumentos de Kleist era justamente o de que a marioneta, ao combinar duas tensões - a força invisível que a atrai para a terra e a força ascensional dos cabos que a seguram - tinha um poder suplementar relativamente ao bailarino. Enquanto este tropeçaria constantemente na sua própria consciência, a marioneta libertaria o corpo do peso da consciência, definitivamente deslocada para o manipulador. Na verdade, o texto de Kleist tem que ser analisado - e criticado - no contexto da sua época. Mas, seja como for, Kleist tinha pelo menos razão no que respeita à relação entre peso e gravidade. O peso é consequência inevitável da gravidade. E as deslocções de um corpo no espaço são também inevitavelmente deslocções de peso. Mesmo quando aparentemente não existe deslocção e o corpo se atém ao lugar que ocupa, mesmo neste caso, para que os movimentos das vísceras sigam o seu caminho, a gravidade é indispensável. Há que repeti-lo: sem essa força que nos atrai para o centro da terra, a dança não seria possível. Portanto, não existe dança sem peso.

Não obstante, uma boa parte do repertório da dança situa-se na ilusão da ausência de peso. Nietzsche entrevira que a gravidade não era propriamente uma maldição, mas antes condição do movimento humano.

E, todavia, o paradigma dominante na dança teatral durante todo o século XIX foi o da dança enquanto corpo-sem-peso. Um tal paradigma esteve sustentado e alimentou a imagem da *ballerina* em pontas que dá vida a muito do repertório de ballet clássico e neo-clássico. Os exemplos são inúmeros: as Taglioni e as Grisi abundam na história

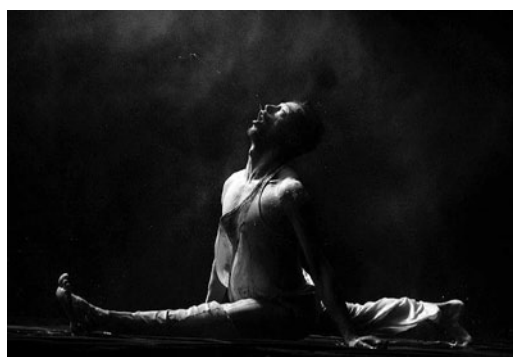
da dança ocidental, frequentemente apresentando morfologias físicas que sublinhavam justamente uma dimensão etérea, descarnada, do corpo. Parecia até que essas *ballerinas* queriam despir-se do corpo material, sendo que, para tanto, mantinham-no disciplinadamente submetido ao rigor técnico. Existia aqui um inevitável paradoxo que está por assim dizer numa tentativa de nudez absoluta: como se a mulher pudesse despir-se do seu próprio corpo (ou do peso que realmente o corpo tem).

Assim, a dança académico-clássica ocidental foi em grande medida fundada sobre a ilusão de leveza. Ao mesmo tempo, porém, a atração pela terra foi espreitando nos mais variados bailados. No caso do bailado *Giselle*, por exemplo, na cena final do primeiro acto, Giselle, enlouquecida, cai finalmente no chão. Na verdade, de acordo com o libreto, Giselle não cai submetida pela gravidade, mas sim pela loucura. A sua queda é um sobressalto psíquico e não um sobressalto físico. Ela não cai porque tropeça, mas apenas porque enlouquece de amor traído.

### 3.

No princípio do séc. XX algo se transformou. Com efeito, a dança moderna arrastaria em si mesma uma primeira alteração de paradigma: a gravidade deixava de ser uma maldição, para surgir associada ao próprio poder da terra, que ganhava assim uma atração renovada. Os pés nus sublinhavam a potência dessa relação e as possibilidades de enraizamento. A relação com a queda está nas entrelinhas desta abordagem, se recordarmos a formulação de Newton: "todos os objetos no universo atraem todos os outros objetos com uma força direcionada ao longo da linha que passa pelos centros dos dois objetos, e que é proporcional ao produto das suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da separação entre os dois objetos". A gravidade sustenta pois fisicamente a queda.

<sup>1</sup> O ensaio *Über das Marionetten Theater* foi inicialmente publicado no diário *Berliner Abendblätter* entre 12 e 15 de Dezembro de 1810.



^ &lt; &gt; v

*The Old King*, de Miguel  
Moreira e Romeu Runa,  
Útero- Associação  
Cultural, 2012  
(Romeu Runa).



De certo modo, a coreógrafa que mais se aproximou desta visão física da dança, foi a norte-americana Doris Humphrey. Ela fundou a sua linguagem coreográfica justamente sobre o arco da queda a que a força da gravidade submete os corpos, e no seu oposto, na recuperação da verticalidade. Ou seja, Humphrey propôs que todo o movimento é um arco de ligação entre dois estados do corpo: o momento em que está relaxado, caído por terra, e o momento em que está de pé, erecto. *Fall* (queda) e *recovery* (recuperação) são portanto as forças que, no seu sistema de movimento, ligam esses dois pontos extremos: as extremidades de um arco dinâmico.

Ao mesmo tempo, da atração que a terra exerce deriva uma possibilidade simbólica fortíssima, que Humphrey explorou na senda do que outras bailarinas modernas haviam feito ou estavam a fazer e que encontraria na obra coreográfica de José Limón uma natural continuação.

Nos anos 1920, na Alemanha, Mary Wigman apresentara a sua *Hexentanz*, peça fundamental da dança expressionista, e também construção simbólica de exaltação da terra como fonte mágica. O corpo evoluía nessa ligação e o movimento dos membros esclarecia-se justamente pelo seu enraizamento telúrico. Não havia propriamente queda, mas sim um estado dramático de aproximação ao chão.

Também na norte-americana Martha Graham se pode encontrar uma pulsação – plasmada na antítese contração / relaxamento – cuja origem estava num corpo conectado com o solo. Evidentemente que a pulsação do plexo solar e a mobilidade da coluna vertebral são, no lugar estrito do corpo, fundamentais no sistema de movimento Graham. Mas essa pulsação e essa mobilidade esclarecem-se em última instância pela respectiva conexão à terra.

#### 4.

Nos anos 1960, uma nova e subtil alteração do paradigma é introduzida. Na publicação *Le journal d'un seul jour, Dimanche*, o artista e *performer* Yves Klein fez-se fotografar lançando-se no vazio. A série de fotografias do lançamento e queda do artista era uma montagem, mas a intenção era clara e coroava por assim dizer "a revolução azul" e o *Théâtre du vide* (Goldberg 1979).

Ora, a *performance art*, a que Klein estava indelevelmente associado, contaminaria um conjunto de jovens bailarinos e coreógrafos, genericamente reunidos naquilo que se veio a designar como o grupo da Judson.

A questão da força da gravidade é retomada por esta geração a partir de outro ponto. Trata-se agora de questionar o movimento a partir dos seus quotidianos neutros e não da sua excentricidade. Trata-se de pensar os corpos a partir da sua existência comum e não a partir das suas manifestações excepcionais. Com o grupo da Judson, estamos perante uma visão democrática dos corpos que dançam (Banes 1993).

Entre essa geração, Trisha Brown foi talvez a mais impressionante das coreógrafas americanas a ter trabalhado sobre o tema da gravidade. De certo modo, ela retomaria assim a tradição balética da ausência de peso, não para dar a ver ilusionisticamente um qualquer corpo etéreo, mas justamente para revelar o corpo real que se desloca em planos não horizontais.

Efetivamente, se com os modernos se explorara



>  
*Comer o coração,*  
 de Rui Chafes e Vera  
 Mantero, Bienal de Artes  
 de São Paulo, 2004,  
 fot. Alcino Gonçalves.



especialmente o plano horizontal, digamos que com Trisha se explora o plano vertical. Mas agora não apenas na direção ascensional, mas sim na direção descendente. Por exemplo, com *Man Walking Down the Side of a Building* (SoHo, 1970) Trisha Brown faz um performer descer um plano vertical, simplesmente, anulando digamos a vertigem que a profundidade poderia provocar.

##### 5.

Com a nova dança emergente nos anos 1980, acontece uma nova alteração do paradigma. A queda ganha uma intensidade redobrada e torna-se eventualmente zona de confronto. Por exemplo, com o coreógrafo belga Wim Vandekeibus a cena coreográfica pode tornar-se fisicamente o lugar de risco e de vertigem. Em *Blush*, os intérpretes mergulham literalmente no ecrã e de lá são regurgitados para a cena real, enquanto se movem nas imediações do choque. Os encontros de cada corpo com outros corpos e com os adereços são frequentes, convidando a uma espécie de sensação de permeabilidade, acentuada pela porosidade dos ecrãs.

Outro exemplo muito recente: o grupo japonês *contact gonzo*, de Osaka, trabalha radicalmente com improvisação combinando elementos de dança contemporânea, *performance art* e cultura urbana, com influências de artes marciais. O resultado é brutal: as *performances* podem acontecer em qualquer lugar, sem duração definida e levarem ao confronto e às mais violentas quedas.

Está em curso atualmente também a exploração da queda como um radical processo de pesquisa coreográfica – pesquisa a que se entrega o grupo brasileiro Cena 11. A queda torna-se aqui um exercício de resistência mas também a afirmação de uma outra qualidade nos movimentos dos corpos, tantas vezes associada à falha. Com efeito, desde 1994, Alejandro Ahmed, que dirige o grupo Cena 11, tem desenvolvido uma metodologia para melhor compreender e analisar alguns dos mais complexos

e prementes problemas do comportamento e da transmissão das ações corporais. O grupo é conhecido pela persistência e pela intensidade do treino físico, combinando elementos cênicos espetaculares com uma mistura de expressões *punk*, pop e de referências a jogos vídeo. A pesquisa de Ahmed – inicialmente motivada pela vontade em superar as suas próprias limitações físicas – conduziu ao desenvolvimento de uma técnica de percepção intensificada, caracterizada pela tentativa de controlo das situações inesperadas como uma queda violenta ou um choque. O conjunto de exercícios permite reforçar a estrutura óssea minimizando o risco de danos. Assim, o corpo, mais do que a dança, ocupa a centralidade dos espetáculos do grupo.

##### 6.

Os exemplos anteriores ilustram a alteração de paradigma, que, na dança contemporânea, se tem processado na verdade em múltiplas direções e com diferentes vozes.

Neste sentido, no panorama da dança contemporânea portuguesa é também possível verificar como a vertigem e a queda estão presentes. Múltiplos exemplos poderiam neste ponto ser convocados. Os casos que a seguir se colocam – e que se inscrevem numa produção colaborativa internacional – não esgotam evidentemente a temática do contexto português. Desde logo porque a queda, enquanto metáfora de decadência, é porventura muito cara ao imaginário nacional. Mas esta seria uma outra abordagem.

Para já, o primeiro caso selecionado é o da peça *Blessed* (2007) de Meg Stuart e Francisco Camacho. O que este espetáculo apresenta de absolutamente original, no que à queda respeita, é a possibilidade de verticalidade de um homem (Camacho) enquanto tudo desaba à sua volta. Se a dramaturgia evoca levemente o dilúvio bíblico, *Blessed* remete a queda para o horizonte do olhar do espetador. Todos os abrigos caem, todo o mundo se

arruína, tudo soçobra à chuva intensa. E o homem permanece de pé. Neste sentido, *Blessed* é uma peça sobre a luta incansável pela vida, que nos confronta com a sensibilidade do poder estético da destruição, rompendo com o nosso mundo de aparências, modelos e artificialismos. Mas é também uma obra sobre a ruína do mundo. Sobre a inevitável queda das coisas.

O segundo caso é o *The Old King* (2011) de Miguel Moreira e Romeu Runa, com interpretação de Runa e apoio dos Ballets C. de la B. e de Alain Platel. Espetáculo a solo, em que o corpo do intérprete, ao mover-se, instaurará em cena uma zona de acidentes, *The Old King* dá a ver um homem que resiste, que luta e que conquista. Depois, vê-lo-emos empilhar estrados sobre estrados. Nova situação: a construção de uma torre, sendo esta simultaneamente o lugar do poder e zona sacrificial; o lugar do discurso, também. Um discurso cheio de rugosidades. O homem está sempre prestes a escorregar, sempre na imediação da queda, até que finalmente regressará ao estado terrestre, de simples homem: é o velho senhor, o rei caído.

Também em *The Old King* existe uma tonalidade bíblica, no sentido em que parece surgir do princípio do tempo. Na verdade, este tempo é antes de mais o tempo de um corpo. Um corpo em expansão, que percorre as dobras da história e ensaia novos planos de inscrição e de intensificação. O título (inspirado numa fotografia de Daniel Blaufuks) apresenta reverberações da memória épica, de antigos heróis, evocando a tragédia da solidão, em especial a solidão do poder. É possível também encontrar aí o rasto da pesquisa de Blaufuks sobre a condição judaica e o holocausto, e a revisitação dos locais de uma história familiar com origens no centro da Europa. Uma Europa que cai na profundidade da sua própria história. Uma Europa em queda.

Recuemos dez anos. Do outro lado do Atlântico, em São Paulo, Vera Mantero habita a escultura de Rui Chafes *Comer o coração*. Ela está a alguns metros do chão, como uma ave presa no seu ninho de ferro. Na sua pele inscrevem-se os rastros metálicos da fria escultura.

Os seus movimentos, limitados pela plataforma, resistem à ferrugem simbólica do tempo que passa.

Resistem à queda.

### Referências bibliográficas

- AA.VV. (2004), *Comer o coração / Eating your heart out*, catálogo, 26ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura, Instituto das Artes.
- AMAGATSU, Ushio (2000), *Dialogue avec la gravité*, Paris, Actes du Sud.
- BANES, Sally (1993), *Democracy's Body*, Durham, Duke University Press.
- GINOT, Isabelle / MICHEL, Marcelle (2002), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse.
- GOLDBERG, RoseLee (1979), *Performance Art, from Futurism to the Present*, Thames and Hudson.
- GREINER, Christine (2007), "Researching Dance in the wild. Brazilian Experiences", in *TDR: The Drama Review*, nº 51 / 3, Fall, pp.140–155.
- JOWITT, Deborah (1998), "In pursuit of the sylph: ballet in the romantic period", in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London & New York, Routledge.
- KLEIST, Heinrich von (1983), "Puppet Theatre", in Roger Copeland and Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford University Press.
- NIETZSCHE, Frederico (1972), *Assim falava Zaratusta*, trad. Carlos Grifo Babo, Lisboa, Editorial Presença.

# Corpo problema

## Considerações sobre a forma e sua política nas artes performativas

Né Barros

Sabemos que os caminhos podem ser diversos quando pretendemos pensar a dança na sua expressão contemporânea. As perguntas que podemos colocar na formulação dessa discussão podem ser das mais resistentes – o que mudou de tão radical na dança de hoje? – até às mais apocalípticas – terá perdido a dança os seus gestos? Desde uma abordagem onde se pretenderá indagar a dança nos seus fundamentos, na sua ontologia, até a um questionamento mais contextual, para ambas as vias referidas trata-se de encontrar os melhores eixos que possam responder de forma satisfatória ao modo como a dança tem evoluído ou se tem transformado nas suas poéticas e na sua função comunicativa.

A nossa hipótese é que um dos eixos orientadores da transformação da evolução da dança consiste em considerar o corpo "como um problema". Não no sentido estrito da problematização teórica do corpo (anatômico, simbólico, antropológico, estético, etc.), mas sim no sentido da determinação de um "corpo-problema" enquanto axioma teórico aplicável ao campo da dança na sua *praxis* e na sua crítica. É através do enquadramento geral do corpo como um problema que a dança renasce e surge como um novo mundo com problemas antes impensados. Sucintamente, a nossa hipótese considera um espaço abstrato que se abre quando se pretende explorar os gestos e as ações de um corpo. Este espaço abstrato nasceu na intuição (no confronto perante o outro ou perante nós próprios) ou com base num conhecimento pro-histórico (um posicionamento perante a arte), dizíamos, esse espaço abstrato requer-se antes da mensagem, na formulação não formulada, no problema indeterminado. O corpo problema é, assim, como um atrator que poderá ser tomado como uma função teleológica no fazer da obra em si.

### 1. Corpo como um problema

Uma das primeiras ilações deste corpo-problema é entendê-lo como uma suspensão relativamente ao mundo a que pertence, à sua expressão mundana ou trivial. Trata-se de repensar o corpo-problema enquanto suspensão, frenagem ou obstáculo relativo a um dado curso. Há um passo atrás no que aconteceu, há a consciência do gesto que agora é "evento". Com esta suspensão, ou fratura, ou mesmo desconstrução, é um novo corpo que surge, é um corpo extraído a um vórtice de imagem e ritmo para se tornar

o corpo do "porvir". Esta descolagem do corpo com as suas possíveis representações com o objetivo de lhe encontrar novas aberturas, de o "diferir", implica que este corpo-problema esteja antes da mensagem. Nesta desvinculação, o corpo-problema reencontra-se num regime geral estético enquanto recorte de um espaço específico do sensível onde pode produzir os seus dissensos e ficções, ou agenciar relações heterogêneas do sensível. Este regime não é, porém, exclusivo da estética, é também o da política, já que ambas assumem formas comuns de partilha do sensível, como Jacques Rancière tem ajudado a clarificar: as formas que assumem a distribuição do tempo, do espaço e das atividades do sujeito (dos modos de pensar, fazer e sentir). Para Rancière a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, isto é, nas suas palavras, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Há algo de permanente no regime estético de Rancière e que implica uma suspensão das formas triviais da experiência e um processo de depuração. Não se trata, segundo o autor, de nada de radicalmente novo ou de encontrar momentos históricos de identificação de esteticização do poder. Há que distinguir representação jurídica da representação estética, discernir uma comunidade política como um grupo de indivíduos governados por um poder ou uma comunidade como um organismo animado. É neste recorte espaço-temporal e respetiva configuração sensória que previamente a política, assim como a estética, deve ser pensada. Ao refletir sobre estética e política, Rancière não pretende regressar a questões como as da ideologia na arte, a das relações entre arte e o mercado ou as do empenhamento político da arte.

[A arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (Rancière 2005: 2)





&lt;

Story Case,  
coreog. Né Barros, 2009,  
fot. Cesário Alves.

A arte é política e tem a sua política própria que, segundo o autor, não só faz concorrência à outra como também se antecipa às vontades dos artistas. Por um lado, a arte assegura de tal modo a sua autonomia que deixa de haver fronteiras entre arte e não-arte; por outro lado, esta suspensão da experiência quotidiana corresponde à prefiguração do paradigma dum novo mundo "comum", o comum que está para construir e não o que é dado como tal. Por isso, mais do que a arte consubstanciada

nas obras, interessa ao autor as formas de visibilidade e de pensabilidade e a sua relação com as práticas na arte. Para tal Rancière refere três regimes de identificação da arte: regime ético das imagens, regime poético ou representativo da arte e regime estético da arte. Sendo que, sucintamente, o regime ético das imagens conta o representado e não o processo de representação, enquanto o regime poético ou representativo da arte trata da relação balanceada entre o polo representado e o polo do

representante, funcionando como critério essencial o processo representativo fundado na ideia de adequação.

Numa abordagem de um regime estético, o corpo-problema é também um corpo da indiferença onde a dança, ao mesmo tempo que encontra a sua imobilidade, encontra também todos os gestos possíveis. O "problema", aqui, equivale-se à "complexidade" e à qual será necessário responder posteriormente. Nesta dimensão ontológica, a dança parece encontrar a sua quase-impossibilidade de ser, mas é precisamente neste movimento que a dança encontra uma nova saída e se transforma. O mais provável é que esta transmutação do gesto – que doravante se implica numa conceção do dançante – se possa equivaler a uma espécie de questionamento sobre o corpo na dança, tendo por objetivo o próprio retorno ao corpo. Uma duplicação e a promessa de um novo corpo.

## 2. O produto: fora e dentro das intencionalidades

O espaço solitário que se desenha para este corpo-problema, enquanto espaço da indiferenciação, é também o espaço da sua autonomia. É no grau em que o corpo-problema é produto que gera o impensado que se percebe o horizonte da sua autonomia. Se anteriormente tínhamos colocado o corpo-problema num lugar de suspensão, num aquém corpo-mensagem, agora há que revê-lo como "produto" quer na sua tangibilidade material (corpo em *performance*) quer imaterial (*corpus* teórico, o problema agora formulado). Este corpo-problema é um produto da mente e, enquanto tal, um produto com o seu grau de autonomia capaz de gerar novos paradigmas. Esta será pelo menos a perspetiva de Karl Popper e a sua conceptualização do mundo 3. Na sua teoria dos três mundos – uma tese metafísica de Popper (1996/2009) –, o mundo 3 tenta responder ao problema da relação corpo-mente.

O "problema corpo-mente" nasce, segundo o autor, do relacionamento entre o mundo dos corpos físicos e respetivos estados fisiológicos, incluindo organismos (a que chama mundo 1) e o mundo dos estados ou processos mentais, experiências mentais conscientes (a que chama mundo 2). Admitindo-se pluralista, e não apenas dualista, Popper responde com o mundo 3, um mundo terceiro que se apresenta como solução ao problema do corpo-mente, o mundo dos produtos da mente humana (teorias). Apesar de desenvolver estudos na área da Filosofia da Ciência, Popper dedica no seu livro *O conhecimento e o problema corpo-mente* (2009) várias páginas às artes e dá o exemplo da escultura como pertença simultaneamente do mundo 1 e do mundo 3. Não sendo o centro da nossa reflexão, não nos iremos alongar na exposição desta teoria, mas notamos que para uma discussão da materialidade da

dança, haveria, então, que considerar a sua dimensão imaterial, em parte porque a dança não obriga a um suporte material prévio, mas também porque a dança é foco e desfoque (para usar uma imagem) da mesma matéria que é o corpo ora gesto ora pensamento. Nesta sua imaterialidade, a dança encontra o seu paradoxo ao ser evidência do mundo 1, do mundo físico, para usar a categoria de Popper, ao mesmo tempo que dele se distancia. Não será, contudo, novidade que é a partir do momento em que se toma a dança como algo que não está exclusivamente no mundo 1 (o físico) e que é produto da mente (mundo 3, o crítico), que se apreende a sua real complexidade e que se questiona a sua evolução e o seu valor de ação.

O mundo 3 é "o universo dos produtos da mente humana" (*ibid.*: 56) que podem ser tanto imateriais (argumentos, teorias, problemas) como, por vezes, físicos, materiais. Mas há ainda, segundo o autor, outros produtos da mente, nomeadamente artísticos, que não constituem propriamente coisas físicas, por exemplo, uma peça de Shakespeare. Segundo Popper: "Um Hamlet, em livro escrito ou impresso, é uma entidade física como, digamos, um desenho. Mas a peça representada não é por certo uma coisa física, embora talvez se possa dizer que é uma sequência muitíssimo complexa de ocorrências físicas" (*ibid.*: 19). Está aqui em causa não só reconhecer-se a diferença entre o texto escrito e a representação da peça, como também as diferentes interpretações e representações da mesma peça. É a performatividade que aqui se problematiza na sua circulação física e imaterial.

O que nos interessa sobretudo deste mundo 3 é que ele prevê produtos "autónomos", ou seja, produtos residentes no mundo 3 e que são "os problemas por resolver que emergem deste próprio mundo sem contribuímos para o seu aparecimento e que se furtam ao nosso domínio" (*ibid.*: 53). Estes novos problemas surgem como consequências não intencionais dos produtos da mente, e por isso, são, segundo Popper, produtos mentais indiretamente. Ou seja, são os efeitos involuntários ou consequências não intencionais que podem gerar novos potenciais sobre as obras e que em muito podem transcender o ponto de partida e a intenção inicial. A promessa de um novo corpo nesta perspetiva é esta confirmação de um novo mundo impensado que nasce pelo feito, o que simplesmente se produziu, o que aconteceu.

A arte e, em particular, a dança contemporânea estão recheadas de matéria que é gerada a partir deste explorar de novas zonas de ação onde o corpo se protagoniza ou, ainda, na exploração de gestos desviantes a padrões, e é neste processo, que se constitui como um desafio, que

surgem novas e impensadas soluções e desenlaces criativos. Há um mundo silencioso de problemas que existem independentemente da consciência que temos deles. É neste regime, em que a obra transcende o artista, que a criação artística se afasta da ideia de autoexpressão ou de uma inspiração associada aos estados fisiológicos ou "inconsciente".

Há, portanto, um plano de objetivação necessário e que é responsável, não só pelo agir, como pelo pensar a dança ou as artes performativas. Há também uma tangibilidade material a considerar e que se gera na construção do corpo dançante, isto é, o plano pré-dramatúrgico, o esquema de improvisação ou a micro composição que podem ou não nascer de efeitos involuntários mas que em todo o caso se fazem "reescrita" do corpo. Este plano, que pode ser estratégico, é principalmente um plano de tangibilidade material que faz a ponte entre a dimensão teórica e a dimensão prática da dança, conferindo à teoria um valor de instrumento. É ao nível destes processos de construção – pré-dramatúrgico, esquema improvisativo ou de micro composição – que melhor se podem rever as mudanças relevantes na prática artística contemporânea, em particular no que esses processos podem responder às seguintes questões: qual é, afinal, a matéria da dança? E o que a dança pode dizer do mundo?<sup>1</sup>

O corpo dançante é "objeto" na medida em que o questiono, o coloco como um problema – esta é a afetação necessária que o justifica como assunto teórico. Tudo o que se questiona fica em estado de suspensão, e é aqui que a dança contemporânea descobre a imobilidade, uma imobilidade que se cola a todo o corpo dançante. Esta é a complexidade com que o corpo se apresenta aos agentes da dança e, doravante, é esta a matéria da dança à qual se terá de responder. Percebe-se nestas questões a urgência que os criadores têm em fazer da dança um novo lugar que devolve mundo ao mundo. O corpo também, aqui, se torna um problema porque precisa de se debater diretamente com as suas representações. O corpo-problema é esta matéria que agora precisa de ser revisto e à qual as poéticas da dança contemporânea respondem pelo menos de dois modos. Por um lado, com o desvincular do corpo de uma dança nascida da ideia, isto é, um corpo que já não é mais veículo de formas ideais e que mimetiza as representações estabelecidas. Por outro lado, realizando uma indisjunção que consiste em entender o corpo físico, na sua mobilidade própria, como ser já dançante (isto é, a conceptualização do dançante recupera aqui o corpo que até agora não era treinado e sem o cunho de especial). São enormes as implicações da articulação destas possibilidades. Ao mesmo tempo que o corpo dançante

se aproxima do corpo social enquanto singularidade, enquanto evento, e da mundanidade, enquanto lugar no mundo, o corpo dançante é objeto de circulação entre estado físico e a sua realidade feita problema.

Se podemos pensar em "forma" quando nos reportamos à dança, aquela terá de emergir como "produto" desta circulação. Já não se trata de pensar uma estética da forma que se dá no antagonismo entre forma sensível e forma inteligível, ou de uma noção de forma que nos arrasta no seu movimento no sentido da transcendência. Se anteriormente falávamos em integrar as tensões na forma e de não as moralizar ou dar-lhes um remate, agora trata-se de não tentar superar o efêmero, cunhando-o de transcendência, mas sim de o reequacionar numa noção de forma que o revele e, principalmente, de pensar a forma como um produto material ou imaterial, nascido diretamente ou indiretamente da intencionalidade, fruto direto de uma ação consciente ou fruto impensado e que agora age sobre o corpo. É este complexo, este estado plural e o espaço onde se difere que caracteriza a realidade que passa a ser desafio consciente às poéticas contemporâneas na arte.

### 3. Identidade radical: primeiro movimento ético

Se a problematização ao nível de um regime estético e poético transmuta o corpo problema em espaços de indiferenciação e diferimento, de liberdade e de autonomia, ao nível ético ele transforma-se sobretudo num "corpo-com-direitos". Como se explica este aparente salto? Há uma dimensão imaterial e, porque não, metafísica deste corpo-problema enquanto produto da mente ao qual se augura eventualmente um desenlace concreto mas que entretanto é capaz de se multiplicar em novas questões, impensadas. E há uma dimensão física deste corpo-problema que é aquela onde o problema se gera de modo particular em regime de "situação" e de "interação". Que corpo é este e como o processo como matéria? Como me socializo com o outro durante o processo criativo? Há uma negociação silenciosa que aguarda uma saída e que precede ainda um qualquer normativo. Esta chamada ética ao processo de criação é algo que a prática da dança contemporânea tem vindo a responder ao perceber a dimensão implicada e mesmo miscigenada da ética em qualquer "produção", em qualquer poética.

Uma das críticas que tem surgido ao entendimento da ética (Badiou ou Rancière, por exemplo) passa pelo facto de a ética estar muitas vezes alicerçada em categorias abstratas e maiores, tais como o Outro, a Decisão etc., ou de a ética dar uma resposta às tensões que possam existir na interação com o outro ou com a própria obra. A ética deveria, pelo contrário, limitar-se a expor tensões e a

<sup>1</sup> Estas questões são já sinais da resistência, de que falávamos, a uma *estética da forma* tal como alguns a conceberam. Veremos, contudo, que é de uma relação formal que se irá tratar; por agora, discutil-as-emos num âmbito estético e poético e depois num âmbito ético.



focar-se em situações singulares por forma a não suprimir nem a política nem a arte e deixar que o "indecidível" faça parte da própria obra.

No entanto, seria, porventura, sob o signo de uma "identidade radical", noção tomada de empréstimo à Estética da Formatividade de Luigi Pareyson<sup>2</sup>, que, segundo nós, se poderia repensar um estatuto ontológico da dança compatível com as diversas dimensões do fazer, das poéticas, e onde a ética estaria incluída. A questão do estatuto ontológico da arte em Pareyson, entende-se enquanto alteridade irreduzível, não dedutível e não explicável por condições preexistentes. A autonomia da arte surge em parte desta indissociação entre a obra e o gesto que se implica por um "modo de formar" e há um mundo próprio que com este se origina. Um dos aspetos importantes neste modo de formar é que ele singulariza a obra e define o seu modo de ser. Isto é, a expressividade e comunicabilidade da obra não se reflete apenas pelos seus assuntos ou temas discursivos, mas enquanto os concretiza em si como "modo". A forma artística é matéria formada que por sua vez é matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade. Note-se que esta identidade não resulta de uma dualidade entre forma e conteúdo, mas sim enquanto forma que é ao mesmo tempo "matéria formada" e "conteúdo expresso". A identidade da obra é dada por uma composição que integra o gesto criativo e a lei orgânica que presidiu ao processo criativo.

A identidade, nesta perspetiva, é pura organicidade resultante de um entendimento de que na obra se plasma toda a realidade que lhe deu origem. Como poderíamos então entender uma identidade radical reportada à dança? Para além da evidente indissociação do autoral gesto criativo com a obra produto autónomo, há um novo corpo emergente do corpo-problema que é um corpo onde se manifestam tensões, dissensos, um corpo dispositivo e implicativo, ou seja, uma nova entidade que surge e que não é já matéria abstrata mas também não é uma matéria de consensos. Esta nova entidade é, para nós, o "corpo-com-direitos", não o direito no sentido abstrato mas na sua ligação ao corpo como lugar da resistência e da singularidade e também da situação e da interação. É esta a nova realidade da matéria de que se faz a dança e que ao fazer-se dança declara a sua própria "condição".

Se ao corpo problema associáramos um atrator teleológico da obra em si, o corpo-com-direitos é a exibição depurada de uma dada condição do indivíduo (o comunitário) na sua prática. Esta exposição graciosa é aquela que emerge ao nível pré-dramatúrgico, esquema improvisativo ou de micro composição, como anteriormente referimos, e onde se reconfigura uma "ética da forma". Num jogo de distâncias entre nós e as figuras do mundo,

a ética da forma é o espaço necessário para que essas mesmas figuras se recomponham após um olhar-pensamento sobre o gesto ou sobre o outro. Este "olhar" não é mais que um abrandar ou, se quisermos, uma fenda que permita resistir aos consensos e às vicissitudes da comunicação e do contacto com o outro. O objetivo deste abrandamento será extrair qualquer ideologia a esta dimensão ética da forma (a condição para que se processe uma resposta decorrente das premissas referidas) de modo a que ela funcione como um protocolo silencioso através do qual se produzem os múltiplos outros e como alteridade da obra frente a seu autor e ao seu tempo.

#### 4. Reconfigurações do corpo

Ao longo deste texto demos particular importância ao complexo que é o corpo como um problema enquanto dispositivo teórico que se implica na exploração de novas formas dançantes. Este foi identificado como o desafio que tem guiado as artes performativas na contemporaneidade. Para tal, recorrendo a uma heterogeneidade de autores e aos seus contributos, consideramos importante ativar a discussão em torno de duas dimensões inerentes a este corpo-problema: a dimensão teórica associada à "produção"; a sua correspondência à "autonomia" da arte. Estas dimensões ao contribuírem para o reconhecimento dos novos mundos que nascem com a obra, ao mesmo tempo que reconhecem o carácter permanente da sua condição de receção, reconfiguram-se como a dimensão ontológica do corpo dançante e da sua política da forma. A promessa de um novo corpo que desponta no estético e no político, segundo um regime do sensível, é ainda promessa que se mantem pela impensabilidade que ocorre em cada ato, em cada produção. Na suspensão do curso do mundo e das ideologias, na objetivação ou nas novas interrogações sobre o mundo, a imobilidade que a estes processos se associa é uma positividade da promessa de um corpo outro.

#### Referências bibliográficas

- BADIU, Alain (2003), *L'éthique: Essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous.
- PAREYSON, Luigi (1988), *Estetica: Teoria della formatività*, Milano, Tascabili Bompiani, [2.ª ed. 1991].
- POPPER, Karl (1996), *O conhecimento e o problema corpo-mente*, tradução de Joaquim Alberto Ferreira Gomes, Lisboa, Edições 70, [2009].
- RANCIÈRE, Jacques (2000), "What aesthetics can mean", in Peter Osborne (ed.), *From an Aesthetic Point of View*, Londres, Serpent's Tail, pp.13-33.
- (2005), *Situação #3 Estética e Política*, São Paulo S.A. Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em debate", Sesc Belenzinho, São Paulo.

<sup>2</sup> A Formatividade é o específico da arte, um tal fazer que, enquanto faz inventa um "modo de formar" e que requer para sua sustentação toda a plenitude da vida espiritual de quem opera, toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em modo de formar. É já como componente orgânico da obra de arte que o mundo do artista se faz presente na obra. A pergunta que Pareyson coloca não está em "como" a pessoa é conteúdo da obra de arte, mas em como a espiritualidade se faz ela própria exercício e realidade de arte. E é, segundo Pareyson, através de uma relação profunda e substancial capaz de conferir "identidade radical".

# “Dançar-Pensar” enquanto investigação e poética

## Corpo #1

Sílvia Pinto Coelho

Quando penso no meu corpo e pergunto o que faz para merecer esse nome, duas coisas sobressaem. Move-se. Sente. De facto, faz as duas coisas ao mesmo tempo. Move-se ao sentir, e sente-se a mover. (...) “O corpo”. O que é isso para O Sujeito? Não são as qualidades da sua experiência do movimento. Mas antes, mantendo uma abordagem extrínseca, a sua posicionalidade.  
(Massumi 2002: 1)

Uma “posicionalidade”, mais do que uma “postura”, ou do que um “ponto de vista” remete o corpo para uma ideia de “tomada de posição”, para um “posicionamento”. Para aquilo que me tem chamado a atenção enquanto “potência política da colocação de corpos em situação”. É nesse sentido que procuro exemplos para o estudo da elasticidade dos posicionamentos em práticas artísticas que implicam com “o coreográfico”<sup>1</sup>. A par da ideia de posicionalidade explorada em *Parables for the Virtual* por Brian Massumi, tenho vindo a dar relevo, no trabalho de Erin Manning, à ideia de pré-aceleração. Em *Relationscopes* (2009), Manning centra-se na ideia de pré-aceleração, na imanência do movimento a mover, para falar no modo como o movimento pode ser sentido antes mesmo de se actualizar, enquanto força virtual do movimento a tomar forma. A forma dinâmica de um movimento será o seu potencial incipiente, e os corpos, expressões dinâmicas do movimento na sua incipiência, que não terão ainda convergido para a sua forma final. Manning refere-se então a “corpos” enquanto puro ritmo plástico, propondo que desloquemos a nossa atenção para uma noção de devir-corpo que seja um corpo sensível em movimento, um corpo que resista a pré-definições de subjectividade, ou de identidade. Um corpo que esteja envolvido num “alcançar” (num *reaching-toward*) recíproco, e que reúna o mundo mesmo enquanto “faz mundo”. Ora, estes corpos-em-formação são propostas para o pensamento em movimento. O pensamento aqui não será uma coisa da “mente”, mas antes do corpo em devir. O pensamento nunca é oposto ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com será duracional num primeiro momento, e a duração será o plano da experiência, no qual a finalidade expressiva ainda não tomou lugar. À medida que o pensamento se transforma em expressão, ele move-se através de conceitos em pré-articulação. A pré-articulação corresponde à pré-aceleração da linguagem. Ou seja, as percepções, as sensações, os

sentimentos, as imagens e a tomada de forma de conceitos e linguagens são, para Manning, pensamento e comunicação de direito próprio (cf. Manning 2009). Quando, em 2010 coloquei a possibilidade de “dançar-pensar” (Coelho 2010), como forma de ultrapassar um impasse, ou um “bloqueio da consciência” de um improvisador, não imaginei que essa reflexão fosse afectar o próprio modo como vejo dança. A exigência na partilha de uma questão consequentemente mudou de “sabor”, não do lado da definição da questão, não do lado do “saber”, mas antes na possibilidade de sentir emergir uma questão coreográfica enquanto pensamento partilhado (ou mesmo recíproco). Qualquer coisa como: sentir a disponibilidade para uma relação cúmplice num processo em constante actualização. Desde então, a relação com os trabalhos e com o pensamento de alguns autores misturou-se com oportunidades de dançar-pensar-com eles. Algo confuso e ainda difícil de articular, mas dançar-com alguém que dança-pensa separado de nós pelo palco é difícil, é raro, mas possível e precioso. Como explicar...

*That Fish is Broke*<sup>2</sup> é a resposta coreográfica de Simone Forti ao acontecimento *Judson Now*, uma celebração dos cinquenta anos do *Judson Dance Theatre* (cf. Jowitt 2012). Em *That Fish is Broke*, Forti entra e começa a falar num discurso fluido sobre coisas em que pensa: nas agulhas verdes do topo de uns pinheiros. Pensa connosco a ver e a ouvir, relaciona o momento actual com coisas que leu nos jornais do dia. Entra no espaço como se lá estivesse desde sempre, não entra em palco, o espaço já é partilhado por todos. Há espaço a toda a volta para nos sentarmos em “U”, não em cadeiras mas na tapete que forra os degraus da igreja de *Saint Mark*, em Nova Iorque. Há pilares estreitos que suportam o varandim, também em “U”, com os quais podemos ensaiar enquadramentos da peça-acontecimento, em lugar de nos queixarmos por estar atrás da coluna. O espaço aberto de uma igreja vazia, sem cenário, nem iluminação evoca, de forma descontraída,

<sup>1</sup> Como, por exemplo, no *AND\_Lab* de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

<sup>2</sup> *That Fish is Broke*, de e com Simone Forti, Brennan Gerard e Terrence Luke Johnson, 2012-11-10: *PLATFORM 2012: Judson Now*, *Danspace*, igreja de *Saint Mark*, Nova Iorque.

Sílvia Pinto Coelho é coreógrafa, bailarina e investigadora. Desenvolve a sua tese de doutoramento em torno da ideia de pensamento coreográfico, na área de comunicação e artes.

>  
*Nossa Senhora das Flores*,  
 coreog. Francisco  
 Camacho, 2012  
 (Francisco Camacho),  
 fot. Susana Paiva.

<sup>3</sup> Chamo-lhe aqui *Judson Memorial Church* em lugar de *Judson Dance Theatre* para me referir mais especificamente ao espaço de igreja adaptada, característica comum de ambos os espaços.

<sup>4</sup> Estratégia para desmistificar a dança, Rainer usou-a como referência para a composição de trabalhos como *Mind is a Muscle*, posteriores ao *Judson Dance Theatre* (v. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne\\_Rainer](http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer)>).

<sup>5</sup> "Se não há 'zero de movimento', é porque a unidade virtual de movimento, enquanto resíduo da operação de esvaziamento, coincide com o resto que, no movimento dançado de produção de signos, nunca deixa de escapar à semiotização" (Gil 2001: 54).

<sup>6</sup> Segundo Manning, baseando-se em Whitehead, um corpo pode ser visto como uma "sociedade de moléculas" (Manning 2012: 22).

<sup>7</sup> Uso aqui "entretenimento" no sentido da palavra composta "entre-ter" usada por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro em *O encontro é uma ferida* (Eugénio / Fiadeiro 2012).



a *Judson Memorial Church*<sup>3</sup>. Forti agita a cabeça enquanto dança, agita a cabeça mesmo quando pára e se encosta a uma coluna. Não sabemos se é Parkinson, será relevante chamar-lhe alguma coisa? Porque não incluir o involuntário do movimento nesta dança? Como se fosse um *NO MANIFESTO* involuntário citando o manifesto de Yvonne Rainer de 1965<sup>4</sup>. O constante abanar da cabeça dá ao trabalho uma potência à partida invisível. É uma combinação que exponencia todos os actos e todos os intervalos de uma dança paradoxal. A possibilidade de negar, de dizer uma coisa e o seu contrário ao mesmo tempo, de fazer uma acção e de a negar em simultâneo. Negá-la, como assim? Um não-gesto? Não está lá? Se, como diz José Gil – não há "zero de movimento"<sup>5</sup> – como será a sua negação? Ao negativo do gesto poderíamos associar uma ideia de "inverso", uma "engenharia reversa", ou um *rewind*? Um homem jovem entra no espaço a gatinhar, também vem pensar movimentos e falar de coisas que o ocupam, como os trajectos que se fazem da Palestina ao Nilo. Vem dançar-pensar e o agitar da cabeça de Forti ganha novas dimensões. Pode ainda ser um ininterrupto "não" na relação com o outro, que contrasta com algum girar mais sereno para olhar para trás num movimento que acompanha a sua atenção. No entanto, o agitar da cabeça não parece ser uma negação, funciona antes como uma sinalização, uma pontuação. Não há zero de movimento em nenhum corpo, em nenhuma "sociedade de moléculas"<sup>6</sup>. Não temos acesso a todo o movimento existente, mas ele é fundamental para que a percepção funcione e aquele agitar da cabeça assinala também o movimento que não vemos. Entra um segundo homem mais velho que o primeiro, e porque será que nos chama a atenção a idade? Não cessamos de tentar construir identidades e narrativas, todas as possibilidades surgem como cenários virtuais, como pré-articulações de imagens. A relação entre eles é a de pensar em conjunto, no centro de um espaço onde estão muitas pessoas sem o escuro

de um teatro que as separe de facto do centro da atenção. A cisão entre o palco e a plateia está esbatida. Do outro lado do "espelho" está a continuidade do mundo que percebemos em lugar do escuro e do vazio, para lá do palco. E será importante saber quanto do movimento e do discurso é improvisado? Improvisado, quero dizer, quanto daquilo que pensam em voz alta e trazem para o movimento não foi combinado antes, entre os três, com pormenor? Há certamente estruturas, mas também, depois de tantas práticas e de tantas repetições, estes bailarinos dialogam numa língua-coreografia improvisada, ou não, que é o seu plano comum. É movimento gozado e pensado com outros pensamentos falados, no sistema de relações dos seus e dos nossos corpos pré-coreografados a pensar-jogar. O que fazem e o que dizem em movimento de pensamento desperta-nos a atenção, é espirituoso. É complexo e simples ao mesmo tempo, não é só "qualquer coisa". São estruturas depuradas por uma ética da suficiência, que implica os corpos nesse movimento de pensamento que pode continuar numa série de livros que um deles traz para "palco", porque os estima como há quem estime gatos, cães e como há quem cultive outras relações de estimação. Ou nos jornais que Forti diz serem macios e que se vão espalhando no espaço. Macios, quentes no Inverno, bons para atravessar os Alpes, como quando foi preciso fugir de Itália por causa da guerra. Os jornais espalham-se em formato de rio. O homem mais jovem queria dizer que estávamos todos no Nilo, *in the Nile*, ou *in denial* (em negação). Uma comunidade em negação numa relação com o "não" acidental de Forti? É de novo possível fazer uma ligação com o seu agitar da cabeça. O presente está em negação, actualiza a negação. Numa coreografia optimista da presença, o presente oferece-se com sinais de dúvida, de paradoxo, de pensamento em actualização. São práticas de dezenas de anos que fazem espectáculos com este grau de sofisticação quase por acidente. A ética de milhares de ensaios-repetição que





&lt;

*Nossa Senhora das Flores*,  
coreog. Francisco  
Camacho, 2012  
(Francisco Camacho),  
fot. Susana Paiva.

confundem intérpretes com coreógrafos, com pensadores na atenção ao movimento de pensamento. Tudo isto faz a diferença de um espectáculo que é quase nada, muito pouco espectacular, um entre-tenimento<sup>7</sup> nada demonstrativo, um dançar-pensar que envolve toda a sala e é o seu-nosso movimento de pensamento. Os trabalhos acabam quando Simone Forti olha em volta, olha para nós e diz - *That's it!*. Mas não é só isso, logo após o primeiro agradecimento, as palmas continuam e ela caminha em frente para abraçar uma mulher um pouco mais velha do que ela. Trata-se de Elaine Summers<sup>8</sup> provavelmente uma amiga querida da mesma geração de coreógrafos do *Judson Dance Theatre*. Portanto, os trabalhos da visibilidade acabam, mas não acaba a ovação nem a relação com o público semi-familiar que ali está. Falamos de *Judson Now* cinquenta anos depois dos míticos eventos na *Judson Memorial Church* onde se formou o *Judson Dance Theatre*, entre outros encontros que contextualizam o percurso de artistas como: Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Elaine Summers, Deborah Hay, Robert Morris...

Mas nem sempre é um prazer fácil de partilhar o prazer de uma dança que concretamente não dançamos. Yvonne Rainer lamentou-se algures: "*Dance is hard to see*" (apud Lambert-Beatty 2008: 1). Muita gente nas mesmas circunstâncias não sente, ou não "vê" dança, mesmo que se manifeste disponível para tal. Como dar a ver, ou partilhar dança, então? "O que é que vemos quando olhamos para a dança?" É uma das questões que ocupa Lisa Nelson<sup>9</sup>. E acrescenta: "se mastigas qualquer movimento pode tornar-se belo, tal como alguém que só toca uma nota num clarinete", mas se estivermos a funcionar em modo de sobrevivência, não temos tempo para "mastigar" o suficiente. Assim que o planeta passa a estar em *stress*, o tempo para verdadeiramente mastigar e levar as coisas até às últimas consequências perde-se. "Vamos estar ocupados com a água", vaticina. Lisa Nelson

organiza os seus *Tuning Scores* (que traduzo "partituras de afinação" [Coelho 2012]) com a formulação de "chamadas" que funcionam como questões durante as suas improvisações estruturadas. A dança é o seu *medium* de estudo. E a "visão" um dos seus focos de atenção. Uma espécie de atenção da atenção à qual tenho chamado também "práticas de atenção", a partir de Nelson.

Na velha armadilha da dicotomia corpo-mente, qual estará primeiro? Nenhum. Não se distinguem assim... Não há primeiro passo, alguma coisa acontece já no "entre" das coisas e não só em cada indivíduo. Portanto, não vale a pena acentuar esta cisão. Mesmo que falemos dela para a contrariar, já estamos a reconhecê-la como dado adquirido. Esta coreografia de Forti parece ir ao encontro do que acabo de dizer. "*Something is doing*" (James apud Massumi 2009: 1), a não ser que se opere um corte no tempo e no espaço para que seja possível medir e formalizar metricamente um começo. Os registos audiovisuais, ou a cortina de um teatro, fazem isso com alguma eficácia, como se funcionassem enquanto obturadores da experiência perceptiva, ou da sua expectativa. Senão, o tempo, o espaço, o corpo, o movimento, a sucessão de acontecimentos fluiriam sempre por aí em *continuum* (apud Miranda 2008). Ou como diria José Gil "No começo, não havia pois começo" (2001:13). Seria o "movimento absoluto" de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma vibração, uma ressonância que precede toda a forma e toda a estrutura? Esse "movimento absoluto" não tem sujeito. Apesar das aparências, o movimento não pertence a um corpo. O corpo enquanto tal aparece na colisão entre o movimento-movendo e o movimento em si, uma coincidência momentânea de tendências que parecem formar um todo. A forma na sua mera actualidade é uma miragem. Há infinitos modos de alcançar o mais-do-que que é o movimento movendo. A dança é apenas um exemplo. O que a dança nos dá são técnicas para decantar da onda de "movimento total" uma qualidade que compõe

<sup>7</sup> Reconheci-a porque assisti a uma conversa com ela em 2011, no auditório da Fundação Serralves (v. Summers / Oliveros (2011).

<sup>9</sup> Lisa Nelson é coreógrafa, performer e criadora de projectos colectivos. Desde o início dos anos 1970 explora o papel dos sentidos na execução e na observação do movimento. Como resultado do seu trabalho de investigação em vídeo e em dança (...), desenvolve uma abordagem à composição e execução espontâneas a que chama *Tuning Scores*. (...) (Coelho 2012).<sup>10</sup> Ver também o sítio <<http://www.c-e-m.org/reflexoes/028.htm>>.

uma "corporização" em movimento (Gil *apud* Manning 2009). Esta qualidade é uma vibração que existe num movimento de pensamento. Não um pensamento que está de fora, para lá do movimento-movendo, mas um pensamento que compõe com o movimento do corpo em formação. Um pensamento que define os seus próprios termos no movimento, que toca no domínio do movimento absoluto enquanto se co-compõe com o movimento actual. A entrada em relação-com é anterior à formação de identidade e de indivíduos (Guattari *apud ibid.*). E se, em lugar de colocarmos a interação do ser com o ser no centro do desenvolvimento, considerássemos a "relação" como chave da experiência? E se, nem a pele, nem o *self* fossem pontos de partida para as complexas matrizes interrelacionais de ser e de fazer mundo? – propõe ainda Manning. A possibilidade de dançar-pensar distingue-se de uma ideia de corpo em movimento e da relação *performer/espectador* que se banalizou nos teatros. É antes uma estratégia de relação, ou a relação como estratégia contando com múltiplos meios e diferentes camadas de "percepção-lembrança" e de "lembrança-percepção" (Deleuze 2004: 14). Que talvez tenha sido traduzida por "intuição", "a intuição como método", ou "improvisação", noutros contextos. Segundo Deleuze / Guattari:

<sup>10</sup> "Patterns cannot be translated because they are not yet articulated within structures of meaning. They are effective tonalities on the cusp of articulation". (Manning 2012: 166)

<sup>11</sup> Sugiro a expressão "filigranado" citando de cor o uso da expressão "filigranar" que Fernanda Eugénio usou, por vezes, no seu discurso durante as oficinas "AND Lab" (2012) para se referir à minúcia e à precisão de um modo de fazer.

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos. (...) O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é a de que o composto deve manter-se por si só. Que o artista o faça manter-se de pé por si próprio é o mais difícil. Para isso é preciso por vezes muita inverosimilhança geométrica, muita imperfeição física, muita anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes sublimes erros acedem à necessidade da arte se são os meios interiores de a manter em pé (ou sentada, ou deitada). (Deleuze / Guattari 1992: 144-145)

A memória de *Nossa Senhora das Flores* estava muito presente no discurso-corpo de quem viu a peça de Francisco Camacho, no seu ano de estreia (1992). Quando comecei a conhecer a dança de Lisboa em 1993, ouvi falar de Camacho e das suas peças. Não vi aquela, mas vi

outras. No entanto, os espectáculos a que não pude assistir integravam os discursos e os corpos das pessoas que ia conhecendo nos estúdios de Lisboa. O que andariam elas a dançar-pensar? Quando *Nossa Senhora das Flores* foi apresentada no Citemor em 2012, foi uma dança nova, com sabor a vinte anos de espera, que pude ver. E, apesar de toda a expectativa, pude dançar-pensar com ela em lugar de me acomodar a um pré-conceito, ou a um pré-afecto trazido dos anos noventa. *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet (1944), é o pré-texto ao qual se juntam: a roupa de homem, roupa de mulher, linguagem de desejo, flores e frutos. Mas a peça ultrapassa em muito a possibilidade de ser colocada num só contexto e de lhe ambicionarmos sentidos precisos. Foi produzida de novo e a cada vez dá sentido à diferença das repetições. Usa muitos meios, que importa qual o *medium* desta dança, ou que importa uma ontologia da dança? Um texto de Genet que alguns leram, outros não. Camacho "lê" (ou traduz) conosco de novo e o afecto de nosso(a) senhor(a) com flores e uvas e panos e branco transparece. Explora-se a sensualidade da matéria, a sensorialidade de um estar-sentir-pensar. Sempre um dever qualquer coisa, a peça é também um ensaio sobre percepção. É importante perceber que Camacho passa uma parte da peça de olhos fechados. Limiares e identidades metaestáveis. Camacho cria um "padrão"<sup>10</sup>, viaja num plano de imanência. Entrevêem-se as colaborações de um coreógrafo-bailarino-com-figurinista-dramaturgistas-e-outros. Já mencionámos o texto (neste caso, de Genet), mas a dramaturgia de uma dança muitas vezes surge das relações e dos processos, das colaborações formais, informais e acidentais. Umas vezes o som do sino de uma igreja é um contraponto importante, outras vezes é a máquina de café, ou o cheiro das roupas. Frequentemente, um amigo interfere com opiniões extemporâneas. O acontecimento nunca é só de uma pessoa para o mundo da visibilidade, mas sim um complexo processo de relações. Há algo que se oferece em processo, algo amadurecido, mas que não foi encerrado, nem em significados, nem em funções, eficácias ou intensidades estáveis. Esse algo insipientemente crú, mas sofisticadamente "filigranado"<sup>11</sup> é a oferta generosa, minuciosa, frágil e vulnerável que dá força a um "dançar-pensar".

Fora do palco, por exemplo, para ler imobilizamos a cabeça e para imobilizar a cabeça imobilizamos quase tudo o resto. Para ler escrevemos em estado reflexivo, produzimos um corpo potência de pensamento sem muita vibração, nem deslocação, mas, ainda assim, com movimento de pensamento se pensarmos no movimento total, tal como o intuiu José Gil (2001).

"O meu corpo é a realidade persistente que resta" escreveu um dia Yvonne Rainer (*apud* Burt 2004: 29). E quando chamo a isto "meu" e digo "corpo" atribuo-lhe uma imagem visual com limites de individuação e de propriedade privada. Uma forma individuada que lhe dou quando penso, percepciono e imagino os limites de um corpo que se diz ser "o meu" e que fui vendo, ao espelho, ou conquistando em fotos e vídeos, através do tacto também. Toca alguns limites, corpo-cambalhota, cima e baixo em simultâneo, invertido. Não sabe quase nunca, apenas saboreia, afina um conjunto de relações vagamente reconhecíveis. "Reconhecer", tal como "reparar" pede um duplo movimento de saborear. Re-lembrar, como "re-member", voltar a pôr os membros no lugar. Reconstituir um corpo com órgãos. Completar uma imagem que teima na insipiência. Vagamente orientando os pés para a terra e a cabeça para o tecto e em seguida imaginarmo-nos "sem-terra" e "sem-tecto". Manter, talvez, os baldios para nós "sem-terra" e devolver os devolutos a nós "sem-tecto". Será corpo também aquilo que põe o dia a andar?

## Referências bibliográficas

- BURT, Ramsay (2004), "Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaecker" in Lepecki, André, *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut, Wesleyan University Press.
- COELHO, Sílvia Pinto (2010), *O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar*, dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Lisboa, FCSH, UNL, texto inédito. (Repositório da U.N.L.: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5752/1/O%20Espinho%20de%20Kleist.pdf>).
- (2012), "Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson", in programa de *Go de Lisa Nelson e Scott Smith, Ciclo Improvisações / Colaborações*, Porto, Auditório da Fundação de Serralves.
- (2013) "Dançar-pensar enquanto investigação e poética", in José Carlos Cardoso (ed.), *Pessoas e lugares - pensar com as práticas artísticas. Um catálogo*, Sment, Barcelos, (no prelo).
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1992 [1991]), "Percepto, afecto e conceito", in *O que é a filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles (2004 [1966]), "A intuição como método", in *O bergsonismo*, São Paulo, Brasil, Editora 34.
- EUGÊNIO, Fernanda / FIADEIRO, João (2013), *O encontro é uma ferida*, Lisboa, GHOST.
- GIL, José (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- JOWITT, Deborah (2012), *Portaging the '60s into 2012*, in <http://www.artsjournal.com/dancebeat/?s=simone+forti> (última consulta 2014-12-02).
- LAMBERT-BEATTY, Carrie (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960's*, London, England: MIT Press.
- MANNING, Erin (2009), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. ("Brian Massumi and Erin Manning, editors") London, England: MIT Press.
- MASSUMI, Brian (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, London, Duke University Press.
- (2009), *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, London, MIT Press.
- MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e imagem*, Lisboa, Nova Vega.
- SCHLENZKA, Jenny (2009), *Drunk With Movement*, in [http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=478&det=ok&title=simone-forti](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti) (última consulta 2014-12-02).
- SUMMERS, Elaine / OLIVEROS, Pauline (2011), *Sun, Moon & Stars. Ciclo Improvisações / Colaborações*, Auditório da Fundação de Serralves, Porto.

## Sitiografia

- <http://citemor2012.blogspot.pt/2012/05/dom-31-jul-2230-teatro-esther-de.html>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne\\_Rainer](http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer)
- <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2012/11/portaging-the-60s-into-2012/>
- <http://www.c-e-m.org/reflexoes/028.htm>
- [http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=478&det=ok&title=simone-forti](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti)



# Da corporeidade entre corpos

## Liminaridade vs *continuum* na *performance*

Anabela Pereira

### 1. Introdução

Pensar sobre a ideia de corporeidade entre corpos na *performance* implica, por um lado, a ideia de "liminaridade", de contingência ou de fronteira, i.e., de como se gera a interdependência entre os corpos a partir dos seus limites, a diferenciação, o encontro ou confronto, onde é que um acaba e o outro começa; por outro, a da "relação" entre ambos, a passagem entre esses "limiáres" que ambos designam; o que acontece a partir dessas presenças mútuas, como comunicam e se adaptam entre si. Donde, surge a noção de *continuum*, ou "continuidade", para invocar a ligação entre os corpos estabelecida através da percepção e do envolvimento simbólico no mundo. Em suma, da existência carnal a partir da qual partilhamos a "atenção" (pressupõe o envolvimento sensorial), o interesse e um entendimento mútuo sobre os mesmos objectos ou situação, neste caso, sobre a *performance* considerada na sua autonomia formal (cf. Tomasello *et al.* 2005 e Csordas 1993).

Pretende-se, assim, testar um paradigma para a interpretação dos sentidos da corporeidade na *performance*, que apreenda o vivido em interacção, o partilhado e os sentidos socialmente estabelecidos, apresentando um modelo de análise assente numa espécie de entendimento fenomenológico da experiência performativa, e que considera o corpo o foco da prática social – um corpo socialmente informado pela prática performativa (cf. Bourdieu 2009).

O modelo opera a partir da substância viva do corpo, pois é "nos" e "através" dos nossos corpos que experimentamos o mundo, o que inclui a forma como estamos, nos apresentamos e interagimos com os outros. A sociologia da prática permite um olhar abrangente, para lá do micro olhar fenomenológico e interaccionista, i.e., considerar o corpo como base da vida colectiva e incluir o simbólico na análise. O entendimento concreto da *performance* é complementado pela análise dos modos

de ser e estar no mundo assentes nos métodos da fenomenologia e da sociologia da prática, conduzidos pelo paradigma da corporeidade, pois o corpo, mais que entidade biológica, é a condição necessária para a presença e o agir no mundo (cf. Csordas 1993 e 2008). A corporeidade representa, assim, um campo metodológico definido pela experiência perceptiva, presença e envolvimento na situação e foco na prática social (cf. *ibid.*). Neste modelo a corporeidade designa a condição existencial na qual a cultura performativa, as práticas e as experiências da *performance*, bem como o *self* se alojam (cf. *idem* 1993).

A ideia central é a de que o tempo-espaço da *performance* configura uma totalidade significativa, embora esta nem sempre assuma uma forma reflexiva e objectivamente significada. O significado vai para além do simbólico ou imaginário, i.e., não está apenas na ideia de *performance* como representação ou linguagem com as suas estruturas e formas específicas de modulação, mas na ideia de *performance* enquanto experiência vivida em interacção e através da percepção. Esta perspectiva situa a análise da experiência performativa não onde ela "termina" – os objectos culturalmente constituídos (e.g. a obra) – mas sim onde ela "começa" – i.e., na percepção (na experiência vivida do corpo) – que não nos dá objectos acabados, mas perspectivas sempre renovadas do real (*idem* 2008: 105-107).

Esta abordagem pode servir como introdução a uma "fenomenologia da prática" ao expor um modelo de análise dos "processos internos" mobilizados na *performance* úteis para compreender os seus modos de operar e a sua "eficácia" simbólica; na qual o corpo é visto como agente activo e produtor de sentidos pelo envolvimento multissensorial no acontecimento performativo; um corpo que pode traduzir uma leitura da realidade, mas também é agente criador na sua essência carnal. Em suma, implica essencialmente: a plasticidade e o movimento dos corpos; a circularidade de processos sensoriais; os modos



&lt;

Colectivo Sonic Shuffle,  
Festival Metasonic  
Opensound 2012,  
organização Granular, IPA,  
fot. Nuno Martins.

somáticos de atenção (modos culturalmente definidos de se estar atento com e ao corpo num ambiente intersubjectivo); o envolvimento colaborativo no mundo (partilha de sentidos e intenções), e a socialidade do corpo:

A "socialidade do corpo" [...] coloca o organismo humano *in situ*, ou seja, em acto e em contexto, um organismo que age e interage, que apreende e modela o espaço que ocupa, plasticizado quer nas suas configurações estáticas (formas), quer nas suas propriedades dinâmicas (movimentos, gestos, mímica), a partir da sua inserção numa dada realidade histórica, da sua imersão num dado sistema social, político-ideológico, económico e simbólico situado no tempo e no espaço (Ferreira 2013: 499).

## 2. A performance e o paradigma da corporeidade

Entendem-se por performativas as obras que exigem a presença do artista num espaço-tempo específico, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo, mas que nasceram sobretudo a partir da fusão de múltiplas expressões (música, dança, teatro, poesia, vídeo, etc.). O objectivo é interagir directamente com o público (e.g., a performance é feita *in situ* com o espectador muitas vezes envolvido no próprio trabalho), procurando através da plasticidade e na imediação dos corpos a sua própria substância.

A performance consiste, pois, num acontecimento, com carácter efémero e imaterial (eventualmente registado em fotografias, vídeos ou desenhos preparatórios) cujo sentido extravasa o artístico para se constituir, também, como aqui demonstramos, no âmbito da fenomenologia (como desempenho somático) e da sociologia (como desempenho prático).

A análise da performance permite demonstrar que a "atenção", a "plasticidade" e o "movimento" constituem os mecanismos pelos quais é possível construir os sentidos da corporeidade, suportados pela tangibilidade dos corpos

em interacção, ao encarnarem ou materializarem os valores comuns e as práticas que emergem do seu uso contextual.

Defende-se que a expressividade do artista confere à obra o seu sentido, a partir da presença e de improvisos gerados dentro dos limites do corpo em interacção. Na ampliação dessa experiência e agenciamento de sentidos ao corpo do espectador estabelece-se uma continuidade dialógica entre corpos que integra a obra enquanto totalidade concreta e/ou autónoma. Desta forma sobressai como "acto comunicativo original" – intersubjectivo – onde o sentido não existe objectivado *a priori*, nasce com a experiência (cf. Csordas 1993: 115)<sup>1</sup>. Nomeadamente, através dos "modos somáticos de atenção" ou "processos multissensoriais através dos quais experimentamos com os nossos corpos um mundo habitado por outros" (*ibid.*). O que envolve as práticas e a aprendizagem (onde se incluem o automatismo, o inconsciente cognitivo, a cognição, a reflexividade); o contexto e a forma como se produzem os vários estilos de desempenho. Estes são factores indispensáveis para a compreensão de um mundo de práticas corporalizadas.

De acordo com o modelo de Tomasello *et al.* (2005: 689) o "percurso ontogenético do envolvimento social dos indivíduos" requer: a) a compreensão das acções: práticas que implicam o envolvimento colaborativo e a partilha de valores, emoções e comportamentos; b), a compreensão da construção de sentidos do envolvimento simbólico (partilha de objectivos e percepções); c), conhecer o envolvimento cultural dos indivíduos em contextos particulares, que partilham intenções e atenção sobre os mesmos objectos/momento.

## 3. Movimento, somatização e interacção

Esta proposta demonstra as conexões entre as estruturas da actividade corporal e as operações cognitivas mais elementares, pois a compreensão do mundo depende das formas de raciocínio enraizadas nos padrões da actividade

<sup>1</sup> Csordas (1993: 115-116) recorre ao conceito de "pré-objectivo" de Merleau-Ponty (para superar a distinção sujeito-objecto, pois a percepção começa no corpo e não nos objectos, i.e., os objectos só existem quando tomamos consciência deles) e de *habitus* de Bourdieu (para superar a dicotomia estrutura-prática; o corpo socialmente informado é o princípio unificador de todas as práticas).

corporal. O "movimento" é elementar nesta abordagem, pois representa a categoria central do sistema corporal, da somatização e da interacção humana. Na *performance* o movimento é a base de todas as manifestações expressivas do corpo desde a maquilhagem e adornos, às formas de apresentação e técnicas corporais como coreografias, gestos e posturas.

Merleau-Ponty (1994) analisou as características da "reversibilidade dos sentidos" (funções aferentes e eferentes do sistema nervoso<sup>2</sup>) no processo de organização do movimento do sistema sensorio-motor. A noção remete para a "circularidade" entre processos corporais e estados neuronais, entre corpo e mente, e demonstra que o sentido dos acontecimentos está na condição corporal (com as capacidades sensoriais e motoras como unidade dinâmica) e não num sujeito desencarnado.

As neurociências (e.g., Damásio 2010) destacam também a importância do movimento na acção, indicando que a resposta neuronal resulta da circularidade entre acontecimentos internos e externos do organismo e que a mente emerge das interacções cérebro-corpo. A percepção não descodifica só estímulos, reflecte a estrutura do corpo face ao meio, em contextos sociais, culturais e afectivos múltiplos. Também as ciências da saúde e do desporto demonstram como práticas e ritmos do corpo têm um efeito na consciência e no controlo de várias questões de ordem corporal, que afectam não só o desempenho somático, mas psicológico e social. O que significa, também, compreender a *performance* como uma espécie de "ontogénese" i.e., como resultado de um "envolvimento colaborativo", em que os actores estruturais da acção – *performer* e espectador – partilham a atenção sobre os mesmos objectos, detêm um entendimento comum da situação, com a comunicabilidade de percepções e intenções – "intencionalidade compartilhada" (Tomasello *et al.*, 2005: 675-689). A participação neste tipo de actividades requer leituras e formas específicas de

aprendizagem cultural, mas também uma motivação única para partilhar estados de espírito e formas de representação cognitiva para o fazer, que acarretam estratégias de adaptação como a plasticidade, a criatividade, a reflexividade e capacidade de integração, objectivos e estímulos comuns (cf. *ibid.*).

Logo, o corpo performativo é visto como uma unidade dinâmica multissensorial que permite experienciar a situação, mas também como um corpo prático e construção socio-simbólica. Um corpo socialmente informado de socialidade e cultura, modelado a partir da inserção na realidade processual da obra, da imersão numa dada atmosfera conceptual, ao mesmo tempo perceptiva, social e simbólica. Ou seja, por estruturas e disposições performativas interiorizadas pelo artista e por representações sociais sobre a própria *performance* veiculadas (na e pela carne) enquanto sua actividade ou desempenho profissional (cf. Ferreira 2013: 517; Csordas 1993: 115-116 e 2008: 105-107).

O corpo vivido na *performance* é duplamente assumido como corpo que constrói e é construído pela actividade do artista. Enquanto organismo vivo e sensorio-motor é a partir das suas potencialidades perceptivas, cinéticas e sensitivas que se apropria, age sobre e interage com a situação. Nas suas encenações, gestos e posturas, o corpo performativo é vivido e construído em resposta/continuidade à totalidade contextual percebida (carnal e simbolicamente) nos seus modos práticos.

A ideia de continuidade na *performance* coloca a possibilidade da sua extensão no futuro (individualmente transformando-a em memória, em experiência, disposições ou conhecimento incorporado, colectivamente em narrativa ou história). O artista torna-se presente ao expor/agir a obra. Ao fazê-lo reflecte o lugar do espectador, do outro, vive essa relação – identidade *versus* alteridade, que caracteriza também a dialéctica dos corpos na *performance* –, abrindo diálogos entre eles.

<sup>2</sup> Nervos aferentes conduzem sinais sensoriais (da pele ou outros órgãos dos sentidos) para o sistema nervoso central; e nervos eferentes conduzem sinais de estímulo do sistema nervoso central para os músculos e outros órgãos sensoriais.





^ &lt;

Colectivo Sonic Shuffle,  
Festival Metasonic  
Opensound 2012,  
organização Granular, IPA,  
fot. Nuno Martins.

#### Componentes do modelo de análise da *performance* (para uma fenomenologia da prática)

Plasticidade  
Movimento (desempenho somático e desempenho prático)  
Circularidade de processos sensoriais  
Modos somáticos de atenção  
Envolvimento colaborativo no mundo  
Sociabilidade do corpo  
Diálogo de corpos

#### 4. Conclusão

Entre a fronteira somático-simbólica e a proximidade dialógica com o artista, o público torna-se um vector indispensável da *performance*, no âmbito do qual esta encontra inteligibilidade. Ou seja, ela existe num espaço que é, simultaneamente, o da transcendência dos corpos e o das suas contingências liminares, agenciada pelas suas potencialidades dialógicas. Ela existe e não existe, porque ganha vida só quando realizada, bem delimitada no espaço e no tempo e composta da unidade viva das suas partes – os corpos em interacção; bem como, de um

sentido lógico que permite percebê-la como um universo coerente e não como um caos impressionante.

A interação com o cenário, o espectador, o chão, etc., mostra a vontade do artista para partilhar esse espaço liminar entre corpos que a obra constitui, tornando-os parte da cena como objectos. A fronteira dos corpos não constitui uma ruptura, representa, na potencialidade da sua extensão, a possibilidade de existência da obra. Esta concepção admite uma ideia de sentido e de acção ligados não só a representações discursivas dos corpos, antes, imanes a todos os modos de actuação e vivência, a todas as práticas e a uma consciência perceptiva donde emana todo o acto performativo. O acto performativo aperfeiçoa-se através da interacção humana, oferecendo orientações de sentido, com o corpo individual como zona de mediação na qual os limites entre o interno e o externo, entre o artista e o outro se ampliam na abertura ao diálogo, de certa forma, imposto pela presença dos corpos.

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre (2009), *O sentido prático* [1980], Petrópolis, Editora Vozes.
- CSORDAS, Thomas J. (1993), "Somatic Modes of Attention", in *Cultural Anthropology*, Vol. 8, No. 2 (May, 1993), pp. 135-156, Wiley, Article Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/656467>>
- (2008), *Corpo, significado, cura*, Porto Alegre, Ed. UFRGS.
- DAMÁSIO, António (2010), *O livro da consciência: A construção do cérebro consciente*, Maia, Temas & Debates.
- FERREIRA, V. Sérgio (2013), "Resgates sociológicos do corpo: esboço de um percurso conceptual", *Análise Social*, 208, XLVIII (3.º), pp. 493-598. Lisboa, ICS. ISSN Online 2182-2999.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994), *Fenomenologia da percepção* [1945], S. Paulo, Martins Fontes.
- TOMASELLO, Michael *et al.* [CARPENTER, Malinda / CALL, Josep / BENHE, Tanya / MOLL, Henrike ] (2005), "Understanding and Sharing Intentions: The Origins of Cultural Cognition", in *Behavioral and Brain Sciences* (2005) 28, 675-735. USA, Cambridge University Press. (Online) Available at: [http://email.eva.mpg.de/~tomas/pdf/BBS\\_Final.pdf](http://email.eva.mpg.de/~tomas/pdf/BBS_Final.pdf) [data de acesso: 03-03-2012].

# Encontrar a Vida, transformar o Mundo

## Pensar uma existência ético-estética segundo o Corpo e o Encontro

Fernando Machado Silva

Um corpo é um complexo de forças regido, maioritariamente, pelas duas forças da Vida: a *mimésis* e a *poiésis*; ele próprio é uma expressão da vida, a efectuação e contra-efectuação de um Acontecimento. As experiências são impessoais, neutras, a-significantes, e o propósito das técnicas e práticas das artes do corpo serve menos a construção de uma subjectividade, de um eu, do que a desconstrução dessa mesma subjectividade; menos a construção de um corpo como meio capaz e eficaz para fins artísticos, do que a procura das suas potências para libertar a vida onde ela está presa, como diz Deleuze sobre a arte. Assim, a "ascese" é um incessante exercício de práticas e técnicas procurando evitar qualquer estratificação de uma subjectividade e de uma significância. Pelo que a análise das práticas e técnicas do corpo, pautando-se por questões biológicas, fisiológicas, sociais, políticas e filosóficas, deverá incidir no modo como se faz a passagem, para usar os conceitos de Eugenio Barba, de um corpo-quotidiano para um corpo-extra-quotidiano, um corpo a caminho da sua máxima potência e ao encontro da Vida impessoal e imanente. Este será um meio, entre vários, de se "encontrar a Vida". Como faremos, então, para "transformar o mundo"? A nossa proposta passa pelo conceito de "encontro".

O "encontro" é o grau zero da ética-estética, é o "encontro de ritmos". Se se quiser separar a ética da estética, isso far-se-á pela inclusão de um corpo: dois corpos para a ética (sendo este encontro já estético, no sentido etimológico, de sensações) e um terceiro, como testemunha, afectando o encontro desses dois corpos (entendendo a estética aqui no seu sentido mais geral). Porém, entre esta libertação da Vida e a transformação do mundo cada um terá de incitar em si um "salto da vontade" e, nesse salto, levar o corpo à sua máxima potência e, tornado plena "hecceidade", que a cada relação se conecte de modo a levar o outro corpo ao limite e, de queda em queda, de sensação em sensação, deformar de tal forma o corpo que já nada o difira da Vida, construindo assim a Anarquia no seu sentido mais rigoroso, um *êthos* horizontal em que cada relação de forças afecta e é afectada de igual intensidade. A dificuldade, a radicalidade e o perigo desta aventura residem precisamente na transformação do mais concreto das máquinas abstractas,

os corpos e suas relações, a forma molecular das moles; e se o corpo – no sentido em que o entendemos, ou seja, "uma vida" – não se transformar, nenhuma transformação se dará.

Esta noção de "encontro" é pautada pelo conceito de devir deleuzeano, de acordo com "*uma zona de vizinhança ou de co-presença*" (Deleuze / Guattari, 1980: 334, itálico dos autores). Se, segundo o filósofo, uma "hecceidade" é inseparável de uma névoa dependente de uma zona molecular com a qual estabelece uma relação de vizinhança induzindo e determinando o seu movimento e repouso; e sendo já nós uma "hecceidade" ou conjunto de "hecceidades, o encontro", ou o devir, só pode descobrir o fundo da relação se o corpo-sujeito se "despir" dos seus estratos<sup>1</sup>. para assim, nu de subjectividade e significância, permitir a mistura nessa zona indiscernível e indeterminada proporcionada pela vizinhança, fazendo ressaltar o comum dos dois corpos e vivido pelos corpos, razão pela qual o devir não é nem identificação, nem imitação, mas criação.

O *telos* da "ascese" da prática artística, na nossa proposta, procura o pôr-se a nu, o despojamento do excessivo, dependendo principalmente de uma transformação da percepção. É certo que há uma profundidade bem real da matéria que compõe um corpo, cuja organização determina o organismo com suas estratificações e contra o qual o CsO se opõe com os seus devires. Não negamos essa premissa. Contestamos antes a profundidade escura e abismal da tópica freudiana preferindo, por a vivermos, a noção de estado de atenção, expandido ou concentrado bem superficial. Nós estamos imersos em relações de forças, as quais, todas elas, à excepção das que se mostram através das percepções macroscópicas, se movem ao nível micro-atómico, na dimensão das pequenas-percepções. A expressão virtual da Vida é totalmente incorporal, mas o único meio de a sua expressão se tornar actual é pelo meio de uma corporização. O corporal e o incorporal ocupam o mesmo espaço segundo duas dimensões diferentes em permanente contacto, um mais próximo das pequenas-percepções, o outro das macro-percepções. A separação das duas dimensões depende principalmente do plano, de uma maior ou menor estratificação promovida pela afirmação do transcendental; e o propósito que procuramos com o

<sup>1</sup> Talvez o "horror" da nudez se encontre propriamente aqui, não na nudez de uma corporeidade mas no despir de todos os dispositivos e um corpo apresentar-se como vida, daí não ser estranho que Agamben, no fim do seu artigo intitulado, justamente, "Nudez", nos diga: "[o] matema da nudez é, neste sentido, simplesmente: *haecce!*, "não há nada a não ser isto" (Agamben 2010: 104, itálico do autor)

**Fernando Machado Silva** é actor, performer, assistente de encenação, doutorando em Filosofia Contemporânea pela FLUL e membro do CFCUL e da associação internacional Performance Philosophy.

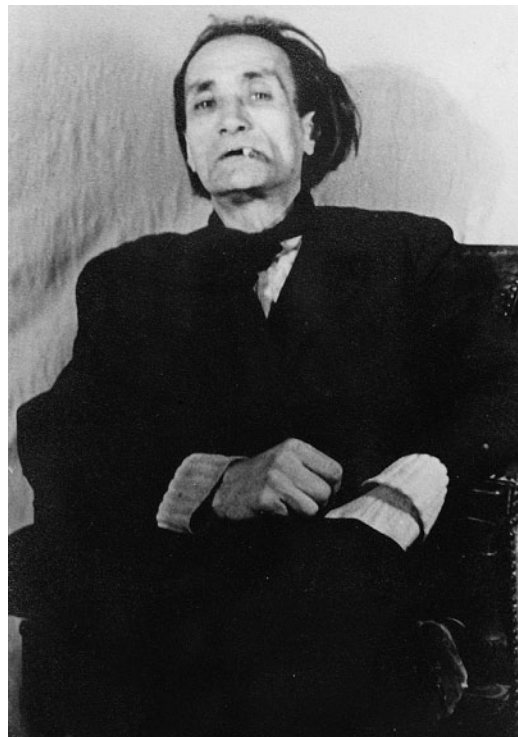


>  
Antonin Artaud.

evidenciar de uma ascese da prática artística do corpo, por ser ele o mais "castigado" e o local pelo qual se acede ao incorporal obstruindo a expressão da Vida, de "uma vida", é o de uma busca da plena justeza das duas dimensões, a sua não-separação. Só com uma prática que elimina quer a ideia de uma separação, quer a prática de tal separação e, desta posição, ir corroendo todas as relações, todos os dispositivos que fundam as várias estratificações, se pode, enfim, libertar a Vida. A transformação dá-se pelo "encontro", pelo encontro de ritmos, pelos agenciamentos. Se já antes tínhamos dito que o "encontro", era o de dois corpos, de ritmos, o que pressupõe que um corpo é, em si, um ritmo, cremos que o modo como a Vida se efectua e contra-effectua num corpo se faz por *ritornello*.

Sobriedade, devires, afectos, ritmo, agenciamento, tudo isso compõe, ou deveria compôr uma técnica do corpo, uma "ascese" que, enquanto o forma, o deforma; uma prática que se inicia num agenciamento artístico para libertar a vida e, por fim, ir minando, partindo, fracturando, abrindo o seu caminho, pela afirmação de um *êthos*, até romper todas as estratificações do *socius* e chegar-se à ordem do Cosmos, à Vida por ela mesma, a Anarquia. Por isso um corpo é um ritornelo no sentido último proposto por Deleuze / Guattari, um "cristal de espaço-tempo" "[agindo] sobre aquilo que o rodeia, som ou luz [outros corpos, instituições, dispositivos, etc.], para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projecções e transformações" (*ibid.*: 430). A questão aqui é a de perceber que os corpos são continuamente lançados em modelos arborescentes, identificatórios, representativos, embora ilusoriamente deixados a prosseguir um "bem maior", delineado por uma biopolítica que abraça a vida do corpo e a libertação de uma individualidade.

O "encontro" de corpos, esse que consubstancia uma ética, deve procurar, igualmente, ou estar atento ao brotar desse novo ritmo, começando antes de mais com outro processo de identificação. O "desnudamento" do corpo que referimos, o pôr-se a nu de subjectividade e significância de modo a produzir-se uma zona de indiscernibilidade passível de fazer ressaltar o comum entre duas vidas e soltar as linhas de um devir – um momento de criação –, parece-nos ser o traço que falta às três características distintivas do processo oferecido por Deleuze em "Bartleby", embora o desnudar possa ser entendido, também, como um dos resultados finais do "encontro", ou seja, é preciso um desnudamento forçado para se alcançar um desnudamento vital. Assim, o "encontro", de acordo com a fórmula deleuzo-bartlebyana, requer um "traço" de expressão, uma "zona" de indistinção (ou de indiscernibilidade, de ambiguidade) e uma "função" de fraternidade universal. A primeira opõe-se à apropriação



e adaptação da imagem ou da forma, para uma recolha e procura de conexão das marcas dos corpos e do agenciamento a ser produzido; a segunda trata de estabelecer um espaço de forças de onde se pode traçar um devir, no qual um sujeito afim de uma subjectividade e significância se desvanece: é o espaço de relação das pequenas-percepções, das singularidades, da queda das sensações, de choque de ritmos pessoais para um impessoal, da própria zona; a terceira impede a rivalidade mimética desencadeada pelo processo anteriormente referido. Tal como nos informa Deleuze, essa rivalidade mimética decorre da mobilização de uma função paterna, "a imagem é por excelência uma imagem de pai, e o sujeito é um filho, mesmo se as determinações se alterarem" (Deleuze 1993: 99). Esta função de fraternidade faz-se sobre a ruína dessa imagem, busca a solvência da imagem pai, da lei, da moral, afim de instaurar laços de aliança fazendo com que cada um seja irmão/irmã do outro, mas também um outro nó nos laços de coração, uma amizade que já não será "uma circunstância exterior mais ou menos favorável, mas, permanecendo todavia a mais concreta, uma condição interior do pensamento como tal" (*idem* 2003: 307), pois é com o amigo/a concreto/a e com aquele que não há, dir-nos-ia Derrida, o amigo/a por vir, do porvir ou no devir desse povo que falta e que vem, "que se atravessam as provas como a amnésia, a afasia, necessárias a todo o pensamento" (Deleuze *apud ibid.*). É deste modo que o "encontro" afecta simultaneamente o corporal e o incorporal. Há – através da prática do corpo, tais como exercícios de ritmo, de resistência, de agilidade, de fluidez que ajudam a desnudar, forçam o desnudamento, o qual implica uma paulatina dilatação do "estado de atenção" e não do teatro do inconsciente – alterações de ritmos vitais, transformações que obliteram as estratificações. Pense-se no estranho *kata* cabalístico de Antonin Artaud em "Um atleta da afectividade": mediante três tipos diferentes de localização da respiração, conjuntamente



&lt;

Antonin Artaud.

com o deslocamento de forças que alteram o equilíbrio chegamos a uma experimentação dos afectos, das emoções e sensações totalmente independentes de psicologismo, significância e subjectividade. Ou então o particular exercício, dentro e fora de cena, dos actores Nô e Kabuki e recuperado pelo Butoh, denominado de *jo-ha-kyu*, que significa à letra princípio-quebra (ou mudança)-rapidez, amplamente analisada por Eugenio Barba em *Canoa de papel*. Nestes exemplos não há possível mecanização do movimento em si e a "atenção" concentra-se em absoluto no devir do próprio movimento, nas flutuações de energia, nas quedas das sensações. Todas estas experimentações de ritmos, sensações, respirações, movimentos têm o seu reflexo no incorporal, alteram os esquematismos miméticos de identificação, do próprio pensamento e do "estado de atenção".

Ora, se o "encontro" se diz como propulsor de uma ética-estética constituído por quatro condições, teremos, igualmente, de evidenciar que não se ampara em condições transcendentais aquém das condições imanentes que se geram com a produção de um plano de criação. O "encontro" surge, pois, tal como o plano de imanência deleuzo-guattariano. Ele é, por um lado, estritamente a-moral e, por outro lado, à medida que se vai dando forma a sua consistência, encontrando os seus ritmos, deixando as suas marcas, definindo as suas zonas, descortinando o modo da sua função, a diferentes graus de intensidade. A cada "encontro" a sua ética! De um "encontro" entre dois corpos resulta uma ética, mas o reencontro desses mesmos dois corpos pode resultar no desconcerto do anterior, um ganho ou uma perda, ou mais precisamente uma *queda*. Todavia, haverá sempre um plano, por mais

frágil que seja, resultante do primeiro "encontro" e transportado para o próximo. O que é incerto é a ética criada ser a mesma num outro com diferentes corpos, entre um que já passou por um e outro, ambos vindo a produzir um novo "encontro". Dir-se-á, por um lado, que há uma *ética* do encontro, dependendo das quatro condições e resultando uma ética e, por outro, há o "encontro" de éticas, no sentido de mistura de ritmos de dois modos de existência. De um modo ou de outro há criação de um novo corpo, um diferente do corpo-quotidiano, e o propósito será o de contagiar todas as relações, atravessá-las, colocando em questão o problemático de cada corpo e do seu *êthos*. A criação de um impessoal, de uma sociedade de impessoais e sem apropriação.

Há diferenças que se podem esboçar entre o "encontro" desenvolvido numa ascética da prática do corpo e essoutro que atravessa a máquina da arte e contagia o social. Na máquina o "encontro" é todo o processo que tende para um "espaço do Acontecimento", máquina dentro da máquina com o propósito de arrancar a vida, espécie de ante-cena do social, experimentalismo com o intuito próprio da criação artística. Porém, tratando-se de uma "ascética" e de uma real ante-cena, o "encontro" deve ser lançado para fora de toda a cena, ou seja, produzir um corpo-extra-quotidiano que obste à clausura e à territorialização pela máquina, lutando constantemente contra a sua estratificação. Os corpos-extra-quotidianos, percorrendo as mesmas ruas, deverão contagiar, arrastar os corpos-quotidianos nos seus devires, espécie de electrões radicais que afectam uma molécula excitando-a de modo a atingir outro grau de intensidade, para desintegrá-la e saltar em direcção a outra. Esta é a grande diferença entre os dois "encontros": um é ainda mediático e mediado, o outro imediático e imediado, um outro tipo de "espaço do Acontecimento" ou, nas palavras de Hakim Bey, uma "zona autónoma temporária" (*temporary autonomous zone*) (Bey 1994: 17).

O "encontro" pode ser nada mais que o encontro físico para um café ao fim da tarde, mas a dificuldade está no que ele implica: o desnudamento, a procura de uma desestratificação, um abandono de toda a moral e ética, ancoradas num transcendental, de modo a que se criem outras. É um espaço de pura vontade e desejo, mas de outra natureza. A crítica comum à Anarquia surge

precisamente porque se faz dentro de um enquadramento capitalista que alimenta o sentido do desejo enquanto falta, da luta cega por uma individualidade, uma subjectividade votada a desprezar a vida e todas as suas potências, a expressão execrável do pensamento de uma sub-vida de remorsos e ressentimentos. O "encontro" é um espaço de vontade de vida, de força, de procura da fluidez do desejo, experimentalismo do que pode um corpo, o qual só pode acontecer se se deixar de tomar o corpo como meio de uma qualquer instância fora da imanência. O que há a fazer é "aqui", de mão-a-mão, de boca-a-boca, de respiração-a-respiração, face-a-face, corpo-a-corpo, tornando horizontais todo o tipo de relações, as quais nunca chegarão alguma vez a sê-lo se não se procurar, também, transfigurar os processos de identificação miméticos em poiéticos. É um trabalho duro, solitário, uma ascese infinita porque nunca se sairá da fronteira, mas igualmente uma certa "arte de si" feita em conjunto entre corpos, falhando e caindo uma e outra vez. É na prática artística do corpo - não acomodada a uma só técnica e respigada aqui e ali, construindo um agenciamento, expandindo o "estado de atenção", promovendo a abertura atenta às pequenas-percepções, aos devires, às forças, prática tornada "obscena" (saindo da cena), executada na vida quotidiana a cada passo, gesto, respiração, olhar, palavra - que conseguimos arranhar a superfície do problema do Corpo-Vida. Talvez a questão seja afinal como construir para si um *ritornello*, como encontrar o seu *ritornello*, pois este passa por um CsO: ir ao "encontro" da Vida, dançar os seus sins apa-pa-pai-xonadamente, com um salto da vontade até que corpo e pensamento caiam com o mesmo peso.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, col. Filosofia.
- BAY, Hakim (1994), *Immediatism: Essays by Hakim Bey*, Edinburgh and San Francisco, AK Press, 2<sup>nd</sup> edition, (1992).
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. Critiques.
- (2003), *Pourparler, 1970-1990*, Paris, Éditions de Minuit, col. Reprise, (1990).
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. Critique.



# Antibiografia de uma nação, segundo Fabrizio Gifuni

Fabrizio Deriu



< > v

*Uma espécie de cadáver longuíssimo*, de Fabrizio Gifuni, a partir de textos de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Somalvico, enc. Giuseppe Bertolucci, [F.G. - Teatro delle Briciole Solares Fondazione delle Arti, 2004], Teatro della Pergola, 2013 (Fabrizio Gifuni), fot. Filippo Manzini.

*Antibiografia di una nazione* (*Antibiografia de uma nação*) é a designação que abriga um díptico de espectáculos de que é autor e intérprete o actor italiano Fabrizio Gifuni (com a colaboração do saudoso Giuseppe Bertolucci [1947 - 2012] na encenação). O primeiro desses dois espectáculos, *'Na specie de cadavere lunghissimo* (*Uma espécie de cadáver longuíssimo*), utilizando textos escolhidos da obra de Pier Paolo Pasolini e um poema do poeta e pintor milanês Giorgio Somalvico, estreou em 2004. O segundo, *L'ingegner Gadda va alla guerra, o della tragica istoria di Amleto Pirobutirro* (*O engenheiro Gadda vai à guerra, ou da trágica história de Amleto Pirobutirro*), foi apresentado em 2010 e baseava-se em excertos de narrativas do romancista Carlo Emilio Gadda, a que foram acrescentados fragmentos do *Hamlet* shakespeariano.

A nível temático o projecto surge, como afirma o próprio Gifuni,

[...] do desejo de organizar um longo conto sobre a transformação do nosso país. Sobre aquilo que fomos, sobre aquilo em que nos tornamos ou sobre aquilo que afinal fomos e somos desde sempre. Para perceber o que aconteceu,

como foi possível chegar a tudo isto [...]. O que resultou, anos volvidos, é um olhar sobre a nossa história do século XX: feroz e inexorável. (Gifuni 2012b: 6)

Um duplo olhar, portanto, a partir de dois autores muito distantes mas que se encontram no espaço comum "[de] um amor furioso pelo seu país, com base nas suas tragédias pessoais e privadas. Dois homens que conquistam a possibilidade de expressar um juízo sobre aquilo que os rodeia, somente depois de se massacrarem a si próprios" (*Ibid.*: 7).

A nível formal, as duas produções constituem uma experiência realmente interessante e especial, em que emerge a complexidade e o deslumbramento daquele trabalho cénico que pode ser designado como "elaboração dramaturgica", entendida em sentido totalmente teatral, como trabalho através do qual o actor "dá corpo" à matéria verbal de partida. Os dois espectáculos apresentam, de facto, alguns elementos originais e que entre si convergem. Quanto à matéria verbal, nenhuma frase dita por Fabrizio Gifuni é escrita por ele, antes é retirada de textos narrativos, poéticos ou ensaísticos dos autores acima referidos; para

Fabrizio Deriu é investigador da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Teramo (Itália) e lecciona disciplinas ligadas à comunicação teatral, metodologia e crítica de espectáculos. É especialista no trabalho do actor, especialmente relacionado com o cinema, e em estudos performativos.

< > v  
*Uma espécie de cadáver longuissimo*, de Fabrizio Gifuni, a partir de textos de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Somalvico, enc. Giuseppe Bertolucci, [F.G. - Teatro delle Briciole Solares Fondazione delle Arti, 2004], Teatro della Pergola, 2013 (Fabrizio Gifuni), fot. Filippo Manzini.



além disso, nenhuma das fontes utilizadas é, na sua origem, um texto teatral, ou foi concebido e redigido para uma encenação (excepto os excertos do *Hamlet* no segundo espectáculo, que, no entanto, surgem como incursões fragmentárias cuidadosamente mimetizadas, a ponto de não serem imediatamente reconhecíveis e reconduzíveis à obra shakespeariana). Quanto ao género, ambos os espectáculos são classificáveis como monólogos: um só actor em cena, do princípio até ao fim. Como elucidou Bertolucci, ambos apresentam uma estrutura dramática semelhante: uma primeira parte reflexiva e descritiva, que gradualmente atinge um registo dramático; uma segunda parte onde, pelo contrário, explode abertamente um "enredo grotesco e delirante".

A encenação de *Uma espécie de cadáver longuissimo* necessita de um espaço suficientemente amplo e livre para uma dúzia de mesas metálicas, pretas e redondas, pelas quais são distribuídos os espectadores (cerca de seis por cada mesa; enquanto os outros ocupam plateias, camarotes, bancadas, etc., consoante as características arquitectónicas do lugar em que ocorre). Quando o público entra, a sala está iluminada e Gifuni ocupa uma cadeira numa das mesas; assiste calado à chegada dos espectadores e, quando todos estão sentados, deixa passar mais alguns minutos, observando atentamente os seus interlocutores, antes de a acção começar. Depois levanta-se e, dirigindo-se a um dos espectadores sentado numa das mesas, começa: "Tu dizes que eu tenho saudades da Italieta – a *Italieta*...". O discurso, proposto como se se tratasse de uma conversa que já vai a meio, é uma montagem de textos de Pasolini, inicialmente retirados sobretudo de artigos e ensaios (*Escritos corsários*, *Cartas luteranas*), mas a que se acrescentam fragmentos de poemas, de romances e de guiões. Este começo, durante o qual o actor deambula entre as mesas, apresenta-se como um "raciocínio socrático" – conduzido literalmente no meio do público – sobre a transformação da Itália do início dos anos Sessenta até à primeira metade dos anos Setenta do século XX.

A parte central, que funciona como transição para a segunda parte, em que o registo muda radicalmente, desenrola-se no fundo do palco, onde se vê uma espécie de camarim (foi aí que o actor mudou de fato). É agora a vez de *Os jovens infelizes* (espécie de carta redigida poucos meses antes da morte), "em que – observa Gifuni – o poeta declara o seu sentimento de condenação daqueles jovens que amara até então, em quem depositara muitas esperanças e por quem se sentia de certo modo atraído" (Gifuni 2011). Logo a seguir, o espectáculo faz uma viragem drástica. Como esclarecem os autores, desencadeia-se, de



facto, uma "espécie de ágon trágico entre um Pai e um Filho, vivido em cena por um só corpo e uma só voz que [de]ge[ne]ra, sem solução de continuidade, da vítima ao carrasco" (Gifuni in Anón. 2010a). Gifuni, que emprestava a sua voz a Pasolini na primeira parte, torna-se depois no seu assassino; e esta espécie de "contracanto" cabe nos endecassílabos em dialecto romanesco do poema *Il Pecora* (*O Pecora*) de Giorgio Somalvico. Assiste-se aqui a um "delírio ritmado metricamente" em que se conta a irresponsável e ainda obscura saída nocturna naquele dia 2 de Novembro de 1975, que acabou com a morte de Pier Paolo Pasolini.

Em *O engenheiro Gadda vai à guerra* o espaço cénico é utilizado de modo mais convencional: os espectadores estão sentados na plateia e o actor apresenta-se no palco. O cenário resume-se a uma cadeira de madeira. Há, no entanto, um trabalho exigente de luminotecnia, que foca, alternadamente, os dois espaços diferentes em que decorre a acção: um para o *Hamlet* e o outro para o *Gaddus*, ou seja, Amleto Pirobutirro. Esclarece Gifuni:

A ideia que atravessa o espectáculo é a de reconhecer em Gadda os estigmas de um Hamlet do século XX (dai as citações da famosíssima tragédia): inimigo de um mundo que lhe é inimigo, lucidamente consciente da sua estranheza, exactamente como o protagonista de *La cognizione del dolore* [*O conhecimento da dor*], Pirobutirro, em relação à odiada Pastrufazio. (Gifuni in Anón. 2010b)

No *incipit* Gifuni entra em cena arrastando a cadeira, depois traça duas linhas no chão com um giz, um eixo das abscissas e uma das ordenadas que marcam os limites entre os dois espaços referidos, que serão activados alternadamente pelas luzes. Começa, logo, a primeira parte (mais descritiva e reflexiva, como atrás se referiu), cujo texto se compõe de uma selecção de excertos retirados dos gaddianos *Diari di guerra e di prigionia* (*Diários de*



&lt; &gt;

*O engenheiro Gadda vai à guerra, ou da trágica história de Amleto Pirobutirro*, de Fabrizio Gifuni, a partir de textos de Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare, enc. Giuseppe Bertolucci, F. G. - Teatro delle Briciole Solares Fondazione delle Arti, 2010 (Fabrizio Gifuni), fot. Marco Caselli Nirmal.

*guerra e cativo*), mas pontuada por breves e fulminantes interferências do *Hamlet*. A passagem para a segunda parte ("grotesca e delirante") está marcada por uma radical separação mímico-musical: "Arranca uma aterradora conçoneta racista do tempo do fascismo, a que se segue uma breve pantomima tragicômica pelo protagonista. Os dados estão lançados: desaparecer por trás de uma linguagem fora do comum, desencadeando o seu léxico fantasmagórico, será a nova modalidade de comunicar com o mundo. Fingir, como o príncipe de Dinamarca, ser vítima de uma invulgar espécie de loucura será a única maneira de aguentar a sua "morte em vida" (Gifuni 2012a: 56).

A segunda parte vale-se, para efeito de contraposição, do fulgurante "tratado de psico-patologia erótica do ex-presidente do conselho Benito Mussolini", escrito por Gadda em 1945, num fictício mas hilariante florentino antigo e intitulado *Eros e Priapo: De furor a cinza*. Devido à coincidência entre o tempo representado e o tempo de representação (o espectáculo estreou em 2010 e foi apresentado em muitas cidades italianas nas temporadas seguintes), um aviso à entrada das salas alertava o público, com sarcasmo eficaz, que a peça era "integralmente" baseada em textos de Shakespeare e Gadda. (Recorde-se que entre 2001-2006 e 2008-2011 quem exerce o mandato como Presidente de Conselho de Ministros em Itália é Silvio Berlusconi...)

O trabalho cénico e dramático de Fabrizio Gifuni é extraordinário. De facto, embora permanecendo totalmente inalterado o estatuto literário (ou até literal: não há nenhuma reelaboração nem alteração) dos textos utilizados, o espectáculo revela um domínio excepcional da arte cénica. Não é por acaso que os dois espectáculos, objecto destas anotações, ganharam importantes prémios em Itália. Gadda e Pasolini "oferecem", através de Gifuni, duas peças de um mosaico que reconstrói a história em torno do "como" a Itália se tornou o que é hoje, mas para

o actor o desafio reside na maneira como dá corpo e som às palavras dos autores:

Porquê reunir as pessoas num teatro para lhes dizer as palavras de Gadda quando as podem ler comodamente em paz nas suas casas? Para convocar as pessoas é preciso oferecer mais qualquer coisa e o teatro obriga-te a oferecer mais qualquer coisa. [...] Somente dando-lhe um corpo – carne, sangue, humores e porcaria – é possível realizar este processo de retirar Gadda da página escrita, da dimensão horizontal, e colocá-lo na vertical, fazer ressoar as palavras, libertando os significados poderosos que as palavras encerram. (Gifuni 2012c)

Gifuni desenvolve esse processo através de três operações.

A primeira consiste na "selecção" de trechos a partir da obra completa dos autores escolhidos. Para isso, é determinante a sua fina sensibilidade na individualização daqueles excertos expressivos e poderosos do ponto de vista linguístico, mas também cheios de potencialidades cénicas e performativas (entre as suas muitas acepções, performatividade aponta para a capacidade de a língua escrita captar o magma do pensamento e da comunicação oral para o inscrever no âmbito duma arquitectura literária da qual se possa afastar, ou antes, a ela regressar, pelo gesto e pelas acções vocais e corporais). O resultado é muitas vezes uma língua que não é de todo "livresca" (de leitura difícil, como é geralmente a de Gadda), mas dotada de uma enorme "teatralidade".

A segunda operação é representada pela "montagem" dramática: uma vez seleccionados e retirados do seu contexto original, trata-se de reconfigurar, depois, esses textos de acordo com um determinado projecto, preciso e eficaz. A esse respeito comenta o encenador Giuseppe Bertolucci: "[...] o trabalho, severo e paciente, de Fabrizio com os textos permitiu respeitar a sua integridade e portanto valorizar, perante plateias incrédulas, as



>  
*O engenheiro Gadda vai à guerra, ou da trágica história de Amleto Pirobutirro*, de Fabrizio Gifuni, a partir de textos de Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare, enc. Giuseppe Bertolucci, F. G. - Teatro delle Briciole Solares Fondazione delle Arti, 2010 (Fabrizio Gifuni), fot. Marco Caselli Nirmal.

coincidências flagrantes entre passado e presente (em Gadda), bem como a capacidade fulgurante de antecipar o que viria a acontecer (em Pasolini)" (Bertolucci 2012: 14). Bertolucci atribui a um moroso trabalho – longo, lento, rigoroso e cuidado – com os textos o facto de ter conseguido respeitar a "integridade". Mas qual a razão para o fazer e o que poderá ela significar? Em princípio, não é necessário um empenhamento especial ou qualidades extraordinárias para um actor respeitar a integridade de um texto na sua transposição cénica: basta memorizá-lo *ad verba*, ou seja, palavra a palavra. Mas como todo o (bom) actor sabe, isto não chega para criar um bom espectáculo, e muito menos para fazer justiça ao valor (histórico, literário, poético, político, etc.) dos textos, ainda por cima tratando-se de textos que não foram escritos para o palco.

Bertolucci encaminha-nos, assim, para a terceira e essencial operação, isto é, para aquele aspecto do trabalho teatral invisível para o público e composto pelo complexo processo através do qual o actor elabora, habilmente, a partitura (física e vocal) da sua interpretação. Dito por outras palavras, aquele trabalho através do qual os "artesãos" do teatro permitem aos signos, que estão no papel, transferirem-se para a cena transformados em acções, gestos, sons, palavras e que nos atraem e ficam impressos na nossa atenção, sensibilidade e memória.

Uma análise mais funda da partitura elaborada para os dois momentos da *Antibiografia* revela a presença, por um lado, de um leque plural e diversificado de "fontes" actoriais (ecos de grandes actores do teatro italiano do passado recente, como Vittorio Gassman, Paolo Poli, Carmelo Bene; cliché de recitação académica, mas para servir outros efeitos, como a paródia, etc.), e, por outro lado, de invenções originais, graças às quais Gifuni está a construir um *modus operandi* pessoal e reconhecível no panorama do teatro contemporâneo italiano, e não só.

Para terminar, é impossível não referir o aspecto "cívico" (quando não propriamente político) dos dois espectáculos, pelo menos assinalando a consciência específica que Gifuni tem do compromisso imprescindível de "fazer teatro":

Estou cada vez mais convencido que os teatros, hoje mais do que nunca, são o lugar onde se pode travar uma batalha fundamental para os destinos culturais do nosso país. Para além do teatro, não me ocorrem muitos outros lugares, onde uma comunidade possa continuar a reunir-se, livremente, para partilhar um espaço de puro conhecimento emocional. [...] O teatro é também um dos últimos lugares onde ainda se pratica a arte da memória. Entendida quer como mnemotécnica (os actores são os últimos depositários desta disciplina), quer como reservatório de uma consciência histórica colectiva. É por isso que o teatro, hoje, assusta mais o poder. (Gifuni 2012b: 5)



## Referências bibliográficas

- Anon. (2010a), Apresentação do espectáculo *'Na specie de cadavere lunghissimo*, in Folha de sala da resenha *Monografie di scena*, dedicada a Fabrizio Gifuni, Roma, ETI-Teatro Valle, Novembro.
- (2010b), Apresentação do espectáculo *L'ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, in Folha de sala da resenha *Monografie di scena*, dedicada a Fabrizio Gifuni, Roma, ETI-Teatro Valle, Novembro.
- BERTOLUCCI, Giuseppe (2012), *Il percorso di un attore*, in F. Gifuni / G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: Antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimun Fax, pp. 13-15.
- GIFUNI, Fabrizio (2011), *Recitare la storia attraverso la poesia*, entrevista di N. Bultrini, in *Poesia*, n. 259, aprile 2011 (disponível no sítio: <http://www.fabriziogifuni.it/stampa/interviste/poesia.html>).
- (2012a), *L'ingegner Gadda va alla guerra, o la tragica istoria di Amleto Pirobutirro*, drammaturgia originale di F. Gifuni (da Carlo Emilio Gadda e William Shakespeare), in F. Gifuni / G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: Antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimun Fax, pp. 29-71.
- (2012b), *Gadda, Pasolini e il teatro. Un atto sacrale di conoscenza*, in F. Gifuni / G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: Antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimun Fax, pp. 5-12.
- (2012c), *Seminario sulla lingua di Gadda al Teatro Valle Occupato*, 2/8/2011, nei contenuti extra del DVD *L'ingegner Gadda va alla guerra...*, in F. Gifuni / G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: Antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimun Fax.
- GIFUNI, Fabrizio / BERTOLUCCI, Giuseppe (2012), *Gadda e Pasolini: Antibiografia di una nazione* (libro+doppio DVD), Roma, Edizioni Minimun Fax.

Tradução de Sebastiana Fadda

# As orações de Mansata e a farsa do poder

Francesca Rayner



<

*As orações de Mansata*, de Abdulai Sila, enc. António Augusto Barros, Cena Lusófona, 2014 (início do espectáculo: [em cima, da esquerda para a direita] Solange Sá, Rogério Boane [de costas], Paulo Figueira, Elane Nascimento, Wilson de Sousa, Amador Fernandes, Miguel Magalhães, Igor Lebreaud; [em baixo, da esquerda para a direita] Marleny Musa, Jorge Biague, Emílio Lucombo, Ridson Reis, Trindade Gomes da Costa), fot. Augusto Baptista.

Certas experiências teatrais recordam-nos porque é que continuamos a fazer e a ver teatro, e a representação d' *As orações de Mansata* de Abdulai Sila, em Bissau, foi uma dessas experiências. Foi o segundo de dois espetáculos no país natal do autor, e circulou numa digressão internacional incluindo apresentações em Portugal, Espanha e Angola. O Centro Cultural Francês em Bissau, onde se apresentaram os espetáculos, estava completamente lotado, obrigando alguns espectadores a sentarem-se nas escadas do auditório. O facto de ser apresentado no Centro Cultural Francês revela a falta de espaços qualificados em Bissau para este tipo de projecto teatral e uma falta de investimento na Guiné por parte dos decisores políticos. No entanto, espera-se que o sucesso desta iniciativa leve a uma reconsideração do valor cultural e político de espetáculos como este por parte também da representação portuguesa em Bissau.

Com várias obras de ficção já editadas, *As orações de Mansata* é o primeiro texto dramático de Abdulai Sila a ser publicado na Guiné-Bissau. No entanto, isto não deve obscurecer o facto de a própria Guiné-Bissau ter uma história longa e rica de tradições performativas menos

baseadas em texto e mais na canção, dança e comédia, com uma forte componente física. De facto, foi a inclusão destas tradições na representação d' *As orações de Mansata*, uma adaptação de *Macbeth* de William Shakespeare ao contexto da Guiné-Bissau, que conferiu maior interesse e valor a este espetáculo. Confirma-se que as preocupações de Shakespeare com o poder e a corrupção, tal como são representadas neste espetáculo, não serão estranhas à atormentada história política e social da Guiné-Bissau. E ganharam um valor maior num espetáculo em que o texto, o movimento e a música criaram imagens impressionantes da vida individual e colectiva na Guiné-Bissau pós-colonial. Aliás, o facto de o espetáculo reunir *performers* de Portugal, Brasil, Angola, S. Tomé e Príncipe e Moçambique alargou a sua crítica aos mecanismos do poder noutros contextos pós-coloniais e trabalhou no sentido de uma noção especificamente lusófona dos prazeres e potenciais perigos do espetáculo intercultural.

Enquanto que a primeira noite atraiu principalmente diplomatas e agentes culturais, com José Ramos Horta em representação da equipa local das Nações Unidas, o realizador Flora Gomes e o próprio Abdulai Sila em

Francesca Rayner é Professora Auxiliar na Universidade do Minho onde lecciona unidades curriculares da graduação e pós-graduação em Teatro e Artes Performativas e onde é Directora da Licenciatura em Teatro. A sua investigação incide sobre a representação de Shakespeare em Portugal.

representação da elite cultural de Bissau, a segunda noite reuniu um público mais diversificado entre os quais muitos homens e mulheres jovens. Também estiveram presentes os participantes do *workshop* de interpretação realizado um ano antes, numa louvável demonstração de solidariedade com os dois atores da Guiné-Bissau que foram mais tarde escolhidos para participarem no espetáculo. O *workshop* tinha sido organizado pela Cena Lusófona, sediada em Coimbra, que também organizou a digressão e publicou a peça na sua coleção de textos dramáticos lusófonos. Neste sentido, foi notável como muitos membros do público compraram não só o programa do espetáculo, mas também o próprio texto, e alguns deles podiam ser vistos a ler a peça antes da entrada em cena dos atores, confirmando assim a expectativa em torno do que iria ser apresentado.

O espetáculo começou com uma abertura assinalável, que foi (re)citada com redobrada relevância já no seu final. Assim que o palco se iluminou, todos os *performers* estavam amontoados dentro ou em torno dos característicos carrinhos-de-mão usados em Bissau para transportar todo o tipo de materiais. O facto de a carga, neste caso, ser constituída por pessoas em vez de produtos, e de o público não ter a certeza se os *performers* em cena estavam a dormir ou mortos, funcionou como uma estranha premonição do que estava para vir. Foi nesta altura que o quadro inicial ganhou vida, tornando-se numa vibrante cena de rua de Bissau com indivíduos e pequenos grupos a cruzarem caminhos e trocarem cumprimentos ou recriminações. Depois desta cena, o clima mudou de novo em duas cenas onde um indivíduo foi abordado, inicialmente por três homens e depois por três mulheres, atribuindo-lhe poderes que parecia desconhecer. Na segunda destas cenas, um homem passou a correr e partiu um dos potes de barro que as mulheres tinham deixado à beira da estrada. O foco no simbolismo do número três e a predição do poder atribuído a um indivíduo imprevisto relembra o encontro entre Macbeth e as três bruxas, mas, nesta adaptação contemporânea, as ligações entre o poder espiritual e temporal foram desenvolvidas de uma forma mais extensiva, e a vontade dos seis em atribuírem poderes a um indivíduo contra a sua vontade foram localizados num contexto político onde a crença em indivíduos heróicos, que podem ser os salvadores da nação, tende a produzir líderes ditatoriais. Quanto ao homem que partiu o pote de barro, Amambarka (Rogério Boane), ele é a figura de Macbeth na peça, a

peessoa que conspira para tirar do poder o anterior Chefe Supremo, Mwankeh (Paulo Figueira), tornando-se depois vítima de uma conspiração semelhante por parte dos seus antigos aliados. Esta ênfase na circularidade do poder, com base numa série de conspirações e contra-conspirações, significa que não restou nenhuma figura heróica no fim do espetáculo, e, apesar das suas constantes afirmações de que os fins justificam os meios, todas as personagens tinham sangue nas mãos. Numa cena particularmente poderosa, os fantasmas, daqueles que Amambarka torturou ou matou para chegar ao poder, regressaram para o assombrar com corpos destruídos, mãos ensanguentadas e histórias de amizades traídas.

Nesta dura dissecação do poder, houve no entanto vários momentos de humor refinado. Quando Mwankeh chamou os seus conselheiros para uma reunião, o facto de entre eles se incluírem elementos para *tchumul-tchamal* (confusão e desordem) ou *meker-meker* (intriga) indicava a inversão de prioridades dos governantes, enquanto a recusa destes conselheiros em assumir a responsabilidade pelo mais pequeno incidente demonstrava a ineficácia dos responsáveis chefes. Tal ineficácia foi reforçada em palco através de um arquivo de papel constantemente pontapeado pelo chão - de conselheiro para conselheiro - e, depois, por um movimento coletivo em que eles, vestidos de fato e gravata, se viravam para revelar pernas e nádegas nuas. Esta sobreposição de comédia física e verbal contagiou também duas cenas subsequentes que ilustravam a forma como os votos de lealdade são facilmente quebrados quando emerge um novo líder. Na primeira destas cenas, Nkungha (Trindade Gomes da Costa) denunciou Amambarka a Mwankeh como sendo um diabo que o tinha forçado a conspirar para retirar Mwankeh do poder. No preciso momento em que demonstrava esta coerção física, Amambarka e os seus conspiradores entram e assassinam Mwankeh, forçando Nkungha a um volte-face e jurando uma nova e longa lealdade a Amambarka. No entanto, Amambarka é ele próprio assassinado pelos seus antigos apoiantes - Yem-Yem (Ridson Reis) e Djibisappoh (Wilson de Sousa) - mas após Yem-Yem ter matado Djibisappoh, um Amambarka moribundo levanta-se para assassinar Yem-Yem. A última palavra do espetáculo, proferida por Amambarka, foi "zero", uma profunda condenação dos resultados concretos das guerras e lutas internas pelo poder como sendo devastadores para a nação e para o povo que os líderes dizem representar. O quadro inicial com os carrinhos-de-mão foi então





&lt;

As orações de Mansata, de Abdulai Sila, enc. António Augusto Barros, Cena Lusófona, 2014 (conspiração dos ministros: [da esquerda para a direita] Ridson Reis, Jorge Biague, Igor Lebraud, Rogério Boane, Trindade, Wilson de Sousa e Miguel Magalhães, fot. Augusto Baptista.

repetido no final do espetáculo, mas desta vez as personagens pareciam mais visivelmente mortas do que adormecidas pelo que a noção de uma tragédia nacional emergiu de uma forma mais clara.

Embora a maioria dos papéis da peça fosse para atores, Amambarka tinha também três esposas, neste espetáculo interpretadas por uma atriz angolana, uma atriz portuguesa e outra atriz brasileira (Marleny Musa, Solange Sá e Elane Nascimento). Tal como Lady Macbeth na peça de Shakespeare, podemos ver que estas mulheres têm uma forte influência sobre Amambarka. Elas incentivam-no a retomar o poder que perdeu dentro da elite governante, incitando-o a agir como "um homem a sério" e recordando-lhe que o afecto, que elas lhe dedicam, se baseia na capacidade de as sustentar financeiramente, provando, assim, que também elas são seduzidas pelo poder. A multiplicação da figura de Lady Macbeth introduz a questão poligâmica da Guiné-Bissau, e a inclusão de três atrizes de diferentes contextos nacionais ilustra a forma produtiva na qual tradições teatrais variadas interagem neste espetáculo. Os diferentes sotaques do português mantiveram-se distintos mas, ao mesmo tempo, combinaram-se harmoniosamente, e os *performers* com formação em teatro físico colaboraram de forma natural com *performers* com formação mais referida à proferição de um texto. Havia, na verdade, bastantes evidências da troca de saberes das diferentes tradições cénicas entre os artistas que participaram neste espetáculo. Destacava-se uma interpretação assombrosa da atriz angolana com uma canção sobre os efeitos da guerra, que foi depois retomada por outros em palco, e por várias vezes movimentos de dança eram coordenados entre todos os *performers*. Da mesma forma, as duas cenas com Nkungha podiam ter sido inteiramente baseadas na fisicalidade, mas foi-lhes conferido um humor extra pelo rigor com que o texto da peça foi dito. Os três atores, que interpretavam os conselheiros espirituais (Igor Lebraud,

Jorge Biague e Emilio Lucombo), criaram em cena uma imagem coerente de autoridade apesar de – ou talvez justamente por – virem de três culturas nacionais diferentes. No entanto, os dois intérpretes da Guiné-Bissau, um dos quais interpretou um dos conselheiros espirituais (Jorge Biague) e o outro Nkungha, foram particularmente apreciados pelo público de Bissau. Durante o espetáculo, ouviram-se muitos comentários vindos da plateia, que variaram entre o riso de reconhecimento – o reconhecimento do que se sabe mas que não pode ser dito – e a convergência paradoxal de admiração e reprovação relativamente à figura de Amambarka, em muito devido à excelente interpretação de Rogério Boane neste papel.

Com um simples mas eficaz desenho de luz e um cenário de madeira criado especialmente por carpinteiros locais para este espetáculo e que podia ser rapidamente adaptado de uma forma eficaz para as diferentes cenas, o espetáculo tinha como componentes mais expressivas o texto de Abdulai Sila, com uma forte carga política e o trabalho dos atores.

Foi, certamente, um dos melhores espetáculos a que assisti este ano, mesmo sem levar em conta o esforço enorme em criar e levar o espetáculo a diferentes países. No entanto, enquanto que o espetáculo em Bissau não podia ter corrido melhor, a tragédia dramática da peça deu lugar a uma maior tragédia da vida real na última semana da digressão quando a Ministra da Cultura angolana proibiu as representações em Luanda três horas antes da entrada em cena dos atores. A suposta razão para a proibição foi a falta de segurança do edifício onde o espetáculo ia ser apresentado, mas considerando que foi ali realizada uma programação durante todo o ano, e que a Ministra tinha conhecimento prévio do espetáculo e das suas intenções, a proibição foi provavelmente imputável a questões de segurança do Governo Angolano. Ironicamente, portanto, a representação dramática do poder, não isenta de aspetos paradoxalmente ligados à

farsa, deu lugar a um episódio que mantém em aberto as ambiguidades e eventuais receios do poder político.

Muito provavelmente a proibição deveu-se à força acrescida do espetáculo comparativamente com o texto impresso, porque embora o Governo Angolano tenha consentido a circulação do texto no seu país, os espetáculos iriam, certamente, atrair um público mais vasto e diversificado que testemunharia e reagiria a esta exposição da farsa no exercício do poder

Fica aqui registada a inquietação perante uma proibição que nos parece inaceitável, esperando que tenha consequências na reivindicação de liberdade na criação e circulação de práticas artísticas. Além disso, e apesar da referência a este incidente nos jornais portugueses, não houve qualquer reprovação ou comentário por parte daqueles que trabalham e que têm responsabilidades nas artes cénicas em Portugal.

#### Nota final para a identificação do espetáculo:

*Título: As orações de Mansata* Autor: Abdulai Sila. *Dramaturgia e encenação:* António Augusto Barros. *Interpretação:* Amador Fernandes, Elane Nascimento, Emilio Lucombo, Igor Lebreaud, Jorge Biague, Marleny Musa, Miguel Magalhães, Paulo Figueira, Ridson Reis, Rogério Boane, Solange Sá, Trindade Gomes da Costa, Wilson de Sousa (Pepelinho) *Cenografia:* João Mendes Ribeiro/Luís Bebian. *Figurinos, adereços e imagem gráfica:* Ana Rosa Assunção. *Direção musical e banda sonora:* Jarbas Bittencourt. *Movimento:* Zebrinha. *Desenho de luz:* Fernando Conceição. *Kora:* Braima Galissa. *Video:* Andrzej Kowalski. *Técnica de Máscara/commedia dell'arte:* Filipe Crawford. *Capoeira:* Professor Flajola. *Assistência de encenação:* Igor Lebreaud/Sofia Lobo. *Assistência de direção musical:* Ridson Reis. *Operação de luz e vídeo:* Rui Valente. *Operação de som:* José Diogo. *Direção de montagem:* Rui Valente. *Produção:* Eduardo Pinto, Pedro Rodrigues, Rui Valente, Sofia Lobo. *Direção de cena:* Miguel Magalhães. *Construção de cenário:* Carlos Figueiredo, Paulo Santos, Rui Valente. *Execução de adereços:* Cubos Activos (Tori), GPOD/Gonçalo Prudêncio Office for Design, Ana Rosa Assunção, Maria João Robalo, Joana Amado, Rui Valente. *Execução de figurinos:* Maria do Céu Simões. *Montagem:* José Diogo, Rui Valente. *Fotografia:* Augusto Baptista. *Fotografia de ensaios:* Eduardo Pinto, Sofia Lobo. *Promoção e divulgação:* Pedro Rodrigues, Eduardo Pinto. *Consultor de magia:* Luís Rodrigues. *Cabelos:* Carlos Gago/Ilídio Design. *Estagiária de produção (Estudos Artísticos):* Joana Amado. *Local e data de estreia:* Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra, 17 de Outubro de 2013.

# Les nègres em pastiche wilsoniano no Festival d'Automne

Ana Pais



<

*Les nègres*,  
de Jean Genet,  
enc. Bob Wilson,  
Théâtre Odéon (Astrid  
Bayiha, Kayije Kagame,  
Daphné Biiga Nwanak),  
2014,  
fot. Lucie Jansch.

Bob Wilson seguiu a indicação cénica de Genet: reunir um elenco de actores de origem africana para a sua encenação de *Les nègres*, no teatro Odéon em Paris. Este foi o desafio colocado ao dramaturgo, quando o texto lhe foi encomendado em 1956, mais especificamente, um texto para ser representado por actores negros para uma plateia branca. Alguns anos antes, o psiquiatra Frantz Fanon havia publicado o influente volume *Peau noire, masques blancs*, no qual faz uma crítica avassaladora ao colonialismo e às formas de racismo existentes na sociedade ocidental, no geral, e na francesa, em particular. As máscaras brancas referem-se às convenções sociais e culturais criadas pelo ocidente – pelo poder que organizou o mundo e as relações sociais e culturais com o “outro” – e impostas aos países colonizados. A proposta de Genet ecoa a denúncia desta imposição pelo disfarce teatral, em que as máscaras se tornam parte de um discurso metateatral. Qual a actualidade destas premissas em 2014, num espectáculo encomendado a Bob Wilson para o Festival d'Automne?

A encenação tem todos os ingredientes que poderíamos esperar de Bob Wilson: cenografia e iluminação grandiosas e tecnicamente sofisticadas, interpretações estilizadas e de uma fisicalidade espartilhada, o texto como o material cénico que entra em último lugar no processo (conforme relato do encenador em entrevista no dossiê de imprensa).

No prólogo inicial, ao som de tiros, os actores assomam à boca de cena e cristalizam posturas de dor, para de seguida entrarem, um a um, na porta de uma casa de Dogon. Depois disso inicia a representação do teatro dentro do teatro. Vestidos de lantejoulas num colorido exuberante, os actores, cantores e bailarinos que representam a peça dentro da peça ocupam a boca de cena. Num plano superior, a corte – actores negros vestidos e mascarados de branco – ocupa uma estrutura metálica de onde assistirá, como se de um camarote se tratasse, à representação. O ritmo do *free jazz* (Dickie Landry) associado aos *neons* verdes de palmeiras de metal e às linhas de luzes variadas que assinalam os diferentes planos e formas de elementos cénicos, incluindo o arco de proscénio, conferem à *clownerie* proposta por Genet um carácter exótico e uma tonalidade kitsch.

É neste cartão postal de uma espécie de paraíso distante e falso que o texto de Genet é proferido, sem uma (re)leitura política ou estética que sustente as opções cénicas ou sem que elas consigam mostrar a necessidade de levar à cena este texto de Genet em particular. Apesar de competentes e enérgicos, os *performers* não conseguem salvar o espectáculo de uma retórica pós-modernista assente na beleza vazia da imagem cénica. Mas isto não seria o problema do espectáculo, uma vez que aquela constitui a assinatura do encenador americano, convidado

Ana Pais  
é Doutorada em  
Estudos de Teatro pela  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa  
e tem vindo a  
investigar o tema “a  
performatividade dos  
afectos no  
acontecimento teatral”.



<>  
*Les nègres*,  
 de Jean Genet,  
 enc. Bob Wilson,  
 Théâtre Odéon, 2014,  
 fot. Lucie Jansch.



por Luc Bondy a executar esta proposta. Inquietantes são as questões que apenas à superfície de uma diplomacia multicultural parecem estar resolvidas.

No final do espectáculo, perguntei a uma senhora ao meu lado – claramente alguém que iria escrever sobre o que viu, a avaliar pelo modo desenfreado como tomava notas – se conhecia o elenco. A crítica francesa respondeu sem hesitar, num tom entre o *blasé* e incrédulo: “Não conheço ninguém. Tenho de ir ver ao dossiê de imprensa quem são”. Intrigada, não surpreendida, procurei saber como tinha sido feito o *casting*. Charles Chemin, colaborador de Bob Wilson, respondeu atenciosamente. O processo demorou três meses. Não houve convites directos. Foram consultados encenadores e gente de teatro, mas rapidamente o boca a boca acelerou o processo e choveram currículos (centenas, segundo Chemin) e telefonemas de agentes. Realizaram-se audições, seleccionando *performers*, a maioria franceses ou em função da sua “personalidade” cénica e adequação aos personagens, em detrimento de uma formação específica. Como interpretar o desconhecimento total da crítica francesa face à abundância de currículos de *performers* negros, com percurso profissional para cumprirem a missão?

Em 2006, quando Rogério de Carvalho encenou, no Porto, este texto de Genet, colocou-se um problema de exequibilidade semelhante. Não foi possível, apenas com os actores de origem africana residentes em Portugal, reunir um elenco para interpretar 13 personagens. Mas esta escassez faz parte de um círculo vicioso: existem poucos actores de origem africana em Portugal porque as condições materiais de acesso a uma carreira profissional são igualmente escassas. A sua visibilidade é diminuta porque são chamados, na sua grande maioria, para papéis “temáticos”, como ironicamente caracteriza o actor Ângelo Torres. O que desencadeia perguntas iniludíveis: Quem quer ser actor profissional num meio em que não pode crescer? Quem quer ser actor num circuito limitado que o exclui de ser actor? Quem pode ser actor quando essa profissão, para um actor de origem africana, lhe confere um lugar de invisibilidade, amargamente correspondente a um lugar social discriminado?

Se na televisão as oportunidades são hoje diferentes, no teatro esta discriminação prevalece e actualiza o texto de Genet de forma brutal. Para além de os públicos (e penso em Lisboa) serem maioritariamente brancos, realidade já de si reveladora de uma desigualdade no acesso ao teatro, a manutenção do modelo dos actores “temáticos” perpetua uma lógica preconceituosa que discrimina profissionais pela cor da pele. Esta lógica obriga ainda a uma outra, e mais grave, perversidade: ao interpretar



personagens de negros, os actores de origem africana perpetuam, com o seu trabalho, uma ordem de mundo criada pelo outro – no caso, o colonizador –, como denunciava Franz Fanon em 1952. Ao representarem papéis de negros nos teatros portugueses, aqueles actores estão, no mero exercício da sua profissão, a habitar um lugar que lhes foi imposto por um regime colonizador do mundo.

Projectos como a GRIOT têm uma importância política insubstituível na reconfiguração deste panorama e desta ordem arbitrária e injusta. Com oitenta membros aderentes, ligados a diferentes artes (cinema, teatro, artes plásticas, dança, música) e residentes em Portugal, esta associação cultural tem vindo a desenvolver diversos trabalhos, com destaque para encenações de textos sobre temáticas identitárias ou autores desconhecidos do público nacional. Por exemplo, em 2013 foi levado à cena pela primeira vez em Portugal um texto do nigeriano Wole Soyinka (enc. Nuno M. Cardoso), *A raça forte*, assim como, mais recentemente Rogério de Carvalho encenou *Confissões verdadeiras de um terrorista albino*, do sul-americano Breyten Breytenbach, na última edição do programa Próximo Futuro (Fundação Calouste Gulbenkian). Também este ano, a encenação do texto de Pepetela, *A geração da utopia*, com encenação de Guilherme Mendonça, espectáculo sobre a realidade socioeconómica dos últimos quarenta anos em Angola, obteve grande sucesso de público, fazendo supor que existe uma lacuna temática e cultural importante a suprir.

Ações como estas são fundamentais para criar as condições de visibilidade necessárias nos circuitos mediáticos e do público geral, não para constituir grupos de teatro exclusivos de actores ou artistas de origem africana – isso seria perpetuar o preconceito ao contrário –, mas para desenvolver boas práticas de colaboração que criem a sua própria ordem de mundo, em suma, que criem mundos. Se Bob Wilson viesse fazer *Os negros* em Portugal, talvez com projectos como a GRIOT os críticos conhecessem os actores em cena.

# A tentação orgiástica de Emma Bovary

Emília Costa



<

*Bovary*,  
de Tiago Rodrigues,  
enc. Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito/Alkantara  
Festival/SLTM/TNSJ, 2014  
(Pedro Gil, Tiago  
Rodrigues, Gonçalo  
Waddington  
e Isabel Abreu),  
fot. José Frade.

Título: *Bovary*. Autor: Tiago Rodrigues [a partir de Gustave Flaubert]. Encenação: Tiago Rodrigues. Conceito de cenografia e figurinos: Magda Bizarro e Tiago Rodrigues. Construção de cenário: Ângela Rocha. Desenho de Luz: Rui Horta. Música: Alexandre Talhinhos. Direcção de produção e fotografia de cena: Magda Bizarro. Produção executiva: Rita Mendes. Interpretação: Carla Maciel, Gonçalo Waddington, Isabel Abreu, Pedro Gil e Tiago Rodrigues. Produção: Mundo Perfeito, Alkantara Festival, São Luiz Teatro Municipal e Teatro Nacional São João. Local e data de estreia: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 7 de Junho de 2014.

Cada sorriso escondia um bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, todo o prazer a saciedade, e os melhores beijos não deixavam nos lábios senão o irrealizável desejo de uma volúpia mais alta.  
Gustave Flaubert (1991: 306)

A *Bovary* de Tiago Rodrigues, levada à cena no São Luiz Teatro Municipal (SLTM) em Lisboa, no passado mês de Junho, no encerramento do Alkantara Festival, é uma criação artística que ultrapassa a adaptação para teatro do livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, interligando o romance com o processo judicial a que o autor foi sujeito e com algumas cartas que o mesmo escreveu a Louise Colet, sua grande amiga, no decurso do julgamento.

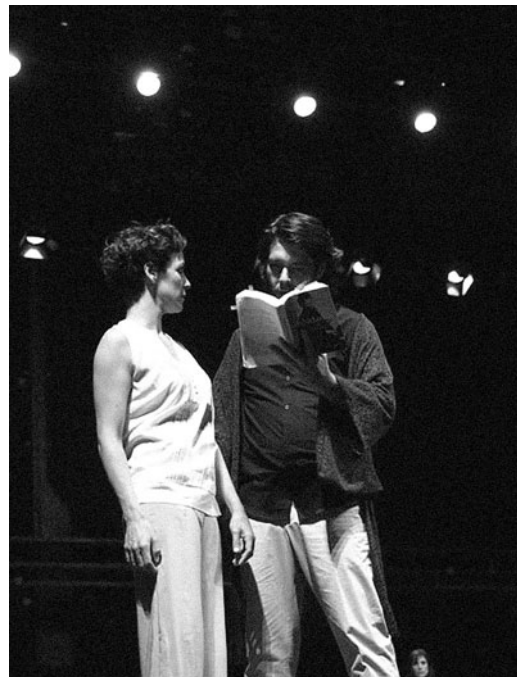
Estes três materiais distintos, inteligentemente manipulados, colocaram em palco, na pele de cinco brilhantes actores, os personagens romanescos – designadamente Emma Bovary, Charles Bovary, Rodolphe Boulanger e Léon Dupuis –, o advogado imperial Ernest Pinard, o advogado de defesa Jules Sénard e o próprio Gustave Flaubert. Apesar de os actores representarem diversos papéis, uma mesma personagem ser representada por mais de um actor, os personagens do romance contracenaram com os advogados do julgamento, e o

espectáculo decorrer num ritmo acelerado, por vezes vertiginoso, o encadeamento das cenas e o enredo nunca se perde. Esse seria um dos principais riscos deste projecto, no entanto, a inteligibilidade do espectáculo é a evidência da qualidade do texto e do acerto da encenação.

No palco da sala principal do SLTM, cinco actores, um sofá, um cacto, uma caixa de luz e um mapa compõem o "cenário" que, aos poucos, se preenche com dois baús, um pequeno quadro, uma charuteira, uma garrafa de água, um copo, um casaco vermelho, um ramo de flores e, inevitavelmente, o recipiente com arsénico. Nesta assumida escassez de meios, várias são as histórias que se representam: a do romance, a do julgamento, a da análise tristemente irónica de Flaubert, mas sobretudo a do leitor Tiago Rodrigues, que, com sábio humor, numa aparente desmistificação da grandiosidade intemporal do romance, nos remete subtilmente para os grandes temas da obra, bem como da perseguição judicial que sobre ela recaiu:

Emília Costa  
é licenciada em Direito  
pela Faculdade de  
Direito da Universidade  
de Lisboa e mestre em  
Estudos de Teatro pela  
Faculdade de Letras da  
UL. Adaptou para  
teatro *Timbuktu*, de  
Paul Auster (T. da  
Trindade) e *O jogador*,  
de Dostoievski (São  
Luiz Teatro Municipal).  
Participou no projecto  
*Curtas (Primeiros  
Sintomas)* com vários  
originais seus.

< > v  
*Bovary*,  
 de Tiago Rodrigues,  
 enc. Tiago Rodrigues,  
 Mundo Perfeito/Alcantara  
 Festival/SLTM/TNSJ, 2014  
 (< Isabel Abreu  
 e Carla Maciel;  
 > Carla Maciel  
 e Pedro Gil;  
 v Carla Maciel,  
 Tiago Rodrigues, Gonçalo  
 Waddington e Pedro Gil),  
 fot. José Frade.



a intangível busca da felicidade, a vida entediante da mulher burguesa de oitocentos, o prazer feminino, a liberdade artística, a censura estatal e os preconceitos sociais e morais.

Tiago Rodrigues tem essa peculiaridade: em encenações despreziosas e recheadas de humor lança-nos desafios sobre a profundidade da nossa espécie, a mediocridade social da nossa existência e a nossa inesgotável capacidade de sonhar e criar. Não se trata de mero entretenimento, sem objectivo, que muitas vezes o riso permite confundir, menorizar, mas de espectáculos que nos questionam e nos remetem para as questões primordiais da filosofia.

Essa é a razão pela qual, apesar do riso, nos deparamos em *Bovary* com a sensação incomodativa de vermos como arguido, não Flaubert, mas Emma Bovary, uma personagem que, apesar de nunca ter tido existência real, é encarada como se existisse, dissecando-se os seus pensamentos, os seus desejos e as suas ambições, no intuito de a reconduzir à perversão ou à ingenuidade e, desse modo, a condenar ou absolver. E é neste absurdo que toda a censura artística se traduz, nesta incompreensível fusão entre a ficção e a realidade, nesta incapacidade em reconhecer que a realidade estará sempre à frente da ficção e que, mesmo que o livro *Madame Bovary* tivesse sido proibido, continuariam a existir mulheres, nos vários pontos do mundo, por natureza e/ou inteligência, insatisfeitas com o redutor papel que lhes estava destinado, e a quem apenas uma saída era possível: o suicídio, quer fosse atingido através da loucura ou do opróbrio.

Também, e apesar do riso, não conseguimos esquecer que o bom leitor de *Madame Bovary* é precisamente o advogado imperial, aquele que pretende condenar Flaubert – ou mais precisamente Emma Bovary – pela intensidade do seu desejo, pela sua incapacidade de se conformar, pela sua permanente insatisfação. Não é, de facto, o advogado de defesa, que, na obsessão pela absolvição do seu cliente, reduz a profundidade psicológica de Emma à de uma pobre provinciana ingénuo e tonta, prestando, assim, um mau serviço ao romance e ao escritor. Uma vez

mais, foi preciso negar a obra para que ela pudesse passar pelo crivo da censura.

Ainda apesar do riso, assalta-nos a dor insuportável de Emma, numa representação irrepreensível de Carla Maciel, traduzida na sua dança frenética, no seu rodopio angustiante e raivoso em busca de ajuda ou na inexpressividade facial com que é beijada. Nesses momentos, por detrás do riso, ergue-se o silêncio, o silêncio claustrofóbico de quem reconhece em si os sonhos desfeitos de Emma.

O beijo é, aliás, um elemento cénico recorrente neste espectáculo, como símbolo visível do desejo. É através do desejo carnal que Emma procura a transcendência, por isso, à medida que o espectáculo avança, os personagens deixam-se seduzir pela luxúria e multiplicam-se em beijos, homens com mulheres, homens com homens e mulheres com mulheres, numa ávida tentação orgiástica... Todos, com excepção de Emma, que permanece indiferente ao desejo, aos beijos, ausente, pois, tal como Cassandra, é a única que conhece o futuro. O momento mais atordoante desta estranha febre, que tomou conta dos personagens em cena, é a do prolongado e intenso beijo entre os advogados de acusação e defesa. O beijo provoca o riso, mas, à medida que se prolonga, e apesar do humor que lhe está associado, é visível algum desconforto. O adultério feminino já não provoca a agitação moral de outrora, mas um beijo longo, intenso, cheio de volúpia, entre dois homens ainda produz desassossego.

Destaca-se ainda a cena do fiacre, na qual Emma reincide na perdição. O sofá tombado é o fiacre e, escondidos atrás dele, Emma e Léon concretizam as mais escandalosas aventuras amorosas, que, por não serem relatadas, serão tão escabrosas quanto a imaginação de cada leitor/espectador o quiser. Ao mesmo tempo que, ocultados no fiacre/sofá, os amantes atingem o êxtase, o percurso dessa viagem mítica do desejo é narrado velozmente e ampliado pelo microfone em reminiscências circenses, pontuado ainda pelo lamento pungido de Charles chamando Emma.





&lt;

*Bovary*,  
de Tiago Rodrigues,  
enc. Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito/Alcantara  
Festival/SLTM/TNSJ, 2014  
(Gonçalo Waddington,  
Pedro Gil, Carla Maciel  
e Tiago Rodrigues),  
fot. José Frade.

Na opção dramaturgica e cénica de Tiago Rodrigues, os actores estão sempre em palco e assumem-se como actores, vestidos com roupas do dia-a-dia do século XXI, a quem apenas os casacos de mangas largas evocam vagamente as vestes dos tribunais (togas e becas), e que avançam na direcção da luz quando é a sua vez de representar, ora contracenando ora expressamente dirigindo-se ao espectador, fim último de todo o espectáculo, e que aqui funciona numa dupla dimensão: jurado e público. Por vezes, os actores invadem a plateia, reforçando a dimensão do espectáculo como realidade a acontecer, numa construção assumidamente fictícia e, por isso mesmo, mais verdadeira, mais autêntica, mais real. Neste contexto, a caixa de luz é um elemento cénico e cada um dos actores ilumina e escurece a sala, ora revelando numa brancura de hospital o despido cenário de um palco em construção, ora escurecendo nos caminhos da tragédia o destino inevitável dos personagens, dos actores e do público, num deslumbrante desenho de luz de Rui Horta. Também a selecção musical, de Alexandre Talhinhos, intensifica os momentos dramáticos e invoca a tragédia.

Por fim, os actores, estes cinco versáteis actores, que, na sua autenticidade, se apresentam em palco, em cinco personagens principais – Carla Maciel numa desesperançada e hirta Emma Bovary, Pedro Gil num cativante e altivo Ernest Pinard, Gonçalo Waddington num manipulador e divertido Jules Sénard, Isabel Abreu num tristemente irónico Gustave Flaubert e Tiago Rodrigues num tímido e hesitante Charles Bovary –, e em outras tantas personagens secundárias, com excepção de Emma e Charles, sempre e apenas Carla Maciel e Tiago Rodrigues. O casal Bovary, o centro do drama, não se multiplica nem desdobra, pois a eles se deve a eternidade. Pelo contrário, os amantes, os advogados de acusação e defesa, o farmacêutico, o escritor, os actores e nós, os espectadores, revelam-se todos mortais, irrelevantes, substituíveis, dispensáveis e mutáveis.

Assistir a esta *Bovary* é compreender que uma obra-

prima da literatura mundial pode ser homenageada de diversos modos e em diversos contextos. É compreender que Emma Bovary pode estar vestida com a roupagem da modernidade e ser ridicularizada pelo advogado imperial, descrevendo-a como uma criatura fútil e mesquinha, mas que a profundidade do seu sofrimento, desse sofrimento ancorado na insatisfação permanente da alma humana, a tornará sempre numa trágica heroína.

Reduzir, ontem como hoje, Emma Bovary a uma tola e insípida burguesa de província, que, cansada do tédio do seu quotidiano, se perdeu na luxúria e no luxo, é não compreender que Emma aspirava aos grandes sentimentos e às grandes emoções. A Emma não interessava coleccionar amantes, como o fazia Rodolphe Boulanger, mas sim atingir a perfeição do Amor e, por isso, ela se entregava aos amantes com uma intensidade que os assustava, dispendo-se a fugir com eles, sem se preocupar com as consequências que tal ousadia traria à sua reputação. Do mesmo modo, não era o acumular de coisas materiais que lhe interessava, antes sim uma forma de construir o cenário ideal para o Amor, que só deveria conviver com o Belo. Por isso, Emma Bovary era pródiga em ofertas aos seus amantes como prova desse amor, ao invés de procurar premeditadamente enriquecer com eles. Os desaires amorosos de Emma decorrem exactamente da impossibilidade de os seres comuns, com quem se cruza, serem capazes dessa imensidão amorosa e, ironicamente, após a sua morte, apenas o simples e rústico Charles Bovary, que nunca se preocupou com a literatura e que desconhecia a poesia, consegue atingir essa intensa e profunda dimensão amorosa.

Intenso, divertido e provocador, *Bovary* leva-nos a amar o espectáculo e o livro que o inspirou.

#### Referências bibliográficas

FLAUBERT, Gustave (1991), *Madame Bovary*, trad. João Pedro de Andrade, Lisboa, Relógio d'Água.

# Materiais Diversos

## Um privilégio para todos

Ana Pais

>  
*De repente fica tudo preto de gente,*  
de Marcelo Evelin,  
Demolition inc., 2012  
(Andrez Lean Ghizze),  
fot. Joana Patita.



*Título: Não sou só eu aqui. Direcção Artística: Cláudia Gaiolas e Rita Rio. Produção: Materiais Diversos. Local e data de apresentação: Cineteatro São Pedro, Alcanena, 18 Setembro 2014.*

*Título: De repente fica tudo preto de gente. Coreografia: Marcelo Evelin / Demolition Inc. Co-produção: Festival Panorama, Kyoto Experiment com apoio Saison Foundation, Kunstenfestivaldesarts. Local e data de apresentação: Fábrica de Cultura, Minde, 19 Setembro 2014.*

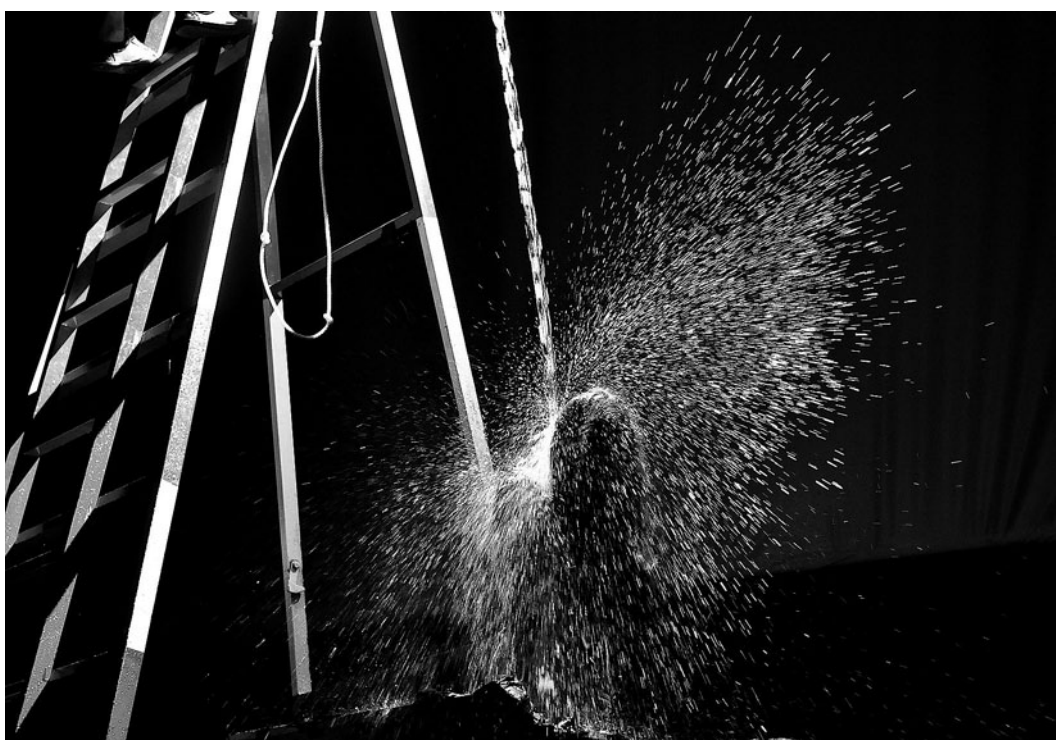
*Título: Vontade de ter vontade. Coreografia: Cláudia Dias. Produção: SUMO/Sofia Campos. Local e data de apresentação: Fábrica de Cultura, Minde, 20 de Setembro 2014.*

Privilégio é a palavra que melhor define a minha experiência na sexta edição do festival Materiais Diversos, como espectadora e como formadora de um grupo de jovens durante o primeiro fim-de-semana. Ser privilegiado é ter direito ou gozar de vantagem especial relativamente a outros, que não o têm. Na sua etimologia latina, esse direito privado é garantido pela lei, uma lei de exclusão. Porém, o festival promove exactamente o contrário: oferecer a todos, sem distinção, condições privilegiadas de contacto com a arte. Cria uma lei de inclusão.

Os privilégios foram vários. Em primeiro lugar, o contacto estabelecido entre as comunidades locais e os

artistas não se releva apenas da rede de municípios que suporta o festival (Alcanena, Cartaxo e Torres Novas), mas traduz-se numa convivência invulgar gerada pelo facto de os artistas ficarem alojados nas casas da população. Em segundo lugar, a proximidade inigualável que a sua pequena escala proporciona aos espectadores e participantes em espaços conviviais. Em terceiro lugar, a ligação única entre o local, a Europa e o mundo, que traz a pequenas comunidades uma programação internacional, forte aposta desta edição.

Qualquer um destes factores reflecte-se igualmente nas escolhas da programação. A vontade de promover



<  
*Não sou só eu aqui*,  
de Cláudia Gaiolas  
e Rita Rio de Sousa, 2014  
(Joana Moita),  
fot. Joana Patita.

formas de contacto com o local surge desde logo no espectáculo de abertura, sobre o trabalho dos curtumes, indústria tradicionalmente instalada na zona de Alcanena: *Não sou só eu aqui* (2014), de Cláudia Gaiolas e Rita Rio. A questão da proximidade, designadamente com o público, é um traço distintivo da proposta *De repente fica tudo preto de gente* (2012), do coreógrafo brasileiro Marcelo Evelin. A relação entre o local e o internacional coloca-se de forma programática no espectáculo de Cláudia Dias, *Vontade de ter vontade* (2011).

#### ***Não sou só eu aqui***

Construído com os operários da fábrica de curtumes, *Não sou só eu aqui* surge de um convite de Tiago Guedes a Cláudia Gaiolas e Rita Rio para criarem um espectáculo a partir daquele universo. Abrindo o festival perante uma plateia de familiares, amigos e agentes culturais, este espectáculo constitui-se por quadros cujos protagonistas são os próprios operários, partilhando o seu quotidiano, expectativas e ritmos. A primeira cena é marcante. Num espaço despido, com uns tijolos ao fundo, uma escada do lado esquerdo da boca de cena serve de roldana para um

batismo de palco. Um a um, homens e mulheres de idades diferentes entram num tanque colocado junto ao escadote e deixam-se levar, literalmente, com um balde de água em cima. Hábito rotineiro de um operário de curtumes depois de acabar o trabalho, o banho evoca a presença da água na fábrica e transforma o lavar das peles – animais e humanas – num momento esteticamente bem desenhado e de alto impacto afectivo. A surpresa e a admiração, potenciada por esta exposição pública, abre caminho para um discurso de partilha, desvelando formas de vida ritmadas por uma rotina de sons de máquinas e cheiros das peles.

Um elemento importante da construção dramaturgica é o reforço do lugar de enunciação dos trabalhadores, em detrimento de uma construção cénica que fale por eles. Declara-se o lugar de onde se fala, por exemplo, com a expressão repetida "Eu daqui vejo", numa cena do início do espectáculo em que cada operário vem à frente enumerar quem vê (colegas) do sítio onde trabalha e, mais adiante, o que vê (máquinas). Não há nenhuma moral, nenhuma celebração da vida fabril, nenhuma idealização, mas sim uma criação colaborativa que os participantes,



>  
*Vontade de ter vontade,*  
 de Cláudia Dias, 2011  
 (Cláudia Dias),  
 fot. Joana Patita.



segundo testemunhos dos próprios no final do espectáculo, afirmaram como uma experiência positiva, embora não necessariamente transformadora. Eu acrescentaria que essa foi uma experiência privilegiada que, em si, constitui a transformação: da partilha da vida em cena.

#### ***De repente fica tudo preto de gente***

A expressão brasileira "tudo preto de gente" aplica-se quando, subitamente, um aglomerado de gente se forma para ver uma escaramuça na rua ou um acidente de carro, por exemplo. A cor preta sugere aqui uma totalidade, uma impossibilidade de indistinação dos elementos – da gente. É justamente um trabalho sobre a invisibilidade, que impossibilita a diferenciação, a aglomeração que potencia o contacto entre as peles de qualquer cor – a contaminação, olhar e tocar um outro que não se conhece –, que esta proposta promove. E ele depende da proximidade entre os corpos, entre os bailarinos e os espectadores.

O público é convidado a partilhar o mesmo espaço ocupado pelos bailarinos. Lembrando um ringue de boxe – e todas as suas violentas conotações da luta corpo a corpo –, os espectadores entram para uma cena delimitada por luzes fluorescentes. Lá dentro já estão os bailarinos, corpos nus e integralmente pintados de preto. Existe a opção de ficar do lado de fora, mas a proposta incita claramente a uma negociação do espaço com os *performers*, que se movem em direcções inesperadas e ritmos diferenciados, formando figuras de conjunto, tanto dóceis e sensuais quanto violentas e explosivas. Não é possível ficar longe dos bailarinos, nem tão pouco manter a roupa imaculada – contaminação cromática do outro que se move e nos força a mover com ele. Elemento estrutural desta proposta, a proximidade gera afectos de repulsa e de atracção, defensivos e curiosos, desafiadores ou conformistas. A gestão destes afectos é a responsabilidade participativa do espectador.

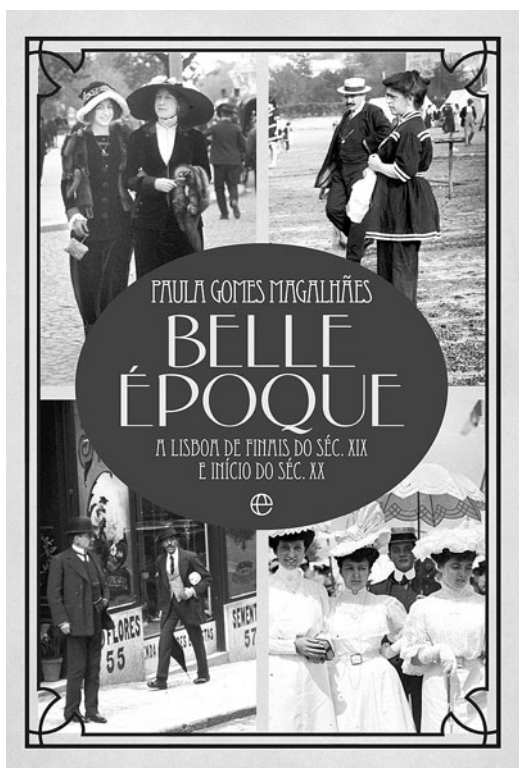
#### ***Vontade de ter vontade***

No espaço da Fábrica das Artes, em Minde, Cláudia Dias interrogou noções de identidade, de opções de um caminho e construção, bem como de pertença particularmente pertinentes no contexto político e económico actual. A partir do local pensa-se o global, especificamente, a relação de Portugal no espaço europeu, do que foi feito e do que falta fazer, das possibilidades e constrangimentos que essa relação oferece ao nível das acções e escolhas que se apresentam a cada um de nós, local e globalmente.

Cláudia Dias atravessa um rectângulo de areia numa caminhada de perguntas e reflexões, durante a qual os figurinos (um deles, a nudez), que evocam cores de bandeiras de países, são despidos metodicamente para voltarem a ser vestidos, no regresso ao ponto de partida. Este percurso marcado e moldado pelo corpo da intérprete e coreógrafa será apagado, alisando a areia, mas nunca recupera a imagem do início. Tal como caminhar na areia, pensar deixa vestígios irreparáveis. A impermanência da vida – tudo se transforma e é transformado por nós – e a passagem do tempo – igualmente implacável – movem-nos a reflectir sobre o que norteia a nossa "vontade". Esta vontade não é apenas pessoal, mas histórica e cultural. O espectáculo convoca aspectos geopolíticos da história e da cultura portuguesa, como o colonialismo ou a construção da identidade europeia, para uma reflexão sobre as consequências da direcção que tomamos e das escolhas que fazemos. Tal como na construção de um espectáculo, também na construção de um país tudo são opções com repercussões, pessoais e políticas, para a vida e o país que temos vontade de ser.

# Subindo ao Chiado

Ana Campos



**Paula Gomes Magalhães, *Belle Époque: A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2014, 376 pp.**

Como quem passeia pelas ruas de Lisboa, neste seu livro Paula Gomes de Magalhães descreve a ebulição da que terá sido a vida na capital durante a *Belle Époque*, que se iniciaria em 1880, havendo porém discordâncias a este respeito, para terminar na data mais consensual de 1914, coincidindo com o eclodir da I Grande Guerra.

Este passeio, para que a autora nos convida, é feito em quatro etapas, tantos são os capítulos da obra.

Em «Lisboa a traços largos no tempo da *Belle Époque*», é-nos dado um enquadramento social e político daqueles anos de grande turbulência. Portugal assistiu estupefacto ao *Ultimatum* inglês e às mobilizações republicanas sob uma agonizante monarquia, que acabariam por culminar no regicídio de 1908 e, dois anos depois, na implantação da República. Portugal entretanto deslumbrava-se com

os costumes que ia importando quer de Inglaterra, como as *garden-parties*, quer de Paris, paraíso ainda então dos boémios, artistas e afortunados viajantes. Abriam nesta época grandes armazéns como os do Chiado, Grandella e Ramiro Leão, que traziam até às melhores casas da capital vestuário, acessórios, tecidos, adereços e todo o tipo de luxos que se podiam importar das mecas da moda, pelos quais suspiravam as burguesinhas e aristocratas quando folheavam as revistas da especialidade. Ao mesmo tempo, rasgavam-se Avenidas como a da Liberdade e Fontes Pereira de Melo, requalificavam-se bairros populares e sonhava-se com uma cidade progressista que pudesse acompanhar as mais avançadas cidades da Europa, se não mesmo do Mundo, tal como ansiado pelos devaneios dos futuristas. Recordem-se, por exemplo, os sonhos do Engenheiro Melo de Matos que, no seu conto "Lisboa do ano 2000", publicado na *Ilustração Portuguesa* em 1906, prevê um metropolitano aéreo sobrevoando a cidade que já seria, então, o porto de recepção de toda a marinha mundial.

Mas nem tudo eram rosas. Em «Uma cidade de contrastes» a autora presta especial atenção ao modo como conviviam em Lisboa os mais avançados resultados da tecnologia, como o automóvel, com os costumes tradicionais, como o burro, utilizado pelos demais. No rigor da sua análise, Paula Gomes Magalhães reflecte ainda sobre as desigualdades sociais gritantes entre as classes mais abastadas e as mais desfavorecidas que viviam, na maior parte dos casos, "no meio da rua (uma vez que as casas não tinham o mínimo de conforto), nela catando piolhos, bisbilhotando sobre a vida alheia, assando sardinhas, cantando o fado ou levando de porta em porta quase tudo o que havia para vender" (p.137).

E da rua passamos para o interior das casas, para aposentos, alcovas e enxergas em «Lisboa íntima», capítulo em que se examina a vida privada dos casais e a dos que não beneficiavam de companhia legítima. Entramos no quarto dos nossos antepassados para perceber o quanto evoluímos na vivência da nossa sexualidade, ainda que esta nem sempre fosse tão recatada como desejavam aqueles que se dispunham a dar conselhos nestas áreas. Veja-se, por exemplo, *A noite de núpcias: Estudos sobre a virgindade* (1903) de Luís Salazar, citado pela autora. Os celibatários, por vocação ou por partida do destino, não são esquecidos por Paula Gomes Magalhães, que nos convida também a observar não só o intemporal mundo

< Ilustração Portuguesa, 2 de Setembro de 1912, p. 305.



>> Ilustração Portuguesa, 22 de Abril de 1912, p. 515.



Ilustração Portuguesa, 15 de Julho de 1912, p. 66.



> Ilustração Portuguesa, 12 de Agosto de 1912, p. 209, p. 210, p. 211.



da prostituição, mas, ainda mais interessante, o modo como, num período em que as mulheres dependiam de um casamento para sobreviver, pelo menos nas classes em que lhes não era permitido trabalhar, eram encontrados expedientes para contornar a situação das menos bafejadas por Cupido. Emblemáticos, os curiosos anúncios publicados em periódicos da época, como aquele em que uma senhora "oriunda da provincia, com casa mas sem familia, solicitava uma pessoa de respeito que a protegesse." (p.174).

No último capítulo, «A Lisboa que se diverte», são passadas em revista as recreações, desportos e outras ocupações de tempos livres de todas as classes e grupos sociais, desde os mais antigos (como a já então muito decadente vida boémia) às novidades (como o animatógrafo, que competirá pelas décadas seguintes com o teatro).

Detenhamo-nos então nesta arte entusiasticamente lembrada pela autora no subcapítulo «Todos ao teatro!», para onde afluía todo o tipo de público, distribuindo-se pelo Avenida, Trindade, Ginásio, Nacional, São Carlos, e por muitos outros, de acordo com a bolsa, onde se representavam géneros diversos, desde revistas a *vaudeville*, teatro declamado, operetas e imponentes óperas. A ida ao teatro era não só uma oportunidade de assistir a espectáculos nacionais ou estrangeiros em digressão pelo país (muito populares entre o público ávido por novidades da Europa e das Américas), mas também um momento

privilegiado de convívio social. Passeavam-se *toilettes*, esquadrihavam-se os outros, viviam-se verdadeiros romances, uns legítimos outros nem tanto, cultivando-se mundanidades a tal ponto que as luzes da plateia não eram apagadas durante a representação, muitas vezes prestando-se pouca ou nenhuma atenção à cena. Actores como Taborda, fiel ao Ginásio, granjeavam público certo, e a vinda de vedetas internacionais como Sarah Bernhardt repercutia-se nos sucessos de bilheteira, tornando-se pretexto para artigos em números e números de revistas da especialidade, de modas e coscuvilhices.

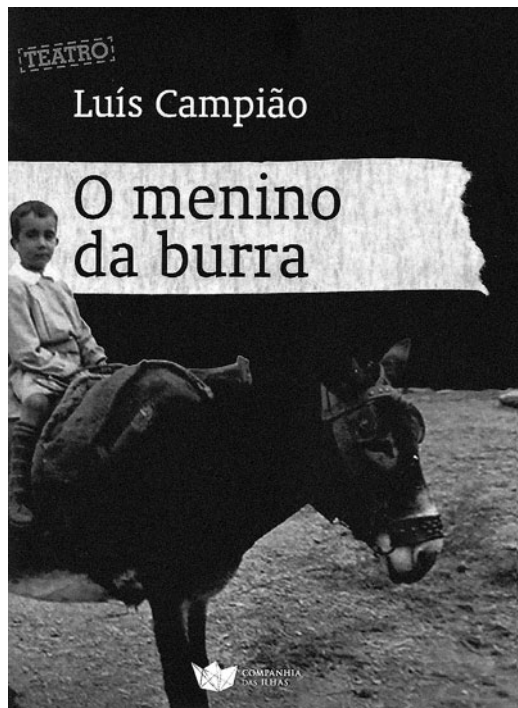
*Belle Époque* consegue transmitir o fervilhar da capital no fim de século e a paixão da autora pelo período em questão. Obra profusamente documentada, como podemos confirmar pela bibliografia e as fontes generosamente partilhadas com os leitores na secção final, baseou-se na atenta análise de periódicos e outros abundantes materiais, de e sobre esse momento nas mais variadas áreas. Pecará apenas, talvez, por um excesso de citações que ilustram com perfeição o percurso e à-vontade da autora, mas que nos fazem sentir falta de mais prosa original tão entusiasmada. Muito interessantes e dignas de nota são também as muitas reproduções fotográficas que complementam o texto, tornando o livro um atraente bilhete-postal deste período quase mítico mas pouco conhecido, bem como uma importante antologia documental.



# Ilhas em Companhia

## Uma leitura das leituras

Sebastiana Fadda



Considerai a vossa procedência:  
feitos não fostes para viver como brutos  
mas para seguir virtude e sapiência.

(Dante Alighieri, *A divina comédia: Inferno*, Canto XXVI, vv. 118-120 [tradução minha])

### 1. Premissa.

Poderá resultar simplista emparelhar palavras-chave inevitável ou indissolúvelmente associadas entre si. Por vezes consideradas em franca oposição binária, outras procurando-se conciliar as suas contradições internas pela perspectiva dialógica herdada do humanismo, remetem para algumas das grandes questões em torno das quais as diatribes entre defensores e detractores mais fundamentalistas ainda atingem tons incendiários e efeitos funestos, mantendo-se os axiomas subjacentes discutíveis ou pouco consensuais, enquanto as eventuais profundas fracturas de que são mera afloração permanecem por resolver. Por exemplo: instinto / razão, natureza / cultura, primitivismo / civilização, religião / ciência, teocentrismo / antropocentrismo, irracionalismo / racionalismo, socialismo / capitalismo, criacionismo / evolucionismo. Algumas dessas duplas agregam-se, sustentam-se,

Luís Campião, *O menino da burra*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, Colecção Azulcobalto Teatro, n.º 6, 2014, 42 pp.

Marta Freitas, *Eis o homem seguido de (Des)humanidade*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / Mundo Razoável, Colecção Azulcobalto Teatro, n.º 7, 2014, 106 pp.

hibridam-se ou completam-se umas com as outras. Embora os especialistas nas várias áreas do saber com que estão relacionadas sejam mais habilitados para se pronunciarem com o devido conhecimento de causa, é a última combinação em especial que tem aqui convocado as restantes, todas elas directa ou transversalmente pertinentes com esta.

Em contraste com os postulados aceites pelos apologistas do criacionismo, entre os fundamentos da teoria evolucionista da vida ressaltam os imprescindíveis conceitos de adaptação e necessidade: os organismos vivos mais aptos (ou fortes) prevalecem sobre os menos aptos (ou fracos) e, modificando-se e moldando-se ao ambiente, permitem a sobrevivência da espécie. As consequências do entendimento distorcido das formulações enunciadas por autoridades como Herbert Spencer no âmbito da filosofia (*Estatística social*, 1851) e Charles Darwin no da biologia (*A origem da espécie*, 1859), referências aliás, obrigatórias para as ciências naturais e sociais, têm sido devastadoras.

No terceiro quartel do século XIX a fusão e aproveitamento dos princípios das duas orientações<sup>1</sup> para fins políticos gerou uma tendência apelidada "darwinismo [ou spencerismo] social", que assentava na perfeição para continuar a justificar a vertical hierarquização das classes e a presumida supremacia "natural" dos ricos sobre os pobres, legitimando as ambições expansionista e predadoras do colonialismo moderno. Dai às aberrações da "antropologia racial" ou "racismo científico", que culminariam com um dos períodos mais execráveis da história da humanidade, o passo foi breve. E, no entanto, mesmo em condições infames, houve quem alimentasse a sua resiliência com a cultura: Primo Levi, no seu testemunho memorialístico de sobrevivente – *Se isto é um homem* (1947)<sup>2</sup> –, relata a partilha, com um companheiro de desventura, do Canto XXVI da *Divina comédia* dantesca, que encontra na figura de Ulisses a metáfora exemplar da irrenunciável urgência de conhecimento para uma vida digna e significativa, em prol da qual os versos em epígrafe trazem impressiva oração e exortação.

<sup>1</sup> Pelo contrário, a experiência mostrava a Spencer o surgimento "dum sumo interesse na prossecução de fins totalmente desinteressados", e antevia o aumento de homens que, nesse espírito, contribuiriam para a "evolução da Humanidade", em benefício dos "mais remotos descendentes" (Spencer *apud* Lanaro 1997: 224 [t.m.]).

<sup>2</sup> O título inicial, *I sommersi e i salvati* [Os submersos e os salvos], ficou alterado pela De Silva, que aceitou o livro após recusa da Einaudi. ([http://www.primolevi.it/index.php?title=Web/Italiano/Contenuti/Opera/10\\_Edizioni\\_italiane/Sequesto\\_%C3%AB\\_un\\_uomo](http://www.primolevi.it/index.php?title=Web/Italiano/Contenuti/Opera/10_Edizioni_italiane/Sequesto_%C3%AB_un_uomo) [data de acesso: 19 de Novembro de 2014]).

## 2. Pertinência.

Vem de longe a apregoada crise da sociedade ocidental. Para muitos a sua falência já estaria inscrita na pretensão de a evolução coincidir e ser permitida pelo constante aperfeiçoamento de todo e qualquer fenómeno, apontando mais estritamente para uma noção de progresso apoiada em bases tecnológicas, mas cada vez mais afastada da conotação iluminista que tanto contemplava o indivíduo como a colectividade, motores e beneficiários da transformação.

Ainda havia margem para alguma ilusão dos mais optimistas, ou dos menos informados, na fase de reconstrução, prosperidade e consolidação das sociedades de consumo que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, devido à aplicação das teorias económicas keynesianas, embora incidindo nos países desenvolvidos, mesmo que destróçados. Nos emergentes, ou "em vias de desenvolvimento", só mais próximos dos nossos dias se centraram as preocupações daqueles, devido à passagem destes de reservatórios de riqueza a temíveis concorrentes. Abolidas, esbatidas ou derrubadas as fronteiras ideológicas que tinham no muro de Berlim o seu último baluarte, o neoliberalismo mais truculento tem-se expandido sem a menor inibição ética, favorecendo a implementação de democracias *sui generis* após o apoio aos regimes totalitários, sendo a política continente variável para manter estável o conteúdo. A corrida febril atrás de tudo o que promete o lucro mais alto, no prazo mais curto e a qualquer preço – desde que beneficie os especuladores privados e seja custeado pelas instituições públicas –, tem assumido as proporções de uma bola de neve gigantesca, que rola cada vez mais rápida, não havendo, em boa verdade, nada de natural, imprevisível ou inevitável nesse fenómeno. E, todavia, decreta-se a deriva das utopias e o exílio do humano da paisagem.

O que emerge nesta contingência histórica globalizada, é uma sociedade disfuncional, des governada por elites oligárquicas e plutocráticas que fazem das nações o seu laboratório de experiência e das massas informes as suas cobaias, para testar estratégias a fim de manter inatacável a miragem delirante de multiplicar até ao infinito o seu património e poderio. Eleitos e excluídos co-existem à distância, como mundos paralelos ou planetas de diferentes galáxias, fechados em realidades mirabolantes ou implacáveis: uns, no culto da onipotência, eufóricos pelos rendimentos da finança virtual e outros no pesadelo da espoliação, afundados pela política económica real. E assim se compõe um planeta hiper-povoado, hiper-explorado e hiper-desequilibrado na distribuição e gestão sustentável da riqueza.



O Ensino e a Cultura – e tudo o que diga respeito aos direitos conquistados para a realização do chamado Estado Social – encontram-se despromovidos do seu lugar na cidade, tal como os próprios Cidadãos, acusados de parasitismo nos orçamentos de estado, conforme a insultuosa "narrativa moralista" (Soromenho-Marques 2014: 122) que pretende justificar a austeridade imposta por políticas proteccionistas de mercados desregulados, vorazes e falidos, em detrimento do interesse, dignidade e bem comum. Diminui a credibilidade das instituições democráticas e aumenta a tentação totalitária dos poderes corporativos. Quanto à cultura, importa tentar compreender as causas e os percursos da sua evolução, até ao seu eventual "fim", estudado por prestigiados académicos, como Eric J. Hobsbawm, que apresenta a tese segundo a qual "a lógica, quer do desenvolvimento capitalista, quer da própria civilização burguesa, estava destinada a destruir as suas próprias bases" (Hobsbawm 2014: 10). As inovações científicas e tecnológicas, o consumismo massificado e a globalização, em especial ao longo do século XX, vêm imprimindo mudanças radicais nos conceitos e nas práticas artísticas, pelo que "[n]ão sabemos ou percebemos como enfrentar a actual onda criativa que submerge o globo de imagens, sons e palavras, e que quase certamente se tornará incontrolável quer no espaço físico, quer no cyber espaço" (*ibid.*: 12). Visão certa e abrangente que capta as inquietações, ou os entusiasmos, dos agentes, fruidores e observadores culturais perante a viragem de paradigmas que a tecnologia e os novos meios de comunicação alteraram para sempre.

Na realidade que nos é mais próxima, ainda podemos verificar que as Artes e Humanidades, defendidas por militantes culturais em práticas de resistência, toleradas ou aceites quando pactuam com lógicas mercantilistas,

também são redefinidas e coarctadas. Substituídas pelas Artes Visuais e Performantes (sic!), disfarçam na espuma da superfície a ignorância das profundezas, deixando aflorar os sentidos maiores que elas carregam aos olhos dos poderes instituídos, que colocam a tónica sobre a presença ubíqua das imagens e a mensurabilidade dos desempenhos. Esmagados em vidas reificadas, formatadas por uma vertigem que leva em direcção do vazio, num presente distorcido e envenenado que branqueia o passado e amputa o futuro, impõe-se a urgência do questionamento.

A história das civilizações expressa bem a complexidade e as contradições do ser humano. O mapa da contemporaneidade continua a expor as suas glórias e misérias, fragmentadas em povos heterogéneos, regidos por organizações, interesses, tempos, espaços, velocidades e oportunidades díspares. Ou, dito por outras palavras, cujas construções e imaginários criam sentidos e moldam comportamentos não standardizáveis, cujas demandas solicitam respostas diferentes.

Sobre o "irrealismo prodigioso" na produção de imagens mitificadas como característica da identidade portuguesa, os contributos de Eduardo Lourenço mantêm-se inspiradores. Viriato Soromenho-Marques, no seu informado e fecundo estudo *Portugal na queda da Europa*, refere os seus "luminosos escritos" sobre a adesão portuguesa aos projectos europeístas, que seria "caracterizada por escassa meditação, nula 'adesão simbólica' e uma tendência para a 'fuga' permanente para espaços geográficos exteriores ao Velho Continente" (Soromenho-Marques 2014: 19). Contra os perigos das "curtas vistas" (*ibid.*: 120) de quem ignora as lições da História ou procura culpados em vez de causas, é com base em vasta análise destas que se explica a terrível crise da qual os Europeus – e os portugueses, em cuja caminhada colectiva "[m]uito raramente [...] a escolha desavisada de tão poucos terá afe[c]tado a vida de quase todos" – poderão sair se tiverem a capacidade de "ser fiéis ao melhor da sua história e à promessa de um futuro comum" (*ibid.*: 61 e 210), superando a sua iliteracia político-económica generalizada.

A heteronomia dos sistemas e a autonomia do sujeito têm sido objecto de aturada reflexão também por parte de Cornelius Castoriadis, que indaga a polimorfia da situação sócio-histórica actual, as mitificações e mistificações sistémicas, a "contaminação do projecto emancipatório da autonomia pelo imaginário capitalista" (Castoriadis 2012: 48). Reduzido à dimensão económica e funcionalista (auto)enganadora, limitada e opressiva, tem levado à "decomposição" e "crise das significações dos imaginários

das sociedades modernas" (*ibid.*: 95 e 98). Observados por outro prisma, os revezes de padrões relacionados com a triangulação de três elementos centrais, como são a história, o homem e os seus contextos relacionais, tem levado Marc Augier a concluir que, "[c]om a passagem da colonização à globalização, a etnologia do excesso simbólico transforma-se em antropologia da solidão" (Augier 2014: 125).

Confiemos que "hordas de vigilantes" (Chomsky 1999) contrariem o rumo "suicidário" (Soromenho-Marques, op. cit.) das crises duma humanidade desencontrada com ela própria.

### 3. Jangadas de papel.

Pela extensão do princípio dos vasos comunicantes às actividades humanas, é na moldura acima esboçada a traço grosso que se enquadra o afunilamento duma oferta editorial de amplo espectro – peças originais e traduções, estudos e ensaios, revistas – ainda poucos anos atrás animadora, pela pluralidade de vozes e estímulos vitais que revelava. A custo, também no sentido mais literal do termo, o desejo de democratização (ou o processo de massificação) da cultura parecia encontrar novos fruidores (ou mercados).

Mais de dez anos depois da criação da *Sinais de cena*, ao verificarmos as listas de publicações de e sobre teatro que encerram a secção "Leituras" dos números de Junho – decerto incompletas devido aos desacertos entre distribuição, exposição e acesso nas livrarias –, sobressai a contracção do número e variedade de editoras dispostas, capazes ou interessadas em manter aberto o seu catálogo a esta matéria. E é mais uma vez a custo, também no sentido literal do termo, que se assiste à quase desertificação de uma oferta – em regime de subsistência espiritual – proporcionada por pequenas editoras, tiragens limitadas, parcerias público-privadas, todas sem fins lucrativos entre os motores (ou objectivos) principais que as animam.

Se considerarmos as edições de dramaturgia, exceptuando os dois Teatros Nacionais, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, as colecções dos Artistas Unidos e da Companhia de Almada, mais a Apenas Livros<sup>3</sup>, pouco nos resta.

Novidade recente, a presença da açoriana Companhia das Ilhas, que lançou em 2012

a Colecção Azulcobalto/Teatro. À medida do país que temos, cada vez mais pequeno e mais pobre de meios, mas não de talento ou de forças para ainda assim sobreviver, este projecto independente ("quixotesco", nas palavras de Rui Pina Coelho, seu co-director com Carlos

<sup>3</sup> Entre 2004 e 2013, a discreta e perseverante colecção "Apenas de cordel – Teatro de cordel", acolheu 14 títulos, dos quais 11 são peças.



Alberto Machado) e de dimensão micro (ou residual), acolhe peças curtas – “[m]onólogos, dramas poéticos, peças em um acto” –, já estreadas ou à espera de um palco<sup>4</sup>. Desde logo anunciando textos de autores com valor, a colecção tem formato inicial reduzido, ou de bolso, é de gráfica cuidada e celebra a vontade de preservação das instâncias criadoras por parte da comunidade artística nacional.

No entanto, nas disforias do nosso tempo sem futuro à vista, a iniciativa pode sugerir tanto a metáfora romântica dos barquinhos de papel em navegação solitária num oceano hostil, como a de frágeis jangadas com naufragos que tentam rumar para a Utopia. Testemunhar a “vitalidade da nova dramaturgia portuguesa no século XXI” e a “dinâmica da literatura dramática portuguesa contemporânea” num “teatro de pequena dimensão”, não deixa de apontar para sentidos múltiplos. Pode ser claro sinal de uma opção estética que privilegia a concisão, como também a contracção da disponibilidade / capacidade de ouvir e comunicar em tempos de excesso – e rapidez – de informação, ou ainda de um estado de mutação genética para se adaptar à “ascensão da [sua] insignificância” na nossa sociedade. Reconhecendo essa tendência difusa na dramaturgia actual, a argúcia crítica de Paulo Eduardo Carvalho assinala: “A forma breve conquista, assim, um espaço de inventividade que a converte num dos mais poderosos laboratórios da escrita teatral do século XX”<sup>5</sup>.

#### 4. Sinais no horizonte.

A Colecção Azulcobalto é inaugurada com o título *Bela dona e outros monólogos*, de Pedro Eiras, seguido por *Às vezes quase me acontecem coisas boas quando me ponho a falar sozinha*, de Rui Pina Coelho, *O regresso de Orto*, de Jaime Rocha, *A porta fechou-se e a casa era pequena*, de Ricardo Neves-Neves, e *Peça romântica para um teatro fechado*, de Tiago Rodrigues, todos de 2013, já objecto de atentas leituras de Sara Figueiredo Costa e Emília Costa no n.º 20 da *Sinais de cena* (para o qual se remete). Em 2014 é a vez de *O menino da burra*, de Luís Campião, *Eis o homem seguido de (Des)humanidade*, de Marta Freitas (em parceria com o Mundo Razoável), e um volume com dois títulos: *Parking*, de Jorge Palinhos, e *Desmaterialização*, de Tiago Patrício.

Para além do aspecto formal, há outro forte denominador comum que aproxima a nova geração de autores: a conjugação produtiva das contaminações sectoriais, pelo esbatimento de fronteiras que consente a miscigenação dialógica de competências ligadas à teoria e à prática.

Numa inteligente articulação de tradição e modernidade, Franco Ruffini propõe a leitura dialéctica destas últimas, não como “*modos separados mas níveis interactivos*” (Ruffini 1997: 11, itálico no original, t.m.), que superam a antiga polarização binária graças à integração de um “nível intermédio”, operativo já em Metastasio, e designado com o termo “sapiência”, na acepção etimológica de “conhecimento”. O alargamento, no mínimo, à “visão ternária e não opositiva”, permite a passagem de uma óptica estática para uma óptica dinâmica. Contrariando a propensão para a subordinação da prática à teoria, ou então “a considerá-la como incognoscível sob a danoção do efémero”, abre-se uma negociação horizontal enriquecedora: “se a teoria é o nível das *leis* e a prática o nível das *soluções empíricas*, a sapiência é mesmo o nível das *regras pragmáticas*. Entre o *saber* da teoria e o *fazer* da prática há [...] um *saber fazer* que é, em simultâneo, “experiência individual” e “consciência geral do fazer” (*ibid.*, it. no original).

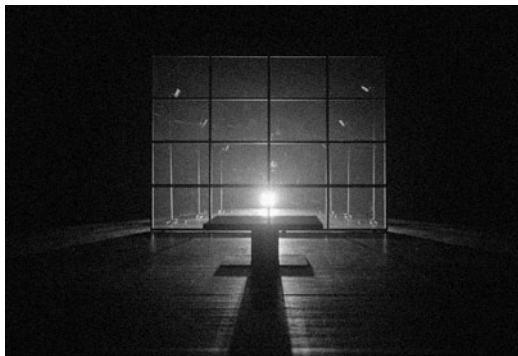
Nesse sentido, menos espartilhados do que os seus antecessores, e talvez mais desafiados a correr os riscos da experimentação, os dramaturgos e artistas de hoje deverão ser apreciados como pensadores / fazedores / sabedores. A formação e a escrita dos autores editados na Colecção Azulcobalto evidencia o que acima foi definido como forte denominador comum. São eles que reafirmam a necessidade, e reivindicam o direito de cidadania, do teatro enquanto lugar vocacionado para o exercício da democracia e a partilha de perplexidades colectivas. Pesem embora as manifestas diferenças, talvez estes aspectos constituam traços identitários comungáveis, reconhecíveis em Luís Campião e Marta Freitas.

Luís Campião, licenciado em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, pós-graduado em Texto Dramático Europeu pela Universidade da mesma cidade, Mestre em Artes Performativas – Escrita de Cena na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, tem passado da interpretação à escrita, com *Cova dos ladrões* (2010) e *Parabéns* (2012) destacando-se pela originalidade de *Nossa Senhora da Açoteia*, texto vencedor da 6ª edição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva 2012, e do 1º concurso de textos teatrais do Teatro Universitário do Porto, que o estreou no mesmo ano. Outra distinção, uma menção honrosa no concurso INATEL – Novos Textos 2013, é atribuída a *O menino da burra*.

A dimensão desta última peça é a de “drama a uma só voz” (Guerra 2013), teatro de texto em que o propulsor da acção é a palavra, mas também a fala, porque a produção física de fonemas já é acção portadora de sentidos.

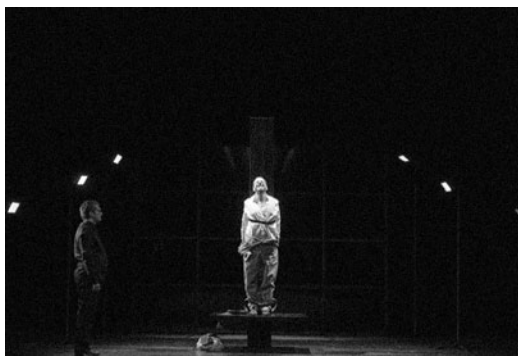
<sup>4</sup> Lançamento da Colecção Azulcobalto | teatro (Editora Companhia Das Ilhas)\* (<https://www.facebook.com/events/120451914832550/> [data de acesso: 27 Novembro 2013]).

<sup>5</sup> Azulcobalto | Teatro - Comemorações do dia mundial do Teatro | 27 de Março | Merceria de Arte | Coimbra\* (<https://www.facebook.com/events/1398323117093999/?ref=22> [data de acesso: 5 de Junho de 2014]).



&lt; &gt;

*Eis o homem*,  
de Marta Freitas,  
co-enc. e dramaturgia de  
Marta Freitas e José  
Eduardo Silva, Mundo  
Razoável et al., 2013  
(< cenário de Catarina  
Barros;  
> José Eduardo Silva),  
fot. Paulo Cunha Martins.



&lt; &gt;

*Eis o homem*,  
de Marta Freitas,  
co-enc. e dramaturgia de  
Marta Freitas e José  
Eduardo Silva, Mundo  
Razoável et al., 2013  
(< Adolfo Luxúria Canibal  
e José Eduardo Silva;  
> José Eduardo Silva e  
Adolfo Luxúria Canibal),  
fot. Paulo Cunha Martins.

Os factores que têm determinado a passagem, na história do teatro, do exercício da coralidade para a presença residual de uma só personagem, são muitos e complexos. Como mero apontamento recorda-se que, desde o teatro clássico, com personagens e coro, até moldar-se no drama burguês, em que o coro desaparece ou surge diluído, reconfigurado ou pulverizado (que acontece p. ex. com as personagens "secundárias" goldonianas), o palco do século XX assiste ao "triumfo" do protagonista "único" e à expulsão de interlocutores.

O teatro é espelho e produto da sociedade em que germina: na Atenas do V século a.C. representa-se a cidade na sua dimensão religiosa e cívica; no palco europeu setecentista representa-se a cidade na sua dimensão económica e nas suas relações produtivas; no palco actual manifesta-se com frequência a condição alienante do sistema capitalista-financeiro globalizado. O desamparo de certos vencidos, protagonistas dos monólogos do nosso tempo, o carácter fragmentário do seu efabular, a diluição do tom confessional no frêmito poético, a confluência do dramático no rapsódico pela eleição do quotidiano banal como objecto dum discurso enunciado por personagens desprovidas de grandeza (Sarrazac 2011), a introdução da técnica do monólogo interior vindo da matéria literária, bem como o gosto pela intertextualidade, são elementos que não faltam no chamado teatro pós-moderno ou pós-dramático.

É nesse pano de fundo que ganham corpo a personagem anónima de *O menino e a burra* e o seu "diálogo" com os espectadores. Através da convenção dramática, avivam-se micro e macro histórias, evocadoras dum Portugal pobre e rural, ainda a lidar com o espantinho da guerra colonial e da ignorância, no intuito de se transmitir a sua memória. Demasiadas vidas ficaram com marcas indeléveis, esculpidas nos corpos e espíritos, por aquelas experiências penosas. Por isso dramaturgo e personagem não podem nem querem esquecer: ainda não se consegue enterrar esse passado.

Quanto à intertextualidade, é adoptada pelo autor em relação à sua própria obra, havendo trechos de *Nossa Senhora da Açoteia* (2013: 56-57) que transitam para *O menino da burra* (pp. 39-40), sendo, aliás, os seus protagonistas parentes bem próximos. Variante gráfica e assertiva da sua índole lírica, este último texto é feito de frases curtas que pedem silêncios, para que os seus sentidos semeiem ressonâncias nos ouvintes / leitores. O lugar privilegiado ocupado pelo actor e pelo texto no palco contemporâneo, aliás, segundo Valère Novarina, "corresponde certamente a algo de profundo de que as pessoas necessitam. Elas estão de novo à procura da pobreza e do silêncio. E o monólogo, estranhamente, é um lugar de silêncio" (Novarina *apud* Guerra 2013: 20). Os sons e as imagens das cidades tornaram-se demasiado ruidosas e insuportáveis.

Marta Freitas, licenciada em Interpretação pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, e em psicologia pela Universidade do Minho, onde obteve os graus de Mestre e Doutoramento em Ciências Cognitivas, tem desenvolvido em paralelo formação, ensino e actividade artística como actriz, dramaturgista, encenadora, membro fundador da companhia de teatro Mau Artista, fundadora e directora da empresa Bastidor Público e da associação Mundo Razoável, ambas empenhadas no sector cultural. Assumiu a responsabilidade autoral das peças *Cem lamentos* (2010), *Diz-lhes que não falarei nem que me matem* (2011) e *Lucki e as baibies* (2012), todas elas já representadas.

Numa aparente digressão, cabe aqui mencionar o 3.º Encontro Presente no Futuro, com tema "À procura da liberdade", tão oportuno na comemoração dos 40 anos da Revolução de Abril. Entre os muitos oradores que intervieram, Eduardo Lourenço teria dito que "a liberdade é como respirar. Estamos condenados à liberdade que nos foi dada como parte do que somos"<sup>6</sup>. Esse raciocínio atravessa a escrita de Marta Freitas, desassossegada pelas noções de "destino" e "livre arbitrio".

<sup>6</sup> [http://www.dn.pt/politica/interior.aspx?content\\_id=4160323](http://www.dn.pt/politica/interior.aspx?content_id=4160323) (data de acesso: 10 de Dezembro de 2014). O Encontro foi promovido pela Fundação Francisco Manuel dos Santos e decorreu nos dias 3 e 4 de Outubro de 2014 no Centro Cultural de Belém.

Estreadas em 2013, *Eis o homem e (Des)humanidade* foram inspiradas pela obra *Ecce Homo*, de Nietzsche. Na Babel de crenças, práticas e incertezas, vindas da tradição e da actualidade, as personagens têm no âmago da sua parábola "A Pergunta" por excelência: "quem é que eu realmente sou?" (p. 16). Dai que, nesta escrita, sejam pertinentes algumas das questões acima expostas, em variadas modalizações, referidas a binarismos conceptuais redutores, mas num movimento desejado de as transpor: Criador e criatura, culpa e perdão, racionalismo e pulsão, amor e ódio, autonomia e dependência, demissão e responsabilidade, direitos e deveres, indivíduo e colectividade. Na essência, o Eu e o Outro, o Outro que é e há no Eu, o reconhecimento dessa dupla identidade e posição, da sua dialéctica, que possibilita a ansiada reunificação. Na prática, representam a necessidade de alternativa às polaridades, aviltantes, decerto, da condição humana em geral: "Não quero ser lobo nem presa. Não quero existir em nenhum desses modos" (p. 48); e ainda, "Na solidão, o homem devora-se a si mesmo. Na multidão devoram-no inúmeros. Então escolhe" (p. 106, it. no original, citação do filósofo alemão). O Ego deve morrer, para que haja mais mundos e mais humanidade.

Há outro aspecto que mereceria mais demorada reflexão e que fica aqui como mero apontamento: o peso e a herança do Cristianismo na tradição ocidental. O seu enraizamento mantém um impacto tão forte no tecido social que, apesar da dimensão laica do estado moderno, da separação entre poder espiritual e poder temporal, a arte e a cultura exemplarmente transportam o seu imaginário no momento da criação, podendo multiplicar as significações do objecto que o integra. Neste caso concreto, veja-se, por exemplo, a dimensão nuclear que a figura do Filho de Deus pode exercer numa dupla direcção: as personagens de Luís Campião e Marta Freitas são protagonistas numa alegoria cujos efeitos são colhidos na pequena escala individual, mas que repetem o enigmático sacrifício do seu antecessor. São pobres Cristos que arrastam a cruz do seu destino num Calvário de redenção duvidosa. Para o (anti?)herói de *Eis o homem*, já no título é anunciado o seu destino de morte e a possível redenção. Tentam, aguentam e voltam a tentar, ficando, ou não, à espera do seu Godot.

Encerra o ano editorial de 2014 o lançamento do volume que reúne *Parking*, de Jorge Palinhos, e *Desmaterialização*, de Tiago Patrício, resultado da 1ª edição do Laboratório de Dramaturgia – Escrever no Espaço, realizado no âmbito duma parceria composta pela Companhia das Ilhas, Teatro Meridional e Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ao concretizar a formulação teórica de Paulo Eduardo Carvalho, a união de vontades neste esforço conjunto que visa estimular a criação de originais em língua portuguesa, rema contra a corrente da pulverização individualista, agregando as ilhas em arquipélagos. Uma 1.ª edição que prenuncia sinais de futuro na linha do horizonte.

### Referências bibliográficas

- AUGIER, Marc (2014), *L'antropologo e il mondo globale*, trad. Laura Odello, Milano Raffaello Cortina Editore (*L'anthropologue global*, Paris, Armand Colin, 2013).
- CAMPIÃO, Luis (2013), *Nossa Senhora da Açoteia*, Lisboa, Instituto Camões / Chiado Editora.
- CASTORIADIS, Cornelius (2012), *A ascensão da insignificância*, trad. Carlos Correia de Oliveira, Lisboa, Bizâncio, 2.ª ed. (1.ª ed. 1998; *La montée de l'insignificance*, Paris, Éditions du Seuil, 1996).
- CHOMSKY, Noam (2000), *O neoliberalismo e a ordem global: Crítica do lucro*, trad. António Cruz Belo, Lisboa, Editorial Notícias (*Profit over people: Neoliberalism and global order*, New York, Seven Stories Press, 1999).
- GUERRA, Cristina Antoniovna (2013), *Drama a uma só voz*, dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, texto policopiado.
- HOBBSAWM, Eric J. (2014), *La fine della cultura: Saggio su un secolo di crisi di identità*, trad. Leonardo Clausi, Daniele Didero e Andrea Zucchetti, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- LANARO, Giorgio (1997), *L'evoluzione, il progresso e la società industriale. Un profilo di Herbert Spencer*, Firenze, La Nuova Italia, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano (consultado no sítio: [www.studiumanistici.unimi.it/files/\\_ITA\\_/Filarete/175.pdf](http://www.studiumanistici.unimi.it/files/_ITA_/Filarete/175.pdf) [último acesso: 30 de Outubro de 2014]).
- RUFFINI, Franco (1997), "Introduzione all'edizione italiana", in Marvin Carlson, *Teorie del teatro: Panorama storico e critico*, trad. Leonardo Gandini, Bologna, Il Mulino, Strumenti, pp. 9-28 (*Theories of Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the present*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1984).
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, trad. Luis Varela, pref. Christine Zurbach, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 2, 2011.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato (2014), *Portugal na queda da Europa*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.

### Sitiografia

<http://www.primolevi.it/>  
[www3.fl.ul.pt/CETbase/](http://www3.fl.ul.pt/CETbase/)



# Palcos na cidade de Aveiro

## Do Rossio ao Aveirense

Judite Lopes



Poderá uma “filha-adoptiva” de Aveiro escrever acerca da história dos palcos dessa cidade? Desconhecendo bairros antigos e nomes de ruas já desaparecidas, o desafio, que me propus em 2004 – quando preparava a minha dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro para a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa –, exigiu uma busca quase detetivesca, vasculhando tudo o que em periódicos e publicações várias dizia respeito a espetáculos que, ao longo de mais de 120 anos, animaram a cidade de Aveiro.

A tarefa não foi fácil: particularmente complicado foi o acesso a alguns jornais da época por coincidir essa procura com obras de reabilitação no edifício do Teatro Aveirense. Ultrapassando estas dificuldades, a verdade é que o entusiasmo e a vontade de ir mais longe levaram-me a recuar até muito antes da inauguração do Teatro Aveirense, em 1881, fazendo o levantamento dos espetáculos realizados também noutros palcos da cidade. Quanto eu lamentei a falta de mais fontes que contassem a História do Teatro do Rossio (que terá funcionado na casa do senhor Matias Freherder, em 1856), ou do Teatrinho de São João Baptista (ativo entre 1856 e 1861) e mesmo do Teatro dos Artistas Aveirenses (1862-1875)?!

Dificultando ainda mais este trabalho de pesquisa, muitas vezes, as notícias publicadas nem sempre se revelaram fidedignas. Não raro, as notícias incluíam termos ou expressões como “deve acontecer”, “parece que teremos...” ou “Conta a Sociedade dar uma récita”, o que não permite grandes certezas sobre o que terá, de facto, ocorrido. Foi igualmente difícil encontrar – quer na

Biblioteca Municipal de Aveiro, quer no Arquivo da Biblioteca Municipal do Porto – publicações que cobrissem os últimos anos do século XIX. E alguns periódicos, dados como existindo em arquivo, estavam em tão mau estado de conservação que não me foi concedida autorização para a respetiva consulta. Contudo, cada notícia publicada, cada referência encontrada, levava-me a um verdadeiro estado eufórico, como quem descobre um grande tesouro. Como aquele artigo, n.º *O Campeão das Províncias*, de 3 de junho de 1863, onde Manuel Mendonça, um ator local, recita loas ao grande artista nacional de então, o ator Taborda (1824-1909):

Taborda – que génio este!  
 Dos génios conquistador!  
 Rei da cena, rei do palco,  
 Dos génios fica senhor.

Conquista César a terra,  
 Conquista Nelson os mares;  
 Taborda conquista o mundo,  
 E no mundo tem altares.

Por entre palmas e bravos,  
 Voluntária vassalagem  
 Recusada aos patenteados,  
 Tu a tens por homenagem.

Levanta a frente corada,  
 Olha, Taborda, que vês?  
 Vês um povo, vês Aveiro,  
 Também curvado a teus pés.

Aveiro berço de génios  
 Sabe o génio avaliar:  
 Rei do palco, rei da cena  
 Vai Taborda proclamar!

Apesar de estar bem definida a matéria a investigar para a dissertação de mestrado, era, impossível ficar indiferente a todas as referências que me iam surgindo acerca de outros palcos da cidade, até pela importância que terão tido para a fundação daquele que viria a ser o seu palco principal, bem como, em última instância, do seu contributo para a História do Teatro em Portugal.

São escassos os dados registados acerca da vida teatral aveirense, até ao século XIX. Cristóvão Pinheiro Queimado<sup>1</sup>, faz a descrição do que, em 1687, eram as tradicionais festas de São João Baptista, orago da já extinta Capela do

<  
 Primeiro cartaz em  
 arquivo no Teatro  
 Aveirense.

<sup>1</sup> Fonte copiada do  
 original por V. C. C. de  
 Sousa Brandão, e citada  
 por José Pereira Tavares  
 em Arquivo do Distrito de  
 Aveiro, volume III, pág. 99.

Judite Lopes  
 é Mestre em Estudos  
 de Teatro pela  
 Faculdade de Letras da  
 Universidade de Lisboa,  
 tendo defendido, em  
 2008, a sua tese sobre  
 o “Teatro Aveirense”.  
 Natural de Bragança,  
 reside há alguns anos  
 em Aveiro, onde é  
 professora do ensino  
 secundário. Em  
 novembro de 2006  
 participou na  
*International  
 Conference: Translation  
 & Censorship*, na  
 Universidade Católica  
 Portuguesa, com a  
 comunicação “Estudo  
 de Caso: representação  
 de *La putain  
 respectueuse*, de Jean  
 Paul Sartre, em 1946”.

>  
 Ator Carlos de Almeida,  
 in Sousa Bastos  
 Dicionário de teatro  
 português (1908), edição  
 fac-similada, Coimbra,  
 Minerva, 1994, p. 164.

Rossio, onde podemos encontrar algumas demonstrações para-teatrais:

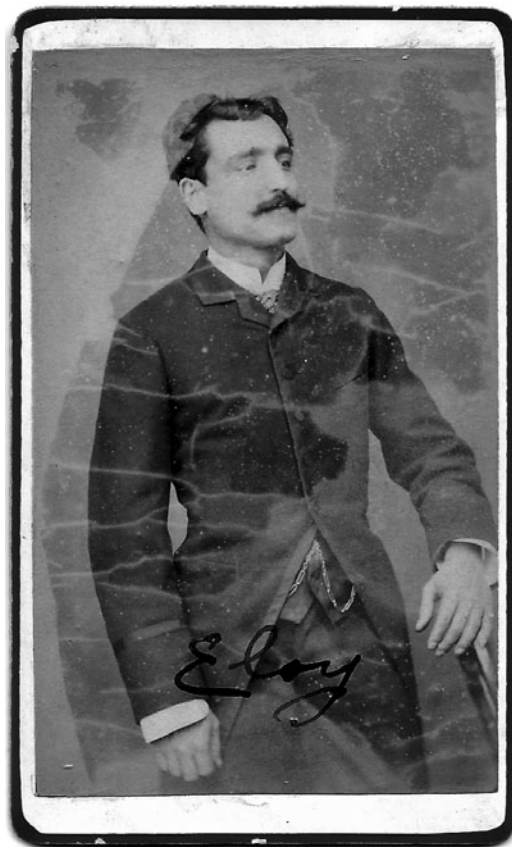
N'esta vila todos os nobres d'ela, e da vila de Esgueira que fica d'aqui uma milha para nascente, desde tempos antiquíssimos tem costume de virem ao cais em dia de S. João Baptista celebrar a sua festa com mui luzidas cavalhadas onde apareciam, e ainda agora aparecem, os mais ricos telizes primorosamente bordados com bordaduras de ouro e prata, e sedas de varias cores, e veludos ricos de terciopêlo, com suas armas brasonadas, e divisadas, trajando os seus mais ricos vestidos de gala, e plumas, e depois de praticarem com a maior destreza, e a mais brilhante mestria diferentes jogos de cavalaria, correm a sima pela vila, e acabada esta vistosa função seguem à estacada dos touros, onde cada um à porfia mostra a sua destreza e manhas em acoessar os valentes animais ora de pé, ora a cavalo; [...] e também n'aquele dia se fazem mui vistosos fogos de artificio de dia, e também de noite com figuras como bonifrates de mui engenhosas invenções.

(Tavares 1937: 99)

Eduardo Cerqueira dá, igualmente, mais achegas acerca da animação na cidade, dizendo que "o Corpo de Deus figurava entre os dias maiores em Aveiro [e que] já nos inícios do segundo quartel do século XVIII fora amputada das costumadas danças e figuras como eram 'a serpe e drago, cavalinhos, fuscas, jucalheiras mouriscas e ciganos' e 'mais cousas indecentes e jocosas' que distraiam a devoção." (Cerqueira 1974: 51-52).

A partir de meados do século XIX, já é mais fácil fantasiarmos acerca da vida dos cidadãos, uma vez que os periódicos locais começam a surgir em maior número tendo alguns deles, felizmente, chegado aos nossos dias. Para lá das muitas tricas políticas, também encontramos, por vezes, referências à ocupação dos tempos livres e a atividades mundanas, em geral, permitindo-nos enriquecer a História do Teatro em Portugal e acompanhar a vida das coletividades locais.

O século XIX trouxe a tão desejada mudança. Após duzentos anos de verdadeira razia populacional – de 14 mil habitantes, em 1500, para 3.500, em 1797 – a cidade começou a registar uma evolução gradual, graças às obras implementadas um pouco por todo o lado. As mais importantes realizaram-se na estabilização da barra de Aveiro, o que permitiu um melhor escoamento das águas da ria, bem como o "desvio" da linha do comboio, que ligava Lisboa ao Porto, e que, graças ao deputado aveirense José Estevão, passou a favorecer os habitantes locais. Com melhores condições de vida e mais fácil acesso a meios de transporte, as atividades lúdicas dos cidadãos puderam desenvolver-se. Foi o caso de touradas, circos, espetáculos de ginástica ou com feras ou animais nunca antes vistos na cidade. Organizaram-se serões com anões, ventríloquos, ilusionistas, malabaristas, prestidigitadores, bem como concertos musicais e bailes de máscaras. Finalmente, a população dispunha de saúde e condições sociais para se divertir nos lugares públicos.



Dois momentos se impunham no calendário de festas dos aveirenses: os bailes de "mi-carême" (em fevereiro e/ou março) e a Feira de Março (entre março e abril), onde, pontualmente, se assistia a espetáculos, cuja qualidade, todavia, e segundo algumas opiniões lidas, deixava muito a desejar. Eram muito apreciados os espetáculos dos "circos de cavalinhos" – com exhibções acrobáticas, equestres e cómicas – ou as transformações, prestidigitações e mágicas de pantomineiros vindos de diversos lugares. Foi graças a esta feira que muitos se habituaram a ir ao teatro, daí decorrendo o aparecimento de inúmeros atores diletantes.

O registo mais antigo de espetáculos realizados na Feira de Março, reporta-nos ao ano de 1837 e é mencionado por Eduardo Cerqueira no seu artigo "Relance sobre a evolução da secular Feira de Março", inserido no volume XIII do Arquivo do Distrito de Aveiro e, mais tarde, recordado pela imprensa local:

[...] o Circo Olímpico ("sercolo olimpico", na estapafúrdia ortografia do escrivão da Câmara do tempo). Avrilon, artista e empresário, granjeara grande popularidade com a representação de uma qualquer composição cénica, de tons heróicos, em que saía exaltada a figura de D. Pedro IV.

(Litoral, 26-03-1955)

O gosto passou a vício de tal maneira que muitos recorriam à Caixa Económica para poderem aproveitar estes dias de diversão. Deve ter sido por isso que os empresários começaram a investir em melhores condições e, posteriormente, se construiu um "barracão" em madeira onde as companhias permaneciam alguns meses, mesmo depois de a Feira terminar. Há registos de ter sido alugado por um empresário de grande sucesso do teatro das feiras

>  
 Sousa Bastos: Espólio  
 Jorge de Faria.



<  
Actriz Luisa Cândida:  
Espólio Jorge de Faria.

de Lisboa, o senhor Dallot, em 1889, e pelo empresário Lozano que, em 1893, adquiriu a exploração do espaço e, fê-lo de uma forma tão correta que permaneceu até fins de maio. *O Povo de Aveiro*, de 23 de março, desse ano, descreve esse espaço como "amplo e muito decente; a iluminação é a gás, mas nota-se falta de luz, o que pode ser remediado dando mais força ao gás". No entanto, o comportamento do público, sobretudo dos que gostavam de interagir com os artistas durante a sua atuação, mereceu reparos do jornalista, que pediu a intervenção do Comissário de Polícia. No final desse século, para gáudio dos habitantes locais, seria a Companhia Lisbonense a permanecer três meses na cidade, mostrando "um repertório variado, em que alternavam as mágicas com as comédias, as tragédias com as operetas, os dramas com as revistas do ano". (Cerqueira 1974: 53) Apesar de tudo, o barracão da Feira de Março continuava a fazer grande concorrência e a atrair muita gente, levando ao desespero outros artistas que por cá passassem ou quem tentava organizar outros espetáculos.

Ao longo do século XIX, foi com alguma dificuldade que os aveirenses conseguiram assistir a espetáculos de teatro, sem ser de feira. *O Campeão do Vouga* fala em encenações pontuais, em casa de pessoas mais abastadas, e, portanto, não acessíveis a todas as classes, citando como exemplo o Teatro do Rossio, que funcionava na casa do senhor Matias Freherder. Através desse periódico, é possível recensear oito serões de espetáculos, entre maio e junho de 1856, assegurados por companhias amadoras locais e outras vindas de fora. O público dividia-se pela plateia – superior e inferior – e pela galeria, se bem que esta última fosse só para as "damas", enquanto a plateia inferior se destinava aos espectadores de menores recursos

económicos. Não foram encontradas mais referências, para além desse ano. Uma coisa é certa: o senhor Matias esmerou-se na escolha do cartaz, uma vez que "[...] a Companhia que há pouco deu algumas récitas no teatro do Rossio, regressou a esta cidade e vai dar algumas representações no teatro de S. João Baptista. Amanhã é a primeira noite de espetáculos, como se verá no anúncio publicado na secção competente." (*Campeão do Vouga*, 30-08-1856).

Outro espaço anterior ao Teatro Aveirense é o já referido Teatro de São João Baptista, também chamado de Teatro/Teatrinho da Fábrica. Não há dados certos sobre a sua inauguração, embora se saiba terá sido em 1856, que uma vez que se podem encontrar anúncios na imprensa de então. De acordo com algumas edições d' *O Campeão do Vouga*, publicadas em julho desse ano, estava a ser construído um na casa do senhor João da Silva, à Fábrica da Louça, daí o seu outro nome.

Os artistas quiseram confundir o nosso município e começaram a fazer um teatro na casa do nosso patricio o Sr. João da Silva, à Fábrica da Louça. Informam-nos que a sala do espetáculo é pequena, mas que está preparada decentemente, oferecendo comodidade suficiente para duzentas pessoas na plateia e cem na galeria. (*O Campeão do Vouga*, 09-07-1856)

Passamos a [sic] dias a ver o teatro que os artistas andam a construir no edificio da fábrica do Sr. João da Silva. A sala é pequena, mas proporcionada. A plateia dá lugar para 100 pessoas e a galeria para 60. O palco tem suficiente capacidade, a boca é rasgada e o todo, apesar de circunscrito, é decente e modesto, não obstante ser uma obra empreendida e executada pelas classes laboriosas. (*O Campeão do Vouga* de 30-07-1856)



>  
 Capa do livro *Carteira do artista*, de António de Sousa Bastos, edição fac-similada, Lisboa, Arquimedes Livros, 2007.

Quando ao tipo de construção, poucos dados temos, a não ser os testemunhos dos jornais que, por vezes, falam em plateia e galeria: a primeira, para "tricanas", a segunda, para damas. Por sua vez, a galeria estava também dividida em inferior e superior. Esta divisão era notória sobretudo ao nível do comportamento esperado destes dois públicos, uma vez que as damas não se misturavam com as mulheres do povo (as "tricanas"), como o comprova *O Campeão do Vouga*, de 10 de outubro de 1857, ao referir-se ao público que, dias antes, assistira ao drama *A graça de Deus* e à farsa *A família do boticário*. Segundo o articulista, "houve enchente na plateia. Na galeria estavam algumas damas. Na galeria inferior não havia lugar vago. Infelizmente a quantidade não correspondeu a qualidade, pelo que respeita à plateia, a qual poucas vezes temos visto menos ilustrada".

Apesar de tantas críticas e lamentações, esse era o único espaço onde, por essa altura, se faziam espetáculos, sendo, por esse motivo, carinhosamente chamado de "teatrinho". Pouco depois, a 16 de Agosto de 1857, João Silva de Pinho adquiriu o local por 185.595 réis. Todavia, as críticas mantiveram-se:

>  
 Sousa Bastos lendo um quadro de revista, in Sousa Bastos *Recordações de teatro*. Lisboa, Século, 1947.

Em Aveiro há uma vocação decidida para o teatro, mas quase sempre a escolha é desgraçada. Não se compendiam os melhores autores nem se medem as forças dos atores. Em havendo um drama, salgado de peripécias desusadas [...] ei-lo em cena freneticamente apoiado pela Companhia mas friamente acolhido pelo público. [...] Muitos dos atores que têm pisado o palco do teatro São João Baptista não passarão da plana medíocre, porque não sabem estudar-lhes a vocação, nem distribuir-lhes os papéis. O reportório enviesado dos velhos arquivos é compulsado a miúdo mas os resultados deviam ter feito mestres aqueles que se reputam oráculos entre os da sua tribo. Às vezes as récitas contam-se pelas catástrofes. [...]

(*O Campeão do Vouga*, 23-12-1857)

Em 1861, no seguimento de uma atuação da Companhia Dramática Portuguesa, *O Distrito de Aveiro*, de 20 de Setembro, diz que "Aveiro deve envergonhar-se de não ter um teatro e de obrigar as companhias que por aí vêm a representar em um armazém". Dias depois, lamentam-se novamente as parcas condições do teatro, que "por falta de capacidade, não oferece vantagens para execução de peças aparatosas, nem comodidade para os espectadores." (*O Distrito de Aveiro*, 01-10-1861).

No ano seguinte, *O Campeão das Províncias* vaticinava o seu fim, acusando a sociedade responsável como aquela que "fundou e afundou o tal teatrinho" e que, nessa altura, passava por algumas dificuldades (*O Campeão das Províncias*, 26-07-1857).

Após a abertura do Teatro da Rua do Rato, o Teatrinho da Fábrica deixou, todavia, de ser referido na imprensa local.

O Teatro da Rua do Rato (ou Teatro da Sociedade Dramática dos Artistas Aveirenses) foi inaugurado a 11 de Maio de 1862, tal como ficou registado n'*O Campeão das Províncias*, três dias depois:



No domingo teve lugar a inauguração do Teatro Tália desta cidade. O espetáculo não foi bem escolhido, mas, se na execução se notaram algumas imperfeições, é certo que entre os artistas alguns hão [sic] que revelam habilidade e que é preciso aproveitar.

(*O Campeão das Províncias*, 14-05-1862)

No entanto, a população teve de aguardar pacientemente alguns anos por este ato tão solene, uma vez que, desde o falecimento do sócio mais influente, ninguém tinha pegado nessa obra:

Anda-se finalmente preparando o projetado teatro da rua do Rato, afim de ali se darem algumas récitas. As obras estavam, como se sabe, paradas há muitos anos, desde que faleceu o principal influente delas, o Sr. Antônio da Silva Paiva. É uma sociedade composta de seis artistas que meteu ombros à empresa. A primeira récita espera-se que seja já no primeiro domingo do próximo mês de maio. Louvamos muito esta iniciativa, tanto mais que outros indivíduos de mais capitais que os associados tinham esmorecido diante dela; e com quanto não se façam por ora se não os reparos indispensáveis, é certo que isso é o começo para se poder tornar aquela casa um teatro, posto que abaixo do necessário, muito conveniente para uma terra que, no fim de contas, está atualmente sem nenhum outro.

(*O Distrito de Aveiro*, 11-04-1862)

Mesmo assim, os atores tiveram de empregar todo o seu tempo na organização do espaço, pelo que o mau desempenho acabou por ser perdoado. O jornalista Mateus de Magalhães, convida-nos a recuar até dois dias antes da inauguração:

Ninguém está parado aqui, e cada um troca o seu mister por aquele que a necessidade exige. Vê-se um pintor transformado em carpinteiro, um alfaiate em pedreiro, e o próprio folhetim, envergonhado de se conservar quieto em presença de tanta atividade, despe a sobrecasaca e ajuda a forrar de papel pintado o tecto das galerias. Por outra parte pinta-se o pano e estão todos apostados em combater a indolência do meu amigo Romão, indolência tão proverbial como o seu delicado talento para a pintura.

(*O Distrito de Aveiro*, 13-05-1862)

A sociedade aveirense passou, assim, a contar com um outro espaço, desfrutando de novos programas e abrindo as portas a Companhias Nacionais. Logo no primeiro dia, contaram os "curiosos" aveirenses com a presença do ator Guimarães, que os ajudou a encenar o drama *Camila ou os saltadores*. Em geral, nesses dias, o público acorria em maior número fazendo com que a receita compensasse as outras sessões. Foi o que sucedeu um ano depois, aquando da visita do ator Taborda. Durante três noites "o teatro encheu-se como por magia [...]; a sala transbordava; por toda a parte havia falta de lugares; a enchente era real". (*O Campeão das Províncias*, 16-06-1863).

Curiosamente, esta sala foi construída numa rua pobre, onde moravam operários e gente modesta, como sapateiros, alfaiates, barbeiros, lavadeiras, engomadeiras, serventes das freiras e criados dos frades, dependendo, quase todos eles, da ajuda dos Conventos de São Domingos e de Santo António. O local foi batizado de, merecidamente, com o nome de Teatro dos Artistas Aveirenses pois foi à custa do seu tempo e do escasso dinheiro que possuíam que, durante alguns anos, se pôde ver teatro na cidade da ria.

Em 1865, somente dois anos após a sua abertura, teve de sofrer obras de urgência, fazendo com que os espetáculos, que estavam programados, fossem adiados. Pouco mais se sabe sobre este espaço, uma vez que não se encontram periódicos que se refiram a este teatro, não

sendo sequer possível saber, ao certo, a data do seu encerramento. Tudo indica, porém, que, em 1875, ainda apresentava programação, tal como testemunha Marques Gomes, nas suas *Memórias de Aveiro*:

O único teatro que possuímos deve-se à iniciativa dos laboriosos artistas desta cidade. Situado na rua do Rato, são acanhadas as suas proporções; contudo atesta o génio e o amor da arte daqueles que, não tendo infelizmente recursos, patenteiam claramente a sua boa vontade.

(Gomes, 1875: 164)

Em 1879, ainda se encontram anúncios de espetáculos nesta sala nalguns jornais da cidade. Mas, a 28 de Outubro de 1888, *O Povo de Aveiro*, ao anunciar a representação da peça *A proibidade* refere-se a ela como "o excelente drama" que "há mais de vinte anos foi levado à cena, com geral agrado, também por distintos amadores desta cidade, hoje já quase todos falecidos, no extinto teatro dos Artistas, à rua do Rato".

### **Teatro Aveirense: da vontade à realidade, uma longa caminhada**

Vem de longe a pretensão de ter em Aveiro um teatro que colmatasse as carências sentidas por todos na cidade, quer pelos artistas - locais e nacionais - quer pelos habitantes em geral. Em 1854, Pedro Augusto Rebocho Freire de Andrade e Albuquerque, então Presidente da Câmara, comprou um terreno, fazendo o lançamento da primeira pedra a 16 de setembro de 1855. Rapidamente se iniciaram as obras e, em julho, estavam tão adiantadas que já se "aventava" (*O Campeão das Províncias*, 16-07-1857) que dentro de um ano estariam concluídas. Em agosto, orgulhoso com as obras, este mesmo jornal apresenta a despesa efetuada até então, exibindo as contas relativas a cada uma das cinco semanas e dizendo que as mesmas estavam bem controladas e eram diminutas por ser "mais obra particular do que obra pública, onde sempre se talha por largo" (*Ibidem*, 02-08-1857). Contudo, não terá sido exatamente assim que as coisas se passaram. No ano seguinte, podia ler-se nesse periódico:

Custa-nos ver o modo por que a Câmara Municipal tem deixado ao abandono a construção do teatro novo (...) sem mandar levantar as paredes do edifício destinado a aquele fim. Seria bom que a Câmara providenciasse neste sentido ou, no caso contrário, mandasse despejar a praça municipal e ruas confinantes dos materiais ali aglomerados. (*O Campeão do Vouga*, 03-08-1858).

E assim ficou durante muitos anos. Em 1865, a propósito da vinda a Aveiro de Santos e Emília Letroublon, no teatro dos Artistas, lamentava-se um articulista d' *O Distrito de Aveiro* do seguinte:

[...] Há sete anos que se obteve do Governo um óptimo terreno para a edificação de um teatro junto ao liceu desta cidade, na Praça

>  
Feira de Março, finais do  
séc. XIX, *Aveiro antigo*,  
ed. Câmara Municipal de  
Aveiro, dezembro de 2001.

Municipal. O Presidente da Câmara então começou essa edificação por meio de ações passadas entre os contratantes e a obra seguia com atividade quando o senhor Manuel Firmino tomou a direção das cousas municipais; desde esse momento não só as obras foram abandonadas, mas até se gastaram na Malhada os materiais destinados ao teatro.

(*O Distrito de Aveiro*, 22-07-1865)

Apesar desta forte crítica, em 1875 estava tudo na mesma, ou pior, como revela Marques Gomes:

Pouco, infelizmente, se nos oferece dizer sobre este assunto teatro. Em quanto nas demais terras do país as artes prosperam e avançam na senda auspiciosa do progresso, nós vivemos no estacionamento. Com pesar o dizemos: não possuímos um teatro digno de receber os estranhos que visitam esta cidade. [...] Abriam-se os alicerces; lançaram-se as primeiras pedras com indescritível entusiasmo; subiram as paredes a uma certa altura; muitos filhos de Aveiro ali foram pagar o óbolo do trabalho, enquanto que outros concorreram com as quantias concernentes aos seus haveres. Mas Bento de Magalhães morreu, legando-nos como recordação da sua honrosa e grande iniciativa, esse montão de ruínas, habitação de bichos, monturo de silvado, que aí desafiam o escárnio do viandante no centro da cidade [...].

(Gomes 1875: 162)

>  
Teatro Aveirense, 1928,  
fotografia do espólio do  
Teatro Aveirense.

Fartos de esperar, em 1878, um grupo de homens influentes da cidade organiza a "Sociedade Construtora e Administrativa do Teatro Aveirense". Graças a esta Sociedade, e com um novo impulso, as obras são retomadas. Apesar da vontade, não foi fácil terminá-las: a despesa era elevada e nem todos os sócios pagavam as suas quotas. Finalmente, ao fim de vinte e oito anos, no dia 5 de março de 1881, a Companhia do Teatro D. Maria II, de Lisboa, inaugura aquela que viria a ser a principal casa de espetáculos da cidade.

Sabe-se que a Companhia veio para quatro récitas, permanecendo na cidade de 5 a 8 de março, apresentando espetáculos de primeira e dando início a uma nova época teatral e cultural. Relativamente à inauguração há poucos registos: os jornais nacionais não se referiram a esse acontecimento e, dos locais, só *O Campeão das Províncias* é que chegou aos nossos dias. As próprias atas do Teatro Aveirense também se devem ter perdido – ou nem chegaram a existir – pois, o primeiro livro em arquivo inclui as que foram lavradas a partir de 10 de julho de 1881 e referem-se, essencialmente, a problemas de ordem financeira ou à eleição dos corpos diretivos.

Companhia convidada foi a do Teatro D. Maria II, de Lisboa, e a peça da estreia foi *A estrangeira*, tendo, ainda



>  
Rocio, 1870, *Aveiro Antigo*, ed. Câmara Municipal de Aveiro, dezembro de 2001.





<  
Feira de Março, finais do séc. XIX, *Aveiro antigo*, ed. Câmara Municipal de Aveiro, dezembro de 2001.

Rua da Fábrica, séc. XIX, *Aveiro antigo*, ed. Câmara Municipal de Aveiro, dezembro de 2001.

>

em quatro dias de espetáculos, apresentado as comédias *A mantilha de renda*, *Amor por conquistar* e *Os dois sargentos*. Um periódico apresenta-nos esse grande momento:

Nesta récita, o entusiasmo tocou as raias do delírio. No último ato da *Estrangeira* (de Dumas filho), a ovação atingiu as proporções de um sucesso, porque nunca nesta terra se fez manifestação mais importante. Atiraram-se para o palco flores em profusão extraordinária. As senhoras, dos camarotes e frisas, agitavam lenços, significando os seus aplausos. As plateias, de pé, saudavam os atores num estrondear incessante de palmas. [...]

No fim do espetáculo, à saída, os atores (Virginia, Rosa Damasceno, Brasão, Augusto Rosa, João Rosa, Joaquim Almeida...) eram esperados à porta do Teatro por muitos cavalheiros desta terra, que os acompanharam ao hotel numa verdadeira marche *aux flambeaux*, levantando vivas a todos eles com verdadeiro entusiasmo.

(*O Campeão das Províncias* de 12-03-1881)

Os primeiros anos do Teatro Aveirense decorrem com alguma normalidade. O público acorre com frequência, aplaudindo ou apupando os atores, consoante a apresentação. Um ano após a sua inauguração, iniciam-se as Festas de Carnaval. Eram normalmente sessões muito animadas, constituídas por espetáculos de comédia, monólogos ou canções a que se seguiam os bailes de máscaras, com muita participação de populares. Estes bailes trazem mais receitas mas também alguns dissabores uma vez que, inúmeras vezes, tudo terminava em pancadaria, com destruição de algum material.

As Direções sucediam-se umas às outras e iam remediando os problemas conforme podiam:

Aquilo é uma desordem, um caos, uma anarquia. Cada empregado faz o que quer e como quer sem que os diretores do teatro intervenham. [...] É uma choldra, uma casa sem rei nem roque. [...] A essa companhia [...] foi-lhe subtraído um alfinete no valor de 100 francos. Já num outro espetáculo em que o Tabor da tomou parte, desapareceu a este cavalheiro, do seu camarim, a quantia de 6 mil réis. (*O Campeão das Províncias* de 09-11-1884)

Muitas atrizes e atores de sucesso passaram por este teatro durante a sua primeira década. As novas conjunturas permitiram a formação de novos grupos de teatro na cidade que, devido à sua condição de amadores, eram mais poupados nas críticas dos jornais locais do que, muitas vezes, os nacionais. Com mais ou menos jeito para a arte, vão animando os serões de Aveiro. Com sorte, lançavam-lhes *bouquets* e pombas, não havendo registo

de terem sido "pateados". O primeiro grupo de "curiosos", fundado após a abertura do palco principal da cidade, surgiu em 1882, com a finalidade de angariar fundos para a Caixa dos Bombeiros Voluntários. No entanto, em 1888, o Comandante dos Bombeiros pediu que fossem feitas pequenas obras por causa da segurança do público, em caso de incêndio. Se as não fizessem, teria de mandar fechar a casa. *O Povo de Aveiro*, de 3 de fevereiro de 1889, refere as más condições do teatro e acrescenta que as obras contra os incêndios eram indispensáveis pois, só no ano transato, tinham ardido 20 teatros!<sup>4</sup>

Com a sala em más condições e com a Feira de Março a decorrer, em 1889, a Companhia Chalet do Porto desistiu de uma assinatura para três récitas, prevista para o mês de maio, pois a assistência foi diminuta, devido aos preços elevados dos bilhetes. Igual sorte teve Mr. William, em virtude de o público ter preferido a Companhia da Feira aos seus dotes de "engole tudo". Em novembro, novo desaire para uma Companhia Internacional de Ginastas, que também mostrou poucos dotes para a arte. Nessa altura, *O Povo de Aveiro* criticou o facto de o diretor do teatro não ter emprestado a casa a um grupo de amadores, "para não envergonhar a terra e empresta-a a estes!" Essa decisão terá sido revista, pois seriam estes "rapazes" (orientados pelo senhor António Augusto Duarte Silva e sob o nome de Trupe Dramática Aveirense) que acabariam por trazer algumas enchentes à casa.

Os anos 90 do séc. XIX não vão trazer melhores dias. Os jornais de então noticiam despedimentos em algumas fábricas e lamentam o custo de vida que tanto tinha encarecido. Pelo *Aveirense*, apenas as atividades da Trupe Dramática Aveirense merecem destaque, noticiando um relativo sucesso. Em 1889, começam a anunciar uma récita, que, na verdade, só veio a verificar-se em fevereiro de 1890. E não poderia ter sido em melhor altura. Depois de tanta espera, a comédia *Abel e Caim* é levada à cena, coincidindo com um momento importante na cena política portuguesa. Com casa à cunha, os rapazes dedicam a sua atuação aos patriotas aveirenses, que, ruidosamente, manifestaram a sua revolta contra o Ultimato Inglês. A alegoria *John Bull*, escrita propositadamente para a noite, colheu mais aplausos do que alguma vez se tinha visto por lá. A peça narra a captura do gatuno britânico, John Bull, por Serpa Pinto e terminava com um abraço entre os que simbolizavam os povos latinos. Um dos momentos mais altos deu-se quando uma personagem entrava com a bandeira das Quinas e rasgava a Britânica. O edifício foi engalanado para o efeito, com bandeiras na fachada, flores "de verdura viçosa" nas frisas, camarotes ostentando

<sup>4</sup> Recorde-se que foi nesse ano que se verificou a grande tragédia no Porto com o incêndio do Teatro Baquet, que terá estado na origem de legislação mais cautelosa entretanto publicada. Ver: Laurinda Ferreira, "O teatro no quintal do Sr. Baquet", *Sinais de cena* n.º 18, pp. 119-128.

Jornal, *O Distrito de Aveiro*.



troféus e, no palco, figuravam as armas de Aveiro. A cena, ricamente decorada como nunca se tinha visto antes, foi patrocinada por uma casa de "primeira", apresentando mobilias "douradas e estofadas a damasco verde", iluminadas por um "lustre de cristal". Das atrizes, segundo *O Povo de Aveiro*, destacou-se o desempenho de Amélia Garraio e Maria Estefânia. Eram duas horas quando tudo terminou, sem que antes oferecessem à Trupe um "bem trabalhado bouquet de flores artificiais".

Apesar deste sucesso, inicia-se um novo período no Teatro Aveirense: em 1891 e 1892 a crise mantém-se e, poucas vezes mais, se utilizou a sala de espetáculos. Um dos escassos acontecimentos deu-se em dezembro de 1892, mas a venda de bilhetes foi superior à lotação e o excesso de pessoas provocou o pânico entre a assistência, principalmente mulheres, que desmaiavam. Além disso, os empresários não ofereceram bilhetes à imprensa local que, por isso mesmo, nada disse sobre a récita. A Direção do Teatro foi acusada de explorar o público que pagou a entrada, mas acabou por não ver o espetáculo da companhia do ator Taveira. O barracão da Feira de Março também contribuiu para a decadência da principal sala da cidade, uma vez que apresentava espetáculos a custo reduzido. No geral, os Aveirenses até preferiam a "prata da casa" pois a Trupe Dramática Aveirense, ocasionava mais enchente que as Companhias Nacionais. Graças aos seus benefícios constantes, conseguiam mobilizar a população em maior número. Isto acontecia sempre que se queria ajudar um ator em dificuldades, uma Sociedade Artística, os Bombeiros ou até o próprio teatro. De um modo geral, estes espetáculos mereciam crédito nos jornais locais, sempre defensores dos seus conterrâneos:

O desempenho correu à altura dos créditos da Trupe, que se compõe exclusivamente de artifices nossos conterrâneos, alguns deles com bastantes aptidões para o palco, e que, nas poucas horas livres, se entregam a este género de estudos. Manda a verdade que se diga que já os vimos fazer pior figura, o que, de certo, não quer dizer que a récita de quinta-feira fosse obra sem senões. As atrizes saíram... diga-se o termo, porque a aplicação é justa, saíram uma verdadeira peste. Ou elas não viessem do Porto! Verdadeiramente detestáveis. (*O Povo de Aveiro*, 24-12-1899)

Oxalá que consigam agradar, isto porque, no nosso entender, é mais difícil agradar num espetáculo desta natureza divertimento teatral do que num benefício. Num benefício atende-se mais ao fim do que aos meios [...]. Agora que a intenção é puramente recreativa, é preciso puxar mais um pouco pelos cordelinhos. Se assim não fizerem, em vez de divertimento familiar, apenas proporcionarão a quem lá for um "aborrecimento familiar!" (*O Povo de Aveiro*, 15-12-1901)

Perto do final do século, em 1898, Sousa Bastos publicou, na sua *Carteira do Artista*, uma nota sobre o Teatro Aveirense, onde refere o estado "sofrível" do espaço. Apesar de muitos contratemplos, de muitas remodelações mais ou menos polémicas, mas também de muitas boas atuações, passados 133 anos, o Teatro Aveirense continua a ser um ícone da cidade, funcionando, ainda hoje, como a principal sala de espetáculos da região.

### Referências bibliográficas

- BASTOS, Sousa (1908), *Dicionário de teatro português*, edição fac-simiada, Coimbra, Minerva, 1994.
- CERQUEIRA, Eduardo (1974), *Considerações sobre a gente de Aveiro*. separata da revista *Aveiro e o seu distrito*.
- DIAS, Francisco da Encarnação (1999), *Teatro Aveirense: histórias e memórias*, Aveiro, Fedrave.
- GOMES, Marques (1875), *Memórias de Aveiro*, Aveiro.
- QUADROS, Rangel de (s/d), *Apontamentos históricos*, Aveiro.
- SOUTO, Dulce Alves (1958), *Origens de uma feira secular: A feira de Março de Aveiro*, Separata do n.º. 1398, do *Correio do Vouga*, de 17 de Maio de 1958, Aveiro.
- TAVARES, José Pereira (1937), *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Volume III, Aveiro.
- (1947), *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Volume XIII, Aveiro.
- (1961), *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Volume XXVII, Aveiro.

### Periódicos:

- Campeão das Províncias (O)*: 1859-1924.
- Campeão do Vouga (O)*: 1852-1859.
- Distrito de Aveiro (O)*: 1861-1868, 1874-1875.
- Litoral*: 1954.
- Povo de Aveiro (O)*: 1882-1924.