

Teorias da Crítica

MAIO DE 2018

Sinais de Cena

Revista de estudos de teatro e artes performativas

Performing Arts and Theatre Studies Journal

Série II, Número 3, Maio de 2018

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Seródio, que a dirigiu até 2014. Durante esses dez anos, manteve uma periodicidade semestral (Junho e Dezembro). Até ao número 10 (Dezembro de 2008), foi editada pela Campo das Letras. A publicação dos números 11 (Junho de 2009) a 22 (Dezembro de 2014) esteve a cargo da Húmus. A presente série II teve início em Junho de 2016, sob a chancela das edições Orfeu Negro.

Propriedade | *Propriety*

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

APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Direcção Honorária | *Honorary Editor*

Maria Helena Seródio

Direcção | *Editor*

Rui Pina Coelho

Conselho Editorial | *Editorial Board*

Alexandra Balona | Alexandra Moreira da Silva | Ana Bigotte Vieira | Ana Clara Santos | Ana Pais | Ana Rita Martins | Bruno Schiappa | Catarina Firmo | Emília Costa | Eunice Tudela de Azevedo | Filipe Figueiredo | Gustavo Vicente | Joana d'Eça Leal | Maria João Almeida | Maria João Brilhante | Paula Gomes Magalhães | Sebastiana Fadda | Teresa Faria.

Conselho Científico | *Scientific Council*

Christine Zurbach (Universidade de Évora) | Christopher Balme (Ludwig Maximilians – Universität München) | Daniel Tércio (Universidade de Lisboa) | Diana Damian Martin (Royal Central School of Speech and Drama) | Leonora Fabião (Universidade Federal do Rio de Janeiro) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra) | Georges Banu (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3) | Hélia Correia (escritora) | Ian Herbert (IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro) | Ivan Medenica (University of Arts in Belgrade) | João Carneiro (APCT/crítico de teatro – semanário *Expresso*) | José Oliveira Barata (Universidade de Coimbra) | José Sasportes (historiador de dança) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo) | Margareta Sörenson (presidente da IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro) | Maria Helena Seródio (Universidade de Lisboa) | Maria Helena Werneck (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) | Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) | Nuno Carinhas (Teatro Nacional de São João) | Paul Spence (King's College London) | Sandra Pietrini (Università di Trento) | Vera Collaço (Universidade do Estado de Santa Catarina).

Colaboraram neste número: | *Contributors to this issue:*

Alexandra Balona | Alexandra Moreira da Silva | Anabela Mendes | André Paes Leme | António Baía Reis | Avra Sidiropoulou | Bene Martins | Bruno Schiappa | Catarina Firmo | Cátia Faísco | Diana Damian Martín | Emília Costa | Filipe Figueiredo | Francesca Rayner | Francisco Marques | Guilherme Filipe | Gustavo Vicente | José Alberto Ferreira | José Maria Vieira Mendes | Lara Barbosa Couto | Luiz Fernando Ramos | Marlene Monteiro Freitas | Marthins Machado | Nara Keiserman | Paula Gomes Magalhães | Rui Cintra | Rui Pina Coelho | Sebastiana Fadda | Sergio Lo Gatto | Teresa Faria.

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

Redacção | *Editorial Office*

CET – Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>

sinaisdecena@gmail.com

Concepção Gráfica | *Graphic Design*

Rui Silva | www.alfaiaataria.org

Paginação | *Layout*

Rita Lynce

Revisão | *Proofreading*

Nuno Quintas

Edição & Distribuição | *Publisher & Distributor*

Orfeu Negro

Rua Silva Carvalho, 152 – 2.º

1250-257 Lisboa | Portugal | t. +351 21 3244170

info@orfeunegro.org | www.orfeunegro.org

Impressão | *Printing*

Guide – Artes Gráficas

Periodicidade | *Periodicity*

Anual

Depósito Legal | *Legal Deposit*

000000/18

ISBN

978-989-8868-25-1

ISSN

1646-0715



Índice

Editorial

- 5 Rui Pina Coelho | Caminhar

Dossiê Temático | *Thematic Section*

Teorias da Crítica | *Theories of Criticism*

- 11 Luiz Fernando Ramos | A cena da crítica contemporânea: artes expandidas & sociedades contraídas
- 24 Diana Damian Martin | Perform, repeat, react: performance criticism and contemporary political rationalities
- 40 Gustavo Vicente | Bringing ethics to the surface: the AND_Lab project from RE.AL
- 55 Sergio Lo Gatto | Theatre criticism on Web 2.0. Publishing, sharing, authoring critique in the light of human-computer interaction. The critical dialogue of the social media.
- 69 António Baía Reis | Is Portuguese theatre criticism still relevant?
- 88 José Alberto Ferreira | Diablerie: *In memoriam* Manuel João Gomes

Estudos Aplicados | *Essays*

- 101 José Maria Vieira Mendes | Dentro do círculo: sobre teatro e literatura dramática
- 116 Francisco Marques | Acontecendo-se mundo: proposta para uma leitura estética de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de Romeo Castellucci
- 130 Anabela Mendes | A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em *A Morte e a Donzela*, de Elfriede Jelinek
- 140 Guilherme Filipe | O Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar e a vulgarização de uma ciência de palco
- 151 Avra Sidiropoulou | Playfulness and (Un)-performability in Gertrude Stein's Modernist Drama
- 168 Lara Barbosa Couto & Marthins Machado | OFF-élia: performatividade *drag* no contexto de Hamlet
- 182 André Paes Leme | A operação dramatúrgica sob a responsabilidade do encenador: «A história que eu não devia contar»

- 194 Nara Keiserman | Um olhar estrangeiro, sete anos depois, sobre o processo criativo da Companhia do Chapatô, do Teatro Meridional e do Visões Úteis

- 210 Bene Martins | *Fogo Cruel em Lua de Mel*: tragicomédia existencial

Portefólio | *Portfolio*

- 225 Filipe Figueiredo & Paula Gomes Magalhães | mala voadora: o dispositivo da imagem

Na Primeira Pessoa | *Interview*

- 245 Marlene Monteiro Freitas: a coreógrafa que nos deixa fora de si | Alexandra Balona

Passos em Volta | *Performance Reviews*

- 295 Cátia Faísco | Uma luta de galos [Cock, Daniel Gorjão]
- 299 Emília Costa | O riso melancólico do absurdo [Encontrar o Sol e Karl Valentin Kabarett, Teatro do Elétrico]
- 308 Rui Cintra | «O teatro quanto mais se explica, pior!» [Os Negros, Teatro Griot]
- 316 Bruno Schiappa | Para poder, enfim, rever as estrelas [A Divina Comédia – Inferno, Teatro O Bando]
- 325 Catarina Firmo | Desafiar a gravidade, escutar as matérias: FIMFA e FIMP 2017
- 337 Francesca Rayner | Challenging the Inevitable: *Anatomy of a Suicide* at the Royal Court Theatre London [Anatomy of a Suicide, Katie Mitchell]
- 341 Alexandra Moreira da Silva | Um Sopro de cortar a respiração: a secreta melancolia de Tiago Rodrigues nos palcos franceses

Leituras | *Book Reviews*

- 359 Teresa Faria | Teatro e Filosofia em diálogo: pensar o jogo e o corpo na arte e na vida [João Maria André, *Jogo, Corpo e Teatro: A arte de fazer amor com o tempo*]
- 363 Rui Pina Coelho | As paisagens em transformação da crítica de artes performativas [Duška Radosavljevic (ed.), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*]
- 367 Sebastiana Fadda | Publicações de teatro em 2017

Caminhar

RUI PINA COELHO

Não caminhamos sozinhos. Não caminhamos sozinhos. Custa, por vezes, lembrarmo-nos realmente disto. A aventura do capitalismo tardio no mundo ocidental foi-nos convencendo de que não há alternativas e que, bem feitas as contas e mais bem vistas as coisas, este será o melhor dos mundos possíveis. Individualistas, fomos construindo narrativas sociais e individuais colocando-nos barricados e isolados de um mundo que aparentemente conspira contra nós, que nos ignora ou que, simplesmente, não nos interessa ou não nos diz respeito. Mas não, não caminhamos sozinhos. Temos as vidas e as acções todas enoveladas umas nas outras e todos nós somos permeáveis uns aos outros. A crítica – a pobre crítica, a mal-amada crítica – é ainda, mesmo esfolada e esquecida, uma maneira de nos pôr em escuta e em diálogo alargado. É um músculo de resistência que precisa, contudo, de exercício. A crítica, creio, é como um reflexo que nos relembra a nossa condição gregária. Não será, pois, à toa, que estará em aguda agonia.

Neste terceiro número da série II da revista *Sinais de Cena*, dedicámos o Dossiê Temático à interpelação de «Teorias da Crítica», visando perscrutar o modo como diferentes teorias e discursos e práticas se posicionam face ao momento actual. Na chamada de artigos que lançámos no início do ano de 2017, escrevíamos:

A paisagem da crítica de artes performativas está em plena transformação. O advento das plataformas digitais e de novas formas de circulação global dos discursos, a crise dos suportes tradicionais de comunicação social, o carácter interdisciplinar e híbrido das práticas artísticas, a reconfiguração dos papéis atribuídos ao espectador e a redefinição das condicionantes profissionais para o exercício da crítica, tudo vem contribuir para uma profunda mudança naquilo que foram, ao longo da sua história, os seus formatos de apresentação, a sua função e os seus modos de operação. Este estado leva a que a crítica de artes performativas seja entendida, por um lado, como uma prática obsoleta e condenada à extinção ou, por outro, como um dos últimos redutos possíveis para uma intervenção livre na esfera pública.

Chegaram-nos diferentes contribuições que, não obstante as suas diversas proveniências e modelizações, confirmam uma mesma inquietação e uma mesma perseverança – a vontade de inquirir esta actividade que exercemos e enovelá-la com outras disciplinas e com outras práticas científicas e artísticas. Assim, Luiz Fernando Ramos (de São Paulo), Diana Damian Martin (de Londres) e Sergio Lo Gatto (de Roma) escrevem-nos sobre alguns dos desafios da crítica de artes performativas num futuro próximo. Respectivamente, perscrutam-se as suas reverberações na esfera pública e o modo como as artes tendem a resistir à contracção da sociedade; exploram-se modos de entendimentos da crítica como instrumento político; e discutem-se as alterações que a era digital em geral, e a existência das redes sociais em particular, têm provocado na maneira de perceber e produzir a crítica. Noutras contribuições ainda para a secção Dossiê Temático, Gustavo Vicente evoca o trabalho do AND_Lab, da RE-AL, como exemplo de um projecto vocacionado para reflectir e agir de forma eticamente consciente; António Baía Reis questiona, provocatoriamente, a relevância da crítica de teatro em Portugal; e José Alberto Ferreira deixa uma impressiva evocação do crítico Manuel João Gomes (1948-2007).

No conjunto de ensaios reunidos neste número da revista – é significativo que alguns deles recuperem e dêem continuidade a momentos públicos de discussão sobre a questão do papel e da função da crítica, como é o caso do Grupo de Trabalho sobre «Choreography and Corporeality», na 57.^a conferência da IFTR – International Federation for Theatre Research, «Theatre & Stratification», em 2014 (Gustavo Vicente); o Colóquio Internacional de Crítica de Teatro: Lançar Diálogos: Crítica de Artes do Espectáculo e Esfera Pública, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em colaboração com a APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e o FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, em 2016 (Luiz Fernando Ramos e Bene Martins); e o ciclo «Do Teatro e da Política», integrado na iniciativa «Isto não É Uma Escola» no âmbito do FITEI, em 2017 (Diana Damian Martin). Encontra-se aqui, creio, um importante conjunto de textos que nos podem ajudar a alimentar e a robustecer a importante e urgente reflexão conjunta que parece cada vez mais inevitável entre nós: de que crítica podemos nós falar em Portugal?

Ainda no plano ensaístico, são debatidos e analisados vários espectáculos sob prismas muito diversificados: desde *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de Romeo Castellucci, a criações do Chapitô, Teatro Meridional

ou Visões Úteis, de um ponto de vista de um espectador «estrangeiro»; passando pela evocação da obra de Gertrude Stein, Elfriede Jelinek ou Nazareno Tourinho; ou à performatividade *drag* no contexto da montagem do espectáculo *Vértices*, de Lara Couto, provando e demonstrando a extraordinária amplitude e inscrição social dos estudos de teatro e de artes performativas. Também nos Estudos Aplicados, será interessante continuar a acompanhar o pensamento de um autor como José Maria Vieira Mendes num ensaio sobre teatro e literatura, depois da publicação de *Uma Coisa não É Outra Coisa (Teatro e Literatura)* (2016); e será igualmente produtivo o regresso ao *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar* (1856), de Francisco Ângelo da Silva Veloso, conduzido pelo olhar criterioso de Guilherme Filipe.

Além das habituais críticas a espectáculos de teatro, nacionais e internacionais, das recensões a algumas obras de e sobre teatro publicadas mais recentemente, e da já indispensável lista de publicações de teatro do ano transacto, dirigida pela incansável Sebastiana Fadda, este terceiro número apresenta também, em longa entrevista conduzida por Alexandra Balona, uma das mais vibrantes artistas do panorama das artes performativas nacionais – a intérprete e coreógrafa Marlene Monteiro Freitas, galardoada com o importante Leão de Prata 2018, na área da dança, pela Bienal de Veneza.

Quanto ao Portefólio deste número, apresenta parte representativa do corpo cenográfico da companhia mala voadora, da autoria de José Capela e tal como ele tem vindo a ser fixado pela lente cúmplice do fotógrafo José Carlos Duarte. Um impressionante mostruário de uma das mais singulares companhias nacionais e de um dos mais talentosos cenógrafos da nossa paisagem teatral.

A manutenção de uma revista de estudos de teatro e artes performativas em Portugal é hoje, no contexto artístico e académico nacional, uma aventura praticamente insana. Não seria possível sem os apoios que temos vindo a conseguir. Desde logo, estamos extremamente gratos ao Apoio Directo Pontual à Edição 2017, da Direcção-Geral das Artes, mas também a dois parceiros institucionais de longa duração, os Teatros Nacionais D. Maria II e São João, com os quais vimos desenvolvendo actividades muito variadas no comum propósito de dar a conhecer o teatro que se faz em Portugal e que transcende estes dois lugares de criação. Terem-nos escolhido para publicitar algumas das suas actividades foi sempre, para nós, motivo de orgulho. Nesse sentido, dada a longevidade

e a fraternidade do apoio destas instituições, decidimos agora reconhecê-lo em ficha técnica, passando a *Sinais de Cena* a ser uma revista apoiada por estas duas instituições.

Mas a gratidão e reconhecimento estende-se também à empenhada equipa da editora Orfeu Negro – cujos membros são os primeiros a lembrarem-nos de que não caminhamos sozinhos. Porque, em rigor, nesta aventura não caminhamos sozinhos.

Dossiê Temático

Teorias da Crítica

Thematic Section

Theories of Criticism

A cena da crítica contemporânea: artes expandidas & sociedades contraídas

LUIZ FERNANDO RAMOS

The text departs from the perspective of an expanded scene in which the several artistic fields are mixed in new forms, hybrid and transgenic. It discusses the tension between the supposed essence and specificity of each one of the arts (*teknês*) and this expansion diluting frontiers. It proposes then the notion of a performative *mimesis*, differentiated from the dramatic *mimesis*, projecting all these distinct arts in a common field in which different means get mixed. Facing those premises, we reflect on the question of the artistic critic in the contemporaneity, retaking the David Hume's essay on the *Pattern of Taste* in contrast with the Immanuel Kant's *Critic of Judgment* and discussing the hegemony of the Deleuzian philosophy in the present critic essays on art.

THEATRE CRITICISM / PUBLIC SPHERE / MIMESIS / PERFORMANCE / ART CRITICISM

Pretende-se aqui apresentar uma reflexão bem pessoal sobre questões que envolvem, ou que implicam, a crítica de artes do espetáculo hoje, bem como especular em torno de suas reverberações na esfera pública. O título escolhido adveio da disposição de discutir o paradoxal contraste entre o caráter expansivo das artes, pelo menos como eu as reconheço em franco processo de fusão, ainda que também friccionadas, e o modo *construtivo* como as nações de uma maneira geral e as sociedades civis, em cada uma delas, vêm agindo no sentido de manutenção de seus territórios, confortos e hábitos. O que apresento em seguida é uma tentativa, ou exercício, de responder aquela disposição, mas é também uma sincera devolutiva, fundada nas experiências e práticas com o fazer, o pensar e o repropor processos teatrais criativos, fossem os meus próprios ou o de outros artistas, e com o escrever relatos, de pesquisas de ações e cenas, ou críticas de espetáculos e performances. Neste escrever, a partir da impressão sensível das obras que se apresentaram e do seu processamento na imaginação, ocorreu-me sempre estar havendo

uma interlocução com os leitores imediatos e contemporâneos à crítica e com os artistas criadores daquelas obras observadas, mas nunca deixei de acalentar que poderia estar dialogando também com leitores futuros, que em um outro tempo colheriam minhas palavras como testemunhos de uma época.

Passo agora a interseccionar as questões propostas pelos que pensaram esse dossiê com alguns pontos que vim colecionando na reflexão sobre a crítica de arte e sobre as artes contemporâneas, principalmente nas suas vertentes performativas, cujo escopo crítico abarca as artes do espetáculo. Em relação ao «caráter interdisciplinar das práticas artísticas», pode partir-se da perspectiva de uma cena expandida, em que os campos reconhecidos – pintura, música, escultura, vídeo, cinema, dança, teatro e performance – aparecem mesclados, fundidos e hibridados em novas formas, que eu diria transgênicas. Cabe também acolher-se o paradoxo de que, simultaneamente, cada um desses meios e modos representacionais tende a fechar-se em copas diante de uma especificidade essencial, da qual nunca poderiam eximir-se ou que, em última instância, não podem mesmo abandonar.

A planaridade para a pintura, a tridimensionalidade para a escultura, a musicalidade para a música, as imagens em movimento para o cinema e o vídeo, e a convivência temporal, simultânea e reativa, de observadores diante do apresentado para o teatro e a performance.

Cada um desses aspectos singulares a essas «artes» (*teknês*) resiste por dentro da linguagem de uma cena performativa expandida, que os arregimenta e processa de diversas maneiras e com propósitos múltiplos. Sem contar que no plano da indústria cultural, do mercado de arte, do teatro e da dança comerciais e de suas instituições mantenedoras, prevalece mesmo um compromisso de cada uma dessas artes com a sua identidade padrão, oficialmente chancelada e que se reproduz e distribui torrencialmente, seja nos clichês que a Internet proporciona e que se adensam em vertiginosa redundância nas ditas redes sociais, seja na fruição massiva de museus espetaculares e de outros eventos monumentais.

De fato, verdadeiramente, essa arte expandida só existiria no âmbito de processos de invenção, ou de artistas que, de qualquer uma de suas especificidades, conseguissem transitar livremente arrebanhando os recursos necessários de cada um desses meios para propor sínteses genuínas, em que a própria ideia de obra de arte reapareceria transcendida das categorias clássicas, e sendo reproposta nessa amplitude vaga a que as remetemos quando falamos de uma cena expandida.

A palavra *cena*, no entanto, favorece pensar que predominem nessas formas expressivas e seja característico de sua historicidade o aspecto performativo, de desempenho ativo em tempo real na produção da obra, e espetacular, direcionado a espectadores distanciados, que fruem as obras simultaneamente à sua apresentação, em um tempo limitado e em circunstâncias não exatamente repetíveis, sendo eles próprios performers. Nesse sentido, talvez, interessasse retomar a velha noção de *mimesis* dos Gregos, até por em sua raiz platônica, em chave negativa, caracterizar a apresentação performativa e dramática, e em Aristóteles, já positivada como produtiva, além do foco na narrativa espetacular, abraçar todas as artes sob um mesmo teto, diferindo as mesmas pelos meios e modos distintos de apresentação. Halliwell demonstrou, em sua bem sustentada história da *mimesis*, como essa noção complexa pode referir tanto fenômenos de espelhamento do mundo como de criação de novos e originais mundos, antes inexistentes (Halliwell, 2002). Como essa apontada cena expandida opera necessariamente no campo da invenção, ou seja, na ruptura com os modelos e as normas da convenção de cada uma das ditas «artes» por si, e ainda que tenham em comum o caráter performativo e espetacular, distanciam-se no geral das narrativas dramáticas estritas, o que quer dizer que não «funcionam» como mecanismos de reconhecimento, ou pelo menos se afastam do jogo de encaixes com referentes seguros. Para caracterizar esses fenômenos em específico, tenho utilizado a noção de *mimesis* performativa, principalmente para analiticamente os diferenciar da *mimesis* dramática e permitir projetar as artes na perspectiva de um campo comum, onde se hibridam vários meios (Ramos, 2015). É claro que assim nos distanciamos do dito teatro, com sua forma específica, seus cânones, normas e técnicas, e ampliamos o fenômeno performativo à dimensão de uma arte aberta a todos os meios. Essa arte-arte, ou esse teatro-arte, são mais raros do que parece. Despontam como experimentações efêmeras e isoladas, ainda que nos últimos vinte anos se tenham consolidado, sobretudo na Europa, numa quantidade e constância que já permite pensá-los como uma tradição pós-moderna. Mas essa pertença ao mundo da arte como fenômenos estéticos de ponta, propulsionados pelo apoio institucional dos grandes museus e festivais, só confirma a convivência tensa com modelos resistentes de arte, nutridos nos conservatórios e defensores da especificidade de cada um dos meios produtivos, de cada uma das *teknês*.

Na situação contemporânea, pois, o esgotamento dos cânones, já não prodigalizados no ensino das artes e quase inoperantes nos exercícios

críticos, ocorre simultâneo à manutenção de padrões estéticos pelo simples hábito de seu uso generalizado e pela tendência à mediania que se espalha pelas «escolas» e pelos departamentos. A crítica de arte em geral, e a de teatro em particular, reflete de algum modo essa oposição, pressionada pelos grandes jornais a atender consumidores numa crítica de gosto, e desafiada por artistas inventivos a lançar-se numa produção ensaística mais densa.

Ao mesmo tempo, retomando o paradoxo já indicado em novos termos, é possível apontar a emergência da invenção e da radicalidade em processos construtivos, em que cada uma das artes se supera e repropõe exatamente por um máximo de restrição às suas especificidades, por um ir no limite ao encontro de suas essências. No caso do teatro, por exemplo, essa contração pode levar a cena ao esvaziamento completo de recursos externos ao do corpo a corpo de atores e público em tempo real, postos a nu sem ficção ou faz de conta que sustente seu diálogo presencial, mas ainda presentes e simultâneos. De algum modo, a cena performativa contemporânea, distante do drama, mas também proposta além da ojeriza à representação da performance arte, adensa esse osso essencial do ato performativo e sugere novos modos narrativos, mais próximos da abstração plástica e pictórica e da fluidez da música. Curiosamente, essa tendência confirma as profecias de Gordon Craig, ele próprio um essencialista em busca da especificidade do cênico, sobre uma nova arte, a da arquitetura musicalizada e em movimento, que se já não contava em sua forma mais radical com atores mascarados de personagens, ainda precisava de operadores humanos neutros e focados, agentes mobilizadores de uma estrutura plástica e visual (Craig, 2017). Nestes desempenhos físicos e concretos ali intuídos, já se antecipava essa amplitude do que hoje abarca espetáculos, performances e instalações interativas, que acontecem tanto em teatros como em museus, nas ruas como em sítios específicos (Ramos, 2017).

Em relação ao papel central atribuído ao espectador, emancipado do cabresto dos emissores e valorizado como agente produtor no convívio com a obra em processo, é interessante que a ideia de jogo performativo o inclua necessariamente em condições de igualdade na dimensão criadora. Quer dizer, mesmo quando apenas contempla, a participação do observador é ativa, no sentido de não ser destinatária de um sentido ou mensagem pré-determinada, mas produtora de uma solução possível diante da aparente indefinição de princípio do jogo jogado.

Se falássemos estritamente da recepção musical ou pictórica e plástica, esse jogo indefinido e aberto não traria nenhuma novidade. Quando ele

ocorre na cena, e mais especificamente no campo do drama, a questão se torna mais complexa, por estar-se em um território eminentemente semântico em que, mesmo quando submetido a operações formais de desfazimento de tramas e adensamento das opacidades, ainda se guarda a nostalgia de um sentido final, de um desfecho apaziguador. Mesmo assim, por qualquer dos meios em que se dê a ação performativa e cênica, nessa perspectiva tipicamente contemporânea, os espetáculos, performances ou instalações interativas serão sempre fazeres de conta temporários em que o espectador, mais do que destinatário, torna-se produtor, ou *poietés*, dessas obras, bem como agente de sua recepção crítica. Mas no que difere então esse faz de conta enigmático, sem descoberta do tesouro, do que se dá na fruição dramática mais habitual, a melodramática, com seus dispositivos de mil encaixes perfeitos? Talvez apenas a inquietação residual, que permanece acesa no espectador da obra aberta ou, quem sabe, bem mais que isso, a experiência lúdica com a graça da brincadeira e o sentimento de pertencimento no jogo libertador da estética.

É diante dessas premissas que, acredito, deve-se pensar a questão da crítica contemporaneamente e que chego às questões específicas propostas por este Dossiê Temático.

Se os discursos críticos inevitavelmente negociam com as condições sociopolíticas e culturais em que habitam, porque são sempre históricos, além dos apontados caráter indisciplinar das artes hoje e papel preponderante do espectador em sua consumação, haveria de se considerar os novos meios tecnológicos e os modos de circulação global dos discursos.

Imediatamente me ocorre uma situação, possível na atualidade, em que um espetáculo não estará mais permeável a uma única crítica presencial, mas, gravado, se submeteria, transposto para a rede e suas infinitesimais recepções, seja a novas leituras do mesmo crítico, seja às leituras potenciais de terceiros que só o assistirão nas versões fílmicas. É, sem dúvida, uma crítica estendida e expandida do território do jogo e da *poiesis* presencial, mas que também se arrisca, na sua fragilidade reprodutível, a dissipar-se e dissolver-se na sopa de sensos comuns e opiniões, servida permanentemente pelo banquete internético. Quando esta crítica, esta leitura especializada no plano aberto e múltiplo das redes sociais, será potente e jogará de fato com criadores e público, ampliando sentidos e não compactuando com a mediocridade de expectativas, ou com o apequenar dos vastos horizontes? Em que lugar a crítica pode fulgurar e ir além dos preconceitos corrosivos, dos cânones mortos e das

prisões mentais? Como poderá ela fazer-se relevante enquanto obra à altura daquelas que examina e explora? Muitas serão as possíveis respostas a essas perguntas, e enunciá-las e contrapô-las, numa dialética coletiva que faça emergir não consensos vazios, mas contraditórios plenos é uma expectativa almejável para esse número de *Sinais de Cena*.

Para encaminhar a discussão, decidi partir de um clássico da crítica de arte pós-renascentista, até pelo seu caráter seminal, de rica semente da reflexão kantiana e moderna sobre a estética. Trata-se do ensaio do filósofo escocês David Hume sobre o padrão de gosto como um valor a ser defendido, e a presunção, implícita a esta defesa, de que a melhor forma de se estabelecer, sempre provisoriamente, este «padrão» é contar-se com as opiniões dos críticos mais sensíveis de cada época. Seriam eles que, transcendendo suas opiniões subjetivas, as mesmas que todos seres humanos exercem de forma idiossincrática e compartilham em torno de sentidos comuns, tornariam suas análises fatos objetivos e singulares. Suas críticas criariam padrões sem implicar nenhuma normatização ou preceito regulador, apenas como suportes para que outros pudessem fruir as obras, previamente criticadas e relativizadas frente a outras, com um engajamento e prazer maiores. Com isso permitiriam que se estabelecesse um valor objetivo às obras criticadas, além da pura percepção sensível e subjetiva, extensiva e comum a todos. Esse juízo mais refinado, o senso comum sempre sujeito ao reexame empírico no exercício do gosto diante da obra, a cada nova crítica e em cada novo momento histórico em que esta emergisse, já pareceria validado desde então como algo produtivo, pois, dependendo de sua efetiva qualidade de síntese possível, e beneficiaria outros observadores permitindo que diante do padrão de gosto implícito àquela avaliação fruissem as obras de arte melhor e mais intensamente (Hume, 2004). Este ensaio de Hume, despretenso e divertido, antecipa grandemente a reflexão kantiana no que diz respeito ao juízo estético, em que se combinam a percepção sensível e subjetiva das obras e o entendimento que as processa racionalmente. Se Kant opta por uma solução mais radical para lidar com o que chama de o «livre e harmonioso jogo da imaginação e do entendimento», em que define como fundamental a não intencionalidade do produtor e o desinteresse do receptor na validação do sentimento do belo, Hume, sem precisar de um cânone perpétuo, e admitindo a volubidade do gosto e dos valores estéticos, enfrenta o problema de modo mais simples e direto. Um corpo de especialistas trabalha sistematicamente numa contínua e sempre reexaminada valoração das criações

estéticas, e esse trabalho, ou essa obra, é importante para elevar a qualidade da fruição artística da humanidade. Estudiosos perguntam-se porque Hume preferiu defender a busca seletiva por críticos muito competentes, em vez de propor um método para o autoaperfeiçoamento estético acessível a todos. De algum modo, esta alternativa aparece esboçada na solução essencialista kantiana, que evita o risco da avaliação ilegítima, fundada em conceitos ou preceitos morais, e busca uma racionalidade possível na imprevisível experiência estética (Kant, 2001). Por certo, mesmo que hoje tenham sido superadas noções cruciais para Kant, como as do belo e a do gênio, sua estética reverbera na contemporânea utopia do espectador emancipado, em que além de se tornar artista o agente receptor também se faz crítico. Sem me desviar a ponto de me perder na complexidade do ensaio de Hume e da crítica do juízo kantiana, mas enfatizando a solução filosófica original e produtiva do filósofo escocês, de um cânone não dogmático e de um padrão de gosto não consensual, cabe colher dele, ainda, algo que colabore nessa nossa reflexão pontual. Destaco assim as virtudes e aptidões que, para Hume, esses ideais críticos criadores de padrão deveriam possuir.

Entre as virtudes imprescindíveis: perfeita serenidade da mente; pensamento concentrado e atenção detida sobre o objeto. Somam-se as capacidades e habilidades da delicadeza de imaginação e de gosto, e uma rápida e precisa percepção, no talento de identificar o ponto de vista da obra e, assim, «preservar sua mente livre de todo preconceito» e «permitir que nada entre em sua consideração a não ser o próprio objeto em questão». A tudo isso, deve somar-se o bom senso de perceber a consistência e uniformidade do todo, observando até que ponto a obra alcançou o fim específico para o que, intui-se, ela foi projetada. Como se vê, é uma perspectiva finalista e ainda funcionalista, como o é a tradição da *mimesis* realista, e bem distante da programática e necessária não finalidade explícita da estética kantiana, quanto mais da hegemonia do espectador, na contemporânea estética relacional e nas formas performativas de interatividade, que hoje aparecem como meras convenções quase padronizadas no âmbito do espetáculo.

Minha provocação por ora é: enquanto críticos em uma cena contemporânea tão aberta e incomensurável e, ao mesmo tempo, tão domesticada e mercantilizada, cabe a nós cultivar algumas dessas qualidades que a Hume pareciam desejáveis a quem exercesse essa nobre função? Cabe defender um padrão de gosto, ainda que este, no limite, sirva para cada obra, a cada vez que se a defronta?

As questões que essa possibilidade de pensar grande e amplamente a crítica das artes cênicas e performativas, com todas as implicações de estendê-la a um diálogo com a crítica de arte em geral e com a esfera pública em particular, são muitas. Paira o risco de, ao abrir-se essa caixa de Pandora, acabar-se tendo de discutir tudo antes de se discutir a crítica.

Mas evocar Hume, um ponto de vista estranho ao nosso tempo e decididamente anacrônico, é estratégico. Oferece-nos um novo ângulo cuja aparente e improvável pertinência e, se efetiva, aferível potência abre um atalho para se caminhar diante da imensidão do problema.

Sem o acabamento e a pretensão totalizante da estética kantiana, é uma reflexão filosófica importante sobre a arte. Participa honrosamente numa tradição de comentários estéticos de filósofos, partilhada com os franceses Rousseau e Diderot, seus contemporâneos de século XVIII, e com os românticos alemães do século seguinte, Schopenhauer e Hegel, bem como com Nietzsche. Contemporaneamente é um fato objetivo que filósofos como Adorno, Agamben e Deleuze hegemonizem nos discursos críticos e nos ensaios acadêmicos sobre as artes. É quase como se no caso desses últimos e, principalmente na perspectiva deleuziana, as suas fossem já filosofias não para filósofos, mas para artistas. Filosofias estéticas para uma arte confundida com a vida, ou para pensar uma vida tornada arte. Até por isso, são hoje os nomes dominantes que instauram padrões de gosto ou valor estético, ou fornecem paradigmas que se tornam habituais e se prestam às mais diversas análises. Ao mesmo tempo, a leitura de Deleuze da pintura de Francis Bacon, por exemplo, não se confunde com a da crítica especializada em artes visuais e a estranha. O Bacon que Deleuze pinta é o que revela a sua filosofia, é o que fornece a prova material do seu pensamento e não o que a história da arte oficializou. Literalmente, sua «crítica» é uma criação a partir de Bacon no mesmo sentido que certas telas do pintor irlandês são feitas a partir de uma conversa sua com Velázquez (Deleuze, 1981).

Mas seria o caso, efetivamente, deste filósofo dominante nos estudos estéticos e recorrente nos discursos críticos atuais tornar-se um guia necessário de um padrão de gosto? A despeito da riqueza de suas análises criativas de artistas de vários matizes, parece estranho que um pensamento tão simpático ao indeterminado e ao devir se torne, como se tornou (nove entre dez teses em artes cênicas no Brasil citam Deleuze copiosamente), uma grade necessária a filtrar todas as leituras e a inexoravelmente favorecer um padrão de gosto hegemônico. Me pareceria mais saudável e mais transformador, retomando Hume na sua inocência

pré-moderna, estimular o amor da crítica pelo objeto confrontado sem viseira que o anteceda. Focar em sua singularidade e concretude e tentar descobrir o que ela teria a dizer, fazer, mostrar por si, induzindo o parto da crítica, digamos, por meios naturais, sem impor cortes artificiais nem o uso de fórceps, ou à base de preconceitos estranhos às obras.

Ao mesmo tempo, o que me parece mais interessante na proposta de Hume, e evocável nesse contexto, é o seu chamado à função social da crítica e o profundo senso de comunidade que a sua defesa do padrão de gosto enseja.

Como diz Paul Guyer no ensaio «The standard of Taste and the “Most Ardent Desire of Society”», o crítico em Hume não apenas descobre o bom gosto mas é parte dos meios pelos quais uma comunidade de gosto pode ela própria se constituir (Guyer, 2005). Apresentado em meio a uma história do gosto não depende dela, pois seu valor para a arte e a cultura não é o de aquiescer frente ao gosto que detecta vigente – o que só o tornaria um bom guia de investimento no mercado da arte – mas sim o de estabelecer os termos em que novos gostos, quaisquer que fossem, deveriam ser preservados ou superados. Isto quer dizer que o crítico ideal de Hume não é só um cientista do gosto especialmente qualificado, o que seria perfeitamente descartável, mas parte relevante dos meios pelos quais uma comunidade se constitui e reconhece sua própria identidade. A delicada sensibilidade que se lhe exige o aproxima na verdade do artista, o que me permite sugerir que, nesse pequeno grande ensaio de Hume, não só se esquadrinham os termos básicos de uma filosofia da produção e fruição estética modernas, como aparece pioneiramente a ideia do crítico como artista, a ser retomada mais de um século depois por Oscar Wilde.

No diálogo «O Crítico como Artista», de 1890, Gilbert, o personagem que vocaliza Wilde, não só defende o criticismo como uma arte, como percebe o crítico como mais criador do que o artista. Em sua forma mais perfeita, o criticismo é visto como mais criativo que a criação que mira, por ser o exercício mais puro da impressão pessoal e não se referenciar a nenhum padrão externo a si próprio (Wilde, 2008). Ou talvez fizesse mais sentido, já no século XXI, recordar a posição de Rothko quando afirma que a função do artista é similar àquela do filósofo, pelo tipo de generalização que cada um deles faz quando operam suas capacidades de compreensão, o que chama de «qualidade sintética», em contraste com a generalização especializada dos cientistas (Rothko, 2004).

De qualquer modo, estariam os críticos, então, situados entre os filósofos e os artistas? Seriam eles veros criadores de pensamentos, heróis

da resistência ao menoscabo da beleza e da inteligência? Já não precisamos de tanto *glamour*. Talvez o principal da lição de Hume, até por ser desprezivelmente pré-romântica e eivada de bom senso, é o de requerer o trabalho diligente e paciente em qualquer das modalidades de exercício crítico, seja o cotidiano diálogo pelos jornais e blogues com o público e artistas, a quente, seja os voos de maior fôlego na produção ensaística ou nos processos criativos de companhias e/ou artistas individuais, mais meditados. Há sempre extremos indesejáveis que hoje podem oscilar entre o voluntarismo das opiniões descabeladas lançadas à rede sem medida ou escrúpulo e o mercenarismo do aconselhamento de consumo que só faz reiterar a distância entre o teatro e a arte e promover a miséria da crítica. Nem tanto ao mar, nem tanto ao céu. Mesmo na academia com seu compromisso com as ciências pode haver assombro e iluminação.

Recentes pesquisas arqueológicas puseram de pernas para o ar certas de há muito ensinadas e repetidas sobre o teatro grego antigo e exigem reflexões novas e revigorantes. A empiria, um princípio central para Hume, provou que os grandes teatros de pedra cavados em encostas, onde supostamente milhares de cidadãos atenienses assistiam às tragédias de Sófocles e Eurípides, são uma realidade do período do fim do século IV a. C., quando Atenas já estava sob a dominação de Alexandre da Macedônia. Se os cidadãos do século V assistiram às grandes tragédias refletindo por meio de suas tramas o seu próprio apogeu como civilização, como se tornou canônico observar, o devem ter feito em bancos de madeira e em teatros muitos menores do que os que, imaginávamos, tinham ocupado, quase se desfazendo aí o mito da tragédia grega como acontecimento cívico e massivo da democracia ateniense. Uma nova evidência sobre a arte do passado nos obriga a criar novas narrativas, e descobrir novos pontos de vista críticos. Porque o presente é sempre o motor e o destino incontornável no trabalho de separar e juntar, discriminar e embaralhar, remexer e sintetizar.

Isso nos traz de volta ao título desse ensaio, que evoca um paradoxo crucial de nosso tempo, sintetizado na antinomia da expansão e da contração e que pode ser apresentado tanto no âmbito da linguagem, ou da crítica da linguagem, como já se esboçou, ou nos planos social e político dos grandes coletivos humanos e da história presente em que eles se debatem e lutam e migram e se retraem.

Numa perspectiva geográfica e econômica, os processos recentes de migração intensiva de populações vitimadas por guerras e violências semeadas há décadas, principalmente depois da invasão do Iraque,

e a contrapartida europeia de retração e fechamento a essas levas de refugiados são o trágico emblema desse paradoxo, que tem em contrapartida a imensa carga de esperança e vontade de futuro e a enorme expansão das pulsões de vida e de experiências que o fim das fronteiras da velha e conflagrada Europa chegou a gerar e ainda gera. Talvez, nesse quadro atual, em que os países e suas populações se ensimesmam ameaçados e uma tenebrosa crise se anuncia a partir desse refluxo, também contraste fortemente o otimismo da revolução tecnológica e da expansão ilimitada de possibilidades de conexão e comunicação por ela criadas, com o pessimismo que a desumanização das relações e o isolamento crescente dos indivíduos, rarefeitos diante de suas máquinas autossuficientes, ensejam e deixam entrever.

Do mesmo modo, assim como esse excesso de velocidade e amplitude na circulação de informações e opiniões não resulta necessariamente em mais coesão social, solidariedade e consenso, a expansividade dos territórios e dos procedimentos no campo das artes não implica necessariamente em comunidades artísticas menos refratárias às diferenças essenciais dos seus respectivos meios e especificidades. E se as artes por um lado se expandem, as sociedades em que elas circulam e se afirmam não lhes acompanham a dilatação e transparência de seus tecidos, estando em processos históricos tensos, sujeitos a contradições insuperáveis e prenhes de violência.

Diante dessas aporias e desses contrastes paradoxais, o papel da crítica de arte se adensa e se politiza, pois o olhar crítico já não pode diferenciar, no diálogo com a comunidade que o acolhe, as dimensões estética e existencial. Arte é vida e a crítica de arte, além da miséria da política, é crítica do homem e do humano.

Como muito bem afirma o crítico de arte brasileiro Luiz Camilo Osorio, em seu ótimo livro sobre a atualidade da estética kantiana, *Razões da Crítica*:

A universalidade reclamada pelo juiz estético não se impõe por uma certeza, mas é requisitada por sua gratuidade e singularidade. Essa pretensão universal é que faz com que o juízo estético abra um espaço sempre negociável de sentido, de novos sentidos que se querem comuns. A necessidade de julgar se impõe pela força singular do fenômeno poético, que não é determinável por uma expectativa prévia ou por um saber constituído. Convocados a ajuizar, a decidir sobre os sentidos em causa, nos colocamos abertos aos outros, dispostos a expor nossos pontos de vista

que são uma entrega para a diferença a ser conquistada e/ou enfrentada, abrindo um lugar em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nossa pertença no mundo. (Osorio, 2005: 67)

É evidente que além da qualquer questão do universo da estética, ou do teatro como campo e como problema, estamos em um momento histórico crucial que demanda, além de dossiês como esse, uma ação e inteligência coletivas, em escala planetária, que nos impulse além do que vai surgindo como uma inevitável catástrofe social e econômica, e em que a política, esvaziada de toda potência, torna-se uma coadjuvante sem relevância.

A despeito da gravidade desse tempo, afinal nem tão menor da que colheu a primeira metade do século XX e suas duas guerras mundiais horrendas, e só contrastada com as esperançosas décadas de prosperidade e paz dos últimos setenta anos, a vida e a arte continuam nos desafiando a decifrá-las e produzi-las e criticá-las. Como críticos de arte ou de teatro, como o preferiam perfilar-se, teremos sempre algo próprio a fazer e a pensar, a urdir ou a criar, um trabalho que, mistificado ou rebaixado, persistirá como necessário e inexorável à condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRAIG, Edward Gordon (2017), *Rumo a Um Novo Teatro & Cena*, São Paulo, Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence.
- GUYER, Paul (2005), «The standard of Taste and the “Most Ardent Desire of Society”» in *Values of Beauty*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 37-74.
- HALLIWELL, Stephen (2002), *The Aesthetic of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton e Oxford, Princeton University Press.
- HUME, David (2004), «Do Padrão de Gosto», in *Ensaio Morais, Políticos & Literários*, Rio de Janeiro, Liberty Fund e Topbooks, pp. 367-96.
- KANT, Immanuel (2001), *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OSORIO, Luiz Camillo (2005), *Razões da Crítica*, Rio de Janeiro, Zahar.
- RAMOS, Luiz Fernando (2015), *Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível*, São Paulo, Annablume.
- (2017), «A relação entre atores e screens no teatro de Gordon Craig: um legado à contemporaneidade», in *Discursos do Corpo na Artes vol. II*, Santa Maria, editora UFSM, pp. 11-42.
- ROTHKO, Mark (2004), *The Artist's Reality - Philosophies of Art*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- WILDE, Oscar (2008), «The Critic as Artist», in *Complete Works of Oscar Wilde - Stories, Plays, Poems and Essays*, Londres e Nova Iorque, Harper Perennial, pp. 1009-1059.

LUIZ FERNANDO RAMOS

Luiz Fernando Ramos é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo desde 1998, leccionando as disciplinas de Crítica, História e Teoria do Teatro. Em 2012 tornou-se professor associado. É pesquisador do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico desde 2006 e coordena o GIDE – Grupo de Investigação do Desempenho Espectacular. É encenador, dramaturgo e documentarista. É autor de *Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível* (Annablume, 2015). Foi crítico de teatro da *Folha de S. Paulo* entre 2008 e 2013. É editor responsável da revista *Sala Preta* do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Perform, repeat, react: performance criticism and contemporary political rationalities

DIANA DAMIAN MARTIN

Michael Gove, um dos principais rostos da campanha Vote Leave (do referendo sobre a permanência do Reino Unido na União Europeia), disse recentemente que «as pessoas, neste país, estão fartas de especialistas». Segundo o jornalista Henry Mance, num artigo para o *Financial Times*, a incapacidade de Gove demonstrar, economicamente, o seu argumento de que o Reino Unido enviava semanalmente 350 milhões de libras para a União Europeia era a prova de que as políticas de «pós-verdade» já tinham penetrado no Reino Unido. A expressão «políticas de pós-verdade» assenta numa era contemporânea em que a fraude é moeda de troca transparente e poderosa, a nível tanto fiscal como político; expõe a precariedade do sentido, em que as estruturas que legitimam e que, por vezes, legitimam os factos e sua circulação se tornaram fluidas. As políticas de «pós-verdade» evidenciam também um paradoxo: por um lado, a necessidade crescente de recorrer a especialistas, a sustentações intelectuais, ao envolvimento crítico e político que permitam que a diferenciação ocorra para e com o público; por outro, o ceticismo face à singularidade e autonomia desses especialistas, temendo-se a sua corrupção, amarrada a formas de subjectividade em que as fronteiras entre o público e o privado, entre os factos e a ficção se tornam difíceis de discernir.

PÓS-VERDADE / PERFORMANCE / CRÍTICA POLÍTICA / ESFERA PÚBLICA / CRÍTICA DE ARTES PERFORMATIVAS

In 2011, five years before the UK voted to leave the European Union on 23rd June, artist and theorist Hito Steyerl proposed, in her essay *Free-Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, that we find ourselves in a constant state of free-fall. This perspective, Steyerl argues, “throws jaw-dropping social inequalities in sharp focus” but also offers a “shifting formation” (e-flux, 2011). The process of transition, negotiation and political manoeuvring made visible by the vote marked disparities between often conflicting social and cultural communities. It uncovered a fractured

critical community, and a theatre culture that struggled to address and represent the complexities surrounding this apparent political and social division. To conceive of the ways in which contemporary forms of criticism, particularly in theatre and performance, engage with the political in the multiple public spheres of our age, is to understand the ways in which transition, precarity and plurality mark these practices.

In *Enjoying Neoliberalism*, political theorist Jodi Dean defines neoliberalism as “a philosophy viewing market exchange as a guide for all human action ... redefining social and ethical life in accordance with economic criteria” (Dean, 2008: 47). Neoliberalism, Dean proposes, functions coercively at both an operational and ideological level; it foregrounds an individual desire that restricts modes of political structuring. It causes identities that are unstable and fleeting, challenging the possibility of these acting as sites of politicisation (Dean, 2008: 71).

In response to this contemporary conception of plurality, Jodi Dean argues that instead of “engaged debates, instead of contestations employing common terms” we are confronted by a “multiplication of resistances and assertions so extensive that it hinders the formation of strong counterhegemonies” (Dean, 2005: 52). Neoliberalism¹ collapses public and private by means of economic capital, and it is these operations that are increasingly shifting the voice, shape and scope of criticism in today’s cultural infrastructure. Yet there is, I propose, a politics of hope too underpinning criticism’s relationship to counterhegemonies, one which I hope to briefly sketch out in this essay.

I begin by considering the relevance of post-truth politics and debates on expertise to shifting forms of contemporary criticism, especially in the UK. I turn to Jürgen Habermas’ public sphere theory and Nancy Fraser’s redeployment that conceives of new political rationalities by means of counter-public spheres. In 1989, in *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Habermas argues that the formation of the bourgeois public sphere in the eighteenth century developed through democratic deliberation and the exercising and constitution of public opinion. Habermas is influential in tracing a relationship between criticism, deliberation and political practice that, despite its flaws, has been instrumental in thinking about criticism’s role and position in the

1 I deploy neoliberalism not only as a term that encompasses the expansive and global form of governance, but also as expressing a political rationality that constructs frames of legitimacy (Brown, 2014; Saad-Filho and Johnston, 2005). I am referring explicitly to the shifts in the organisation, dissemination and perception of public discourse.

public sphere. Habermas situates criticism and gives intellectual and political weight to its capacity to operate collectively. I briefly examine how the rooting of criticism in the political conflicts of the eighteenth century offers a possible avenue for tracing a different contemporary politics of criticism.

How can we revisit notions of community and deliberation under these circumstances, where spaces of critical dialogue are in constant conflict with the mechanisms of neoliberalism? And what of public opinion – is it something to be constructed, or something to be rescued?

ONE: MOVEMENT

In the lead up to the vote, Michael Gove, one of the key figures of the Vote Leave campaign, declared that “people in this country have had enough of experts”². In an article written for the *Financial Times* providing some context around this statement, journalist Henry Mance states that Gove’s inability to cite economic evidence to back up his claim that the UK sends £350m to the EU every week has been pinned to an importing of post-truth politics to the UK.

The term “post-truth” politics refers to a contemporary era in which deception is a transparent and powerful currency, fiscally and politically. Originating in America, and elaborated on by Ralph Keyes (*The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, 2004) and more recently by Ari Rabin-Havt and Media Matters for America (*Lies, Incorporated: The World of Post-Truth Politics*, 2016), post-truth politics makes a convincing case for the ways in which organized misinformation and explicit deception have become viable political and media strategies.

Post-truth might be a hyperbolic way to identify a strategy for the manipulation of the public sphere that might not be all that new; it also presupposes that there is an alternative means of distribution of information in media that are inherently truthful – a highly contestable presumption. However, post-truth politics marks the extent to which deliberate misinformation has become a viable, and visible political strategy; it is also testament to a change in attitude towards the boundaries between fact and fiction in the media and beyond.

2 <http://www.ft.com/cms/s/0/3be49734-29cb-11e6-83e4-abc22d5d108c.html#axzz4AeOqTMyc>.

My contention is not that deception is novelty when it comes to political strategy, but that the term itself leads us to an even more problematic proposition: that collective subjectivity which so many have fought for, intellectually and politically, the fabric of deliberative democracy, has become a neoliberal instrument that turns the demand of transparency and freedom of expression into strategic modes of public manipulation; this calls for a rethinking of the terms with which we conceive of criticism. Post-truth evidences a precarity of meaning, where the structures that legitimate and, sometimes, legislate facts and their circulation become fluid.

Post-truth politics also evidences a paradox: we are increasingly in need of expertise, of sustained intellectual, political and critical engagement that enables differentiation to occur for and with the public, but we are also skeptical that this expertise can be singular or autonomous; and at the same time, the very fabric of expertise is corrupted, tied to forms of subjectivity in which the lines between public and private, fact and fiction are blurred.

Post-truth politics relies, as Gove³ has shown, on an open dismissal of expertise when that expertise provides arguments that are of no use. If we encounter the proposition of an era of post-truth politics, we must also accept the overall confused position that we have in regards to expertise, subjectivity and its instrumentalisation in criticism, the shape-shifting nature of critical engagement that is resistant to these confusions, and critical engagement that is a mere instrumentalisation of debate without any productive outcome.

A way of conceiving of these changes and their effects on criticism – be it the journalistic strand of cultural evaluation on newspaper and digital publication, or the discursive and oral forms developing in alternative to this – is to regard both critic and criticism as existing in a constant movement: a free-fall, as Steyerl proposes.

Free-fall, in Steyerl's proposition, is more than a paradigmatic shift in aesthetic perspective – it is also a means of capturing the contemporary condition as one marked by a paradox: one in which the constant

3 In Gove's view, it doesn't matter that economists are providing a counter-argument to his own, backed up with sufficient facts that open him up to dispute. There is something, in his view, far more contentious, and that is the inherent bias of the facts. Gove is taking issue with the politically-informed, and ideologically-oriented direction of the facts that these experts have gathered. And Gove is not the only one who has championed unsupported facts openly – Boris Johnson, another Vote Leave campaigner, recently supported the same argument, failing to account for Britain's rebate, which stands at around £100m weekly.

sense of movement is at the same time, a stasis, a kind of standing still. In free-fall, I find both a confrontation with a multiplicity of vantage points or perspectives, and a glimpse of hope. As Steyerl proposes, free-fall is also a means through which to understand a different dynamic of engagement with our contemporary political and cultural moment.

In Steyerl's conception, falling is afforded a disruption of balance, in which "perspectives are twisted and multiplied" and "new types of visuality arise" (2011). This is not oppositional to the historical horizontal perspective that shape traditions of visual culture throughout art history, but a move away from the calculable, navigable, predictable promise of linear representation. A culture of "3D nose-dives, Google Maps and surveillance panoramas" (2011) has also meant a shift from orientation to groundlessness: "if there is no stable ground available", she concludes, "the consequence must be a permanent, or at least intermittent state of free fall for subjects and objects alike" (2011).

The implications on this for thinking about criticism and its relationship to political rationality are far-reaching; in part, because free-fall involves a de-territorialisation, from the specificity of contained cultures of public discourse, to constantly shifting communities of critique, both atomised and in close proximity to each other. Political theorists like Jodi Dean (2005) and Wendy Brown (2014) have written extensively about the ways in which neoliberalism pervades as a dominant governmental rationality that prioritises processes of economisation across all levels of society. This is a different moment for criticism; one in which we declare its fall, its deterritorialisation, but also where we profess our passion for its sustained engagement and ongoing re-formation. And if the ground is no longer there, we might be more inclined to free-fall, together.

TWO: STAGES OF CONFLICT

2007 was a significant moment in recent history of performance criticism. It marked the confluence of seemingly disparate, yet fundamentally interconnected reconceptualisations of criticism. Open-Dialogues, a collaborative project between Mary Paterson and Rachel Lois-Clapham that "produces writing on and as performance" ("About Open-Dialogues", 2008) emerged as a result of *Writing from Live Art*, a programme for emergent critical writers ran by the Live Art Development Agency in 2006. In an email exchange with me, co-founder Mary Paterson expressed that

the project was aimed at disrupting “the (masculinist) hierarchies of knowledge implicit in criticism, including the authority of writing as a medium in relation to performance” (Damian Martin, 2017). Calling for an interest in dialogue and a keen disruption of “the field of criticism in terms of form, function and access”, Open-Dialogues functioned on a self-publishing model, at a time when blogging was just beginning to gain traction in the wider field of criticism.

At the same time, 2007 saw the establishment of what would become a long-term collaborative model between festivals and writers, with the founding of Spill Festival of Performance by Pacitti Company and its artistic director Robert Pacitti. Dedicated to showcasing work across live art, experimental theatre and performance, Spill Festival incorporated a writing programme, *Spill Overspill*, conceived by participants in *Writing from Live Art*. In its second iteration in 2009, *Spill Overspill* foregrounded its aim at responding “critically to the work shown, and to create a real-time discursive context for the Spill festival, one that spills out of the usual confines of a festival” (“Spill Overspill”, 2009).

These shifts were not just tectonic movements on the edges of practices that sit uneasily, yet side by side with the realm of theatre. 2007 was a distinct moment marked by conflicts of legitimacy that had been brewing in mainstream media between employed critics and bloggers, who often operated across cultural disciplines. The orientation of the research here encompasses both of these points of emergence, which intersect in fundamental ways that confuse what might be constituted as genealogies of criticism.

Commencing around this time, a so-called crisis of legitimization of criticality surfaces in mainstream media outlets marking a shift in the recent history of theatre and performance criticism. This crisis in theatre criticism equates the rise of the blogosphere with the demise of journalistic expertise. The major point of contention from employed newspaper critics is that bloggers lack the skills and expertise to perform the task of criticism – namely, in this case, that of an informed, expert cultural arbiter. Furthermore, bloggers, unknown to the public, are often intimately acquainted with the cultural landscape whose discourses they hope to shape. This lack of distance is seen as foregrounding a problematic subjectivity; being friendly, or even friends, with those whom you speak of, is an insult to the ambition of objectivity that so many critics had aspired to. So here we have a paradox of expertise; institutionalized critics argue for the demise of the discursive public sphere, the increasing lack of space

for criticism within their institutions, whilst at the same time seeking to maintain and legislate what expertise should look like.

In her recent work, *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, editor Duška Radosavljevic delineates three competing landscapes as part of this shift: academic criticism, with its conflict between evaluation and interpretation, newspaper criticism, characterised by dwindling resources targeted at arts criticism, magazines (particularly *The Stage* and *Time Out*) and online criticism. Marking a distinction between mainstream media and the realm of online criticism, Radosavljevic approached the latter through its adherence to a distinct technological and socio-economic sphere (2016: 15).

Theatre Criticism: Changing Landscapes points to the ways in which criticism experienced both a diversification and a crisis occurring in parallel over the last ten years. In the same collection, critic Andrew Haydon further investigates this paradigm through his account of online criticism. He provides a three-phase overview: 1997, as a gestation period for online reviewing, with the establishing of *British Theatre Guide* and *Whatsonstage.com*, 2006, with the beginnings of the criticism blog and 2010, the “third wave of online writing” (Haydon, 2016: 125), with the establishment of *Exeunt* and *A Younger Theatre*. Haydon further argues for the identity of online criticism as distinct from newspapers, however, one key point of confluence complicates this as a distinction.

In 2007, *The Guardian* set up a regular series called *Noises Off*, hosted by critic Kelly Nestruck, that provided an overview of the debates within the blogosphere. *Noises Off* followed the establishment of a number of independent blogs, authored by both critics and makers, notably Chris Goode’s *Thompson Bank of Communicable Desire* in 2006, Andrew Haydon’s *Postcards from the Gods* that same year, as well as Culturebot in 2003 in the US led by Andy Horwitz. The blogosphere continued to strive, with the emergence of writers like Meghan Vaughn, with *Synonyms for Churlish* a year later, in 2008, and Maddy Costa, former *Guardian* critic who opened *Deliq.* in 2011.

The Guardian was the first newspaper to take an active position in the debate on criticism, was also an equal participant in the decries of legitimacy of the blogosphere, particularly through its chief theatre critic, Michael Billington. As Haydon observes, the fact that Billington “felt moved to say anything at all on the subject is significant” (2016: 134). It evidences an engagement that is two-fold: on the one hand, a battle for legitimacy, and on the other, an acknowledgment of a significant shift.

What Radosavljevic and Haydon foreground is the importance of online criticism as an active cultural participant in the diversification of criticism, in terms of both form and scope. However, what is also significant about 2007 is the way it anticipates the intermingling of criticism that is reflective both of itself, and of performance, with the changing pressures on cultural market. For the most part, these forms of criticism remain committed to reviewing as the main paradigm through which writing is approached. Whilst the changing landscape that Radosavljevic captures is evidently tied to questions of form, discursive capacity and conceptual ambitions of criticism, it is also equally connected to the changing pressures of the cultural market, and self-reflective attitude to denoting, advocating and marking cultural value.

This is no more evident than in the discussion of *Three Kingdoms*, an international co-production written by Simon Stephens and directed by Sebastian Nubling that, in 2012, became the heart of a public debate between newspaper and online critics. The point of debate focuses on the contemporaneity and value of the work, which newspaper critics derided for its politics, whilst online critic praised for formal and aesthetic brevity. In her article for *The Guardian* summing up the conflict, critic Maddy Costa provides a flavour of the contentions: “this collaboration”, she says, “is either self-indulgent, overstated, too enigmatic by half, or one of the best pieces of theatre you will see this year” (“Three Kingdoms: the shape of British Theatre to come?”, 2012).

Haydon mentions the same event for its marking out of online critics, and in particular, bloggers, as fundamental to changing the paradigms of debating theatre’s value. The appreciation that these writers had for the work, argues Haydon, created a paradigm that is now “common-place” (2016: 146), by way of mainstream theatre institutions becoming attuned to these voices which prior to 2007, were marginal to the public conversations on theatre. By the time *Three Kingdoms* emerged, online criticism “had an infrastructure, a readership and reach”, and the voices of those who “disagreed with the mainstream assessment were now part of the ecology” (Haydon, 2016: 145).

The debate evidenced a distinction between a generation of critics working in print, and an incoming generation of writers working online, and the responsiveness of the industry as it brought these two under the same umbrella. It also oriented much of the debate, on both sides, on the contemporaneity of the production and its value. Finally, it made

evident the contentions at the heart of both sides of the debate, to do with the question of artistic excess; in other words, critics who argued for the work defended its right to be, and those who decried its artistic politics, also sought to destabilise its legitimacy. What becomes evident, then, is how *Three Kingdoms* serves as a key example of the ways in which value and legitimacy interplay. It makes visible the different expectations at play, not only on criticism's formal commitments, but its politicised relationship to performance. The integration, or entrance of certain forms of online criticism into the cultural market, fostered institutionally rather than professionally, marks a point of distinction.

It is evident that *Theatre Criticism: Changing Landscapes* presents an overview of an ecology that continues to engage with interpretation and valuation. I want however to argue that a further distinction of the work of peripheral, collective practices of criticism, with projects like Open-Dialogues or *Spill: Overspill*, show a further politicisation of thinking about and through performance more attuned to the neoliberalisation of artistic value, and the pressures on media in the post-truth era.

It is in this climate that marginal works begin to take shape, both in the form of projects like Open-Dialogues, and increasingly nomadic writers navigating a range of platforms, seeking to reconfigure the relationship between critical writing and performance. It is evident that the visibility of a shift in mentality away from an implied distancing between critic and work however, does not translate into an ecological one. In other words, many of these practices and projects have a distinct focus, and operate by means of collaboration, whilst holding shifting positions to historical paradigms of criticism.

THREE: PERFORMING AUTHORITY AND DISCURSIVE PUBLIC SPHERES

Emergent at a time of conflict is a staging of a performance of authority between a tradition of criticism constituted in the media, originating in the early eighteenth century, that equates distance with objectivity, and the precarious practices of more embedded, collective practices.

The individualism propagated by institutions of the media after modernism is antithetical to the sociability and collective politicization of criticism's media origins in the eighteenth century. This is tied to our understanding of expertise in neoliberal culture, and the dangers of collectivity as a temporary, depoliticized space, against the powers

of assembly. At the same time, neoliberalism often results in collaboration as a mere instrument of compliance, without the solidarity and difference that often marks collectivity. What is worth noting is that the blogosphere gained its image of collaboration not necessarily through the sustained interest of the individuals within it, but because it was constituted as a counter-site by the institution of criticism. This collectivity has however become a strategy, a mode for criticism to question its role and shape in contemporary culture.

The collective holds an increasing role in critical culture; it provides a way of differentiating between practices that stage temporary communities as a performance of formation, and those that aim for discursive assemblies that make demands on both theatre and politics more widely. The dispute between critics and bloggers is a dispute between an institutionalized tradition of criticism, the publics and multiple public spheres with which theatre itself interacts. Criticism is, as art writer Paul DeMan argues, fed and shaped by crisis; it differentiates itself from other intellectual pursuits when it politicises engagement, as observed quite explicitly in the latter half of the eighteenth century, when it was “engaged in a process of differentiation and struggle over control of the very basis of intellectual protest” (1967: 38).

The ecology of theatre and performance criticism looks altogether different now, although such battles over authority and legitimation have not ceased. Despite numerous professions over the demise and decline of criticism, we find ourselves at a productive juncture, between precarious counter-publics, to use Nancy Fraser’s term, and instrumentalised public spheres of debate. This resurgence of conflict over who is entitled to perform criticism now is a productive one, although the reason for the precarious emancipation of critical publics is its focus on legitimacy rather than a questioning of what we require of criticism under neoliberal culture.

It is clear that the increasing marketization of criticism as a legislative activity leads to a demise of criticality as a mode of deliberation, as is evidenced in many theorisations of what constitutes a political change or rupture in society – such as the work of Chantal Mouffe on agnostic pluralism, Jacques Rancière on the distribution of the sensible or Judith Butler on the power of the assembly, traced back to continental philosophers of the polis, such as Hannah Arendt.⁴ I want to

4 I have written elsewhere about the political rooting of criticism, for example, see Diana Damian Martin, “Criticism as a Political Event” in Radosavljevic, Duška (2016), *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (London: Methuen).

propose that collective configurations of discourse in criticism are a mode of repoliticising the relationship between theatre, performance and publics. We are seeing a development of the eighteenth century utopia of criticism as a deliberative practice, at a time of sustained functionalization of media under neoliberalism, and its processes of discursive commodification.

Michael Gove's case evidences a paradox in regard to both criticism and sites of politicisation: the performative identity of a politician with an explicit agenda, redeployed in opposition to the facts presented by economic experts; subjectivity attacking what it presents as subjective. Expertise becomes precarious under these circumstances, and so do experts themselves, because there is a constantly shifting set of paradigms that legislate the nature and definition of that expertise, its validity and viability. This is evident in Gove's statement: the experts are no longer experts when their findings refute the dominant political position. They are merely interpreters of facts, and their interpretation, in this instance, is flawed for its presumed political allegiance.

This is not altogether that different in the rift between critics and bloggers. The experts, those who are traditionally situated within the media, are denouncing the lack of expertise of those working outside of it; in doing so, they inadvertently create a community where there isn't necessarily one, and they seek to dogmatise notions of expertise that are, nevertheless, unstable. Thus counter-publics emerge, although the question of their counter-position is debatable; post-truth politics poses a contention to the problem of subjectivity in expertise, and this becomes evident in criticism, where matters of taste, value and judgment enter a dialogue with political, institutional and social landscapes.

In the case of digital publications, like *Exeunt Magazine*, with which I was involved from its inception, with Natasha Tripney and Daniel B. Yeats, this repositioning enables the self-organisation of a community of critics, albeit without infrastructure. In other cases, critics choose to operate nomadically, and approach criticism as a form of practice, be it embedded in processes, engaged in research, or at times, dramaturgy as well, following a more continental model. Collectives such as Open-Dialogues bring into dialogue performance and writing, drawing on strategies from art writing or performative writing; Dialogues hosts audience-centric post-show discussions without artists in the room, whilst festivals like Spill, Pulse or Fierce support programmes for young writers and temporary publications. Collaboration leads to collective

forms of critical engagement, that transcends individual subjectivity for a more culturally-oriented, deliberative model of debate.

This conflict has brought about a more plural landscape, undermined by the lack of sustained financial support for those critics trying to operate outside of these institutions. Increasingly, criticism is resituating itself in collective spaces: festivals, multi-authored publications, embedded processes. Is this a return to coffeehouse criticism, or do we need to think more carefully about how to differentiate between spaces of critical demand, and those of critical performance?

Adjacent discourses on criticism sought a move away from a singular model that is reliant on the authority of a figure of a critic, however were equally enmeshed in conflicts over criticism's presumed crisis. This renewed interest in subjectivity is not singular to performance criticism, but a shared concern. The visibility of particular intellectual conditions that came to govern the practice of theatre criticism was a result of the public conflicts over professionalization and legitimacy that came to dominate the early noughties. The plurality of emergent practices of performance criticism are reactionary to this conflict, and not the practice itself, I will propose. This is best understood by considering their divergent positions on subjectivity and its ability to enable criticality, which marks a point of both confluence and diversification. I propose that what marks these forms of criticism apart is their shared interest in creating discursive arenas over engaging in acts of cultural valuation.

FOUR: SHIFTING PUBLIC SPHERES

In 1989, in *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Jurgen Habermas argues that the formation of the bourgeois public sphere in the eighteenth century developed through democratic deliberation and the exercising and constitution of public opinion. Habermas is influential in tracing a relationship between criticism, deliberation and political practice that, despite its flaws, has been instrumental in thinking about criticism's role and position in the public sphere. Habermas *situates* criticism and gives intellectual and political weight to its capacity to operate collectively.

In 1780, the London paper *The Gazetteer* publishes an anonymous letter proclaiming the freedom of the press as “the palladium of English liberty”. Historian Hannah Barker argues that this is a claim for the

constitutional importance of newspapers that is not unique; in fact, such claims were repeatedly made for the newspaper as acting as a “public tribunal in which the behaviour of the country’s rulers could be judged, criticised and ultimately kept in check” (1998: 1). Barker cites commentator Vicesimus Knox, who spoke of the potential use of such a space as a powerful engine of oppression.

Historians have placed importance on the development of the media as a potent alternative structuring of public politics; what we find is a plural landscape with differing approaches to political critique, challenging what the terms “people”, “public opinion” and “the public” meant under these conditions. Alex Benchimol, in *Intellectual Politics and Cultural Conflict in the Romantic Period* foregrounds the conflict between processes of “social, material and ideological transformation” (2010: 13) occurring at the time, and the stark social and economic inequality in the midst of this sustained wealthy. Pointing to the connections between Scottish Enlightenment and its dialogue with emergent continental European philosophical and political thinking, and English plebeian radicalism, Benchimol maps a site of intellectual struggle; this is between “divergent notions for the future development” of British society, fuelled by “competing intellectual publics” (2010: 15). Criticism here, is expanded as a multiple cultural practice- from coffeehouses to pamphleteers, and by means of critical resistance.

The eighteenth century is also a time of sustained reform, concerned in particular with questions of representation. This is perhaps evidenced less in Habermas’ work, who provided a singular view of the public sphere focused on a range of sites of public debate, including coffeehouses, pamphlets and periodicals. Many of these spaces acted as spaces of representation concentrated on deliberation as a form of demanding political recognition or critique. Historian Margaret C. Jacob underlines that “the identity of the privileged, literate and affluent participants in the public sphere (of the 18th century) can be found by examining private societies, clubs, salons, lodges and box office receipts as well as inventories” (1994: 98). Her study reflects the private nature of the public sphere theorised by Habermas, and its paradoxical need for positioning within or away from the state. Jacob underlines that this view of the public sphere as universal and autonomous is subverted by this public fragmentation, and a lack of ability for these groups to articulate interest-based arguments for their political right (1994: 99). There is as much evidence to suggest that notions of the public sphere were “perfectly compatible

with oligarchic authority”, as there are to suggest that at the same time, the unstable nature of the concept of the public at this time gave rise to productive moments of collective dissent. Historians agree that the eighteenth century was fundamental in giving rise to modern democratic societies, and providing a national political identity for the public.

From the onset, we find an unstable notion of the public and of the constitution of universal public opinion within the historical analysis of the British eighteenth century, and Habermas’ theorisation of the bourgeois public sphere. We can note the presence of strong individual critics in the late eighteenth century, leading to the development of publications such as Thomas Dutton’s *Dramatic Censor*, Thomas Holcroft’s *Theatrical Recorder*, inspired by Richard Steele’s *Theatre* in 1720. These periodicals that flourished in the nineteenth century did so alongside more politically-oriented publications that housed critical activity, such as *The Spectator*.

Despite the making of reputations of critics who established the critical tradition in Britain, for example, William Hazlitt or Leigh Hunt, the most productive aspect of the eighteenth-century critical activity in relation to theatre criticism was its relating of political and artistic landscapes. In reading this history, it is all too easy to remain focused on the prominence of individuals, almost all exclusively male, and their sole importance for the development of theatre criticism. It is possible however to develop a historiography that concentrates in the collective nature of criticism, its relationship to publics, assemblies, and self-organisation.

By understanding the diversity, sociality and aesthetic considerations of the eighteenth-century public sphere, we can find a more productive intersection between politics and criticism that foregrounds collective discursivity over individual authority. In this way, we also displace the importance of expertise as an individual form of resistance and site of critique and begin to question the difference between consensus and dissensus, to use Rancière’s term.

The logic of these operations of visibility, appearance and emancipation in Rancière is supported by a (re)distribution of the sensible, that which “simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it” (2004: 12). These operations of visibility are fundamental to the emergence of public spheres of criticism and made apparent by the increasingly collective nature of its development. This results in a mode

of re-instituting a “common sense”, albeit fractured. This is the very fabric of the political in criticism; dissensus is what differentiates policing or homogenization from deliberation, and also that which can institute the development of plurality in cultural debate.

The sociability of certain forms of eighteenth century criticism situated the practice in a public sphere, that, given its problems of access, also acted, to some extent, as a private space. What history does evidence however is the development of sites of expertise that legitimate individual critics or writers; yet when that legislative infrastructure collapses, the very fabric of expertise and its relationship to subjectivity changes; we are moving beyond the canonical image of the critic as a powerful arbiter, and find ourselves, instead, in a plural landscape in which criticism can make visible the politics, aesthetics, positions, forms and discourses of theatre and performance, bringing their spheres of influence and context back into play. What remains should not only be an exercise of differentiation and model-building, but one where we also revisit the relationship between a cultural infrastructure and its critical spheres of debate.

Habermas suggests that public opinion, formed through consensus within a public sphere, must remain outside of the mechanics of the state and corporate capital in order to maintain critical efficacy. If post-truth politics has resulted in a collapsing of the boundaries between fact and fiction, governmentality and civic, social and artistic practice, then it is disagreement that will maintain the autonomy and discursive capacity of critical engagement. It is less a matter of critiquing who engages critically, and more a question of thinking about plurality and the constitution of discursive public spheres. In other words, we need to move beyond the paradox of expertise.

REFERENCES

- ARENDT, Hannah (1958), *The Human Condition*, 2nd ed., Chicago, University of Chicago Press.
- (1971), *The Life of the Mind: Thinking*, London, Secker & Warburg.
- ARESTIS, Philip / SAWYER, Malcolm (2005), “The Neoliberal Experience in the United Kingdom”, in *Neoliberalism: A Critical Reader*, ed. by Alfredo Saad-Filho and Deborah Johnston, London, Pluto.
- BENCHIMOL, Alex (2010), *Intellectual Politics and Cultural Conflict in the Romantic Period*, London, Routledge.
- BILLINGTON, Michael (1993), “The Role of the Theatre Critic in a Climate of Crisis”, *Critical Survey*, 5 (2), pp. 3-7, <http://www.jstor.org/stable/4155696>.
- (2001), *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*, London, Nick Hern Books.

- BROWN, Wendy (2014), *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, London, Zone Books.
- BUTLER, Judith (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso.
- COSTA, Maddy / ORR, Jake (2012), *Dialogue: A Manifesto*, <http://welcometodialogue.com/sample-page/manifesto/>.
- (2012), “Three Kingdoms: The Shape of British Theatre to Come”, *The Guardian*, 16 May, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2012/may/16/three-kingdoms-shape-british-theatre-or-flop>.
- DEAN, Jodi (2008), “Enjoying Neoliberalism”, *Cultural Politics*, 4 (1), pp. 47–72, <http://culturalpolitics.dukejournals.org/content/4/1/47.full>.
- DE MAN, Paul (1967), “The Crisis of Contemporary Criticism”, *Arion*, 6.1, pp. 38–57.
- FRASER, Nancy (1990), “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, *Social Text*, 25 (25), pp. 56–80.
- GOVE, Michael / ISLAM, Faisal (3 June 2016), “Gove: Britons have had enough of experts”, <https://www.youtube.com/watch?v=GGgiGtJk7MA>.
- HABERMAS, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Polity.
- KEYNES, Ralph (2004), *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York, St Martin's Press.
- MANCE, Henry (2016), “Britain has had enough of experts, says Gove”, *Financial Times*, 3 June.
- MOUFFE, Chantal (2002), “Deliberative Democracy or Agnostic Pluralism”, *Political Science Series*, 12, Institut für Höhere Studien (IHS), Wien Institute for Advanced Studies, Vienna, https://www.ihs.ac.at/publications/pol/pw_72.pdf.
- RABIN-HAVT, Ari / Media Matters for America (2016), *Lies, Incorporated: The World of Post-Truth Politics*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group.
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. by Gabriel Rockhill, London, Continuum.
- SAAD-FILHO, Alfredo / JOHNSTON, Deborah (2005), *Neoliberalism: A Critical Reader*, London, Pluto Press.
- SONTAG, Susan (2009), *Against Interpretation and Other Essays*, London, Penguin, 1964.
- STEYERL, Hito (2011), “In Free Fall: A Thought Experiment in Vertical Perspective” in *E-Flux*. <http://www.e-flux.com/journal/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
- RADOSAVLJEVIC, Duška (ed.) (2016), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, London, Bloomsbury Methuen Drama.

DIANA DAMIAN MARTIN

Diana Damian Martin é crítica de performance e autora de estudos na área, residente em Londres. É editora da secção de performance na revista *Exeunt Magazine*, co-fundadora do Writingshop, projecto colaborativo pan-europeu de análise dos processos e políticas da prática crítica contemporânea. Lecciona Artes Performativas na Royal Central School of Speech and Drama.

Bringing ethics to the surface: the AND_Lab project from RE.AL

GUSTAVO VICENTE

Muito tem sido escrito sobre a relação ética que se tem procurado estabelecer com os espectadores no contexto geral da prática cénica contemporânea, mas pouca atenção tem sido dada à forma como as diferentes propostas artísticas podem mobilizar (mais ou menos) forças de reflexão ética – e de que forma essa reflexão se traduz numa dimensão política, isto é, de que forma se relaciona com a nossa capacidade para afectar o modo como vivemos em conjunto. Neste artigo, comecei por identificar as premissas básicas sobre as quais a relação entre estética e ética tem sido avançada nas artes performativas, usando o AND_Lab, da RE.AL, como exemplo de um projecto no qual o processo de construção artística está directamente orientado para levar os participantes a reflectir e agir de forma eticamente consciente – ao mesmo tempo que coloca novas tensões naquilo que pode significar produzir arte no mundo objectificado das artes performativas de hoje.

ARTES PERFORMATIVAS / ÉTICA / ESTÉTICA / REPRESENTAÇÃO

SOMETHING ABOUT ETHICS IN PERFORMING ARTS

The aim of this article is not to undertake a philosophic discussion about ethics, but to analyze in which ways contemporary performing arts have been pointing towards an existential questioning, thus contributing to a rethinking of the values of aesthetics by virtue of its ethical implications. In order to analyze that, I will start by pinpointing the common understanding of ethics in contemporary thought, what can be considered an ethical experience, and how those viewpoints may be influencing performing arts' practice towards ethical issues.

In line with the post-modernist concern in expanding boundaries instead of settling limits, asking questions instead of looking for answers, value the flow of things instead of its order, the question of ethics has been mostly raised in the open sense given by subjectivity (Vicente, 2015). We have been consistently moving off from the idea of a universal "I", towards the notion of ethics as an individual demand – as put it by

Emmanuel Levinas, a matter of personal sensibility and responsibility to the other (Critchley, 2009). What once was seen as an objective force that was part of a larger constellation – the being of beings –, is now ever more seen as a “movement of desire that tends towards the other” (*idem*: 65)¹, that is, a movement of ethical intersubjectivity. Subsequent to this perspective, a number of contemporary philosophers, such as Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Donna Haraway, Bruno Latour, Bernard Stiegler or Mario Perniola, among others, no longer presupposes an ethical connection to the human beings alone, based on the trust on the common sense – an aptitude that (allegedly) distinguishes the humans from animals –, but also to the so called non-human, thus leading us to what many already named the post-human era. An era in which the unconscious desire to connect responsively with the outer, with the “reality” in play, could be considered the first and ultimate ethical claim. A claim that opens the way to *being-in-the-world* that, according to Martin Heidegger’s conception, is beyond the division or separation of entities into subjects and objects.²

But how can the ethical dimension be manifested and experienced? Many philosophers, including the same Heidegger, but also Eugen Fink, Hans-Georg Gadamer, Jean-Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein, Alain Badiou or Maurice Merleau-Ponty, have proposed several approaches to what has been generally called an *Ethics of play*. These approaches share a common urgency: respect for the event of life altogether, for the other and for the world rather than the individualist pursuit for control over the real. No matter what the approach is, play can be used as an essential framework in which ethical questions may be (artificially) introduced into decision-making processes. Since play provides a significant distance from reality and the tyranny of the everyday, and relief from the consequences of life, then the responsibility of the “players” can be tested without losing their ability for critical thinking. In theory, play is able to cast the individuals into a state of awareness of becoming-other – in the Deleuzian open-ended sense of the expression³ –, that could lead

1 When referring to Levinas’ notion of ethics.

2 *Being-in-the-world* is an expression that comes from the Heidegger’s notion of *Dasein* (being-with) that refers to the entity that characterizes human self awareness, that is, the entity that comprises and recognizes what it means to be human within the world – cf. Heidegger (1992).

3 For Deleuze, becoming-other refers to the process of coming to be, and not to the static characteristics of the subject. It is a process of becoming worthy of the event that is taking place by living it more fully, that is, by living it within the possibilities of the production of the new – cf. Semetsky (2006).

them to a process of self-reevaluation, which in turn might prove to be powerful enough to re-shape their responsibility and ethical behavior towards the world. But that can only be attained, as argued by Jacques Derrida, after having gone through the experience of deconstruction, an experience that presuppose the surpassing of our preconceived notions of the subject, and that can be considered the departing point of any re-definition of the self. A re-definition that is neither negative nor nihilistic, as the author defended (*idem*), but driven by an affirmative openness to the Other prior to questioning: what justification is there for me before the Other, before the event of life altogether?

Anchored in deconstructionism, a growing number of contemporary performances have been making use of those approaches of play to structure the possible relations with the spectators, in order to create experiences that enable the spectators to ethically reflect, or even respond, within the duration of the performance.⁴ This ethical response is normally not driven by pedagogical motivations, where the artists instruct the audience on how to react, to think or to believe, but by a share “response-ability”. Following Jacques Rancière’s *Emancipated Spectator*, it is left to each spectator, the subjective (and uncertain) ethical implications of the artistic proposal (Rancière, 2010). One question remains though: how can one take this kind of play seriously, without reducing ethics to an entertaining game? The answer lies in the artistic dimension of the playing process. With reference once again to Heidegger, the experience brought by art touches, by nature, the existential dimension of human beings – art brings forth the “happening of disclosedness of being set-into-work in the work itself” (Monni, 2004: 98).⁵ This is even more perceptible in performing arts, since what at the moment of the performance comes-to-present springs forth immediately in relation with the spectators. In this sense, a performance is not a mere artistic object or even an initiator of an artistic experience, but it also offers a possibility for spectators to participate in the unconcealedness of being(s) which is taking place at the moment of that live encounter. And it is this same encounter, this relation of forces of presence, this capacity to affect and being affected at play, which consubstantiates the meeting

4 The *Theatre of the Oppressed*, a social-oriented technique developed by Augusto Boal in the seventies, and disseminated all over the world, can be considered a possible precursor of this kind of practices.

5 When referring to Heidegger’s thinking about art, in which is not solely considered to be a matter of artistic experience but also understood in relation with a disclosure of a sense of existence.



AND GAME, JOÃO FIADEIRO AND FERNANDA EUGÉNIO, RE.AL, UNIVERSIDAD DE CHILE, 2013, [F] JOÃO FIADEIRO

of rhythms between aesthetics and ethics, and thus opens spectators' sensibility to how it is possible to be human in the world. As Levinas reminded, the ethical relation takes place primordially at the level of sensibility, not at the level of consciousness – "the ethical subject is a sensible subject, not a conscious subject" (Critchley, 2009: 63). In performing arts, the dimensions of ethics and aesthetics are then brought together through an affective relation with spectators, and it is that same capacity of becoming indistinct from one another that can significantly enhance the transformative power of the contemporary artistic proposals. One might therefore suggest that, the further a performance is able to mobilize those blending forces, the further will be able to affect spectators in the way they are "connected" to the world.

A NEW (ETHICAL) PARADIGM TOWARDS THE SPECTATORS

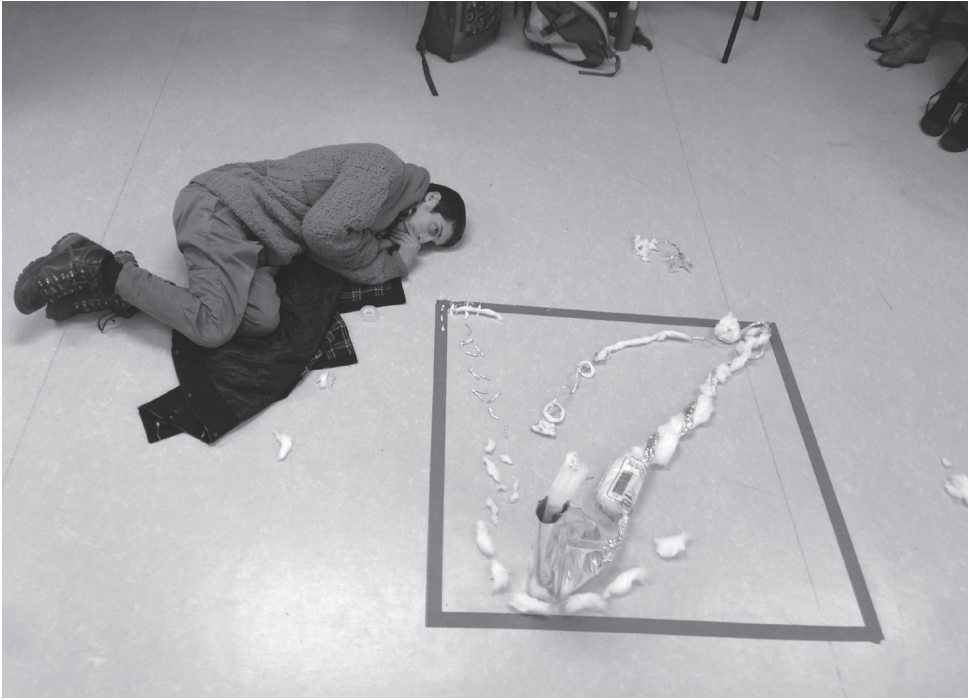
In line with the above, the artistic goals in performing arts have been gradually moving towards the need for more inclusive creative processes that are not aimed primarily at producing a work of art, but at achieving

other ethical-political ends – not in the sense of undermining the importance of art itself, but to expand it towards a larger and more significant outcome. In this context, the role of the audience has become more central in terms of the experience that is put in place within the artistic proposals. As a spectator, you now have to make more use of your creative capacity in relation to the construction of the artistic experience and assume the (subjective) responsibility of its interpretation. Furthermore, the ever more intimate experience of the live encounter between spectators and the event in play – that includes the co-presence of the performers and other spectators – creates the ideal conditions in which our needs for both affective and intellectual motivations are given free reign. As claimed by Lis Engel:

The ... body can be more attentive, more sensitive, more dynamic and feeling as a co-creating field of sensing-doing-creating. It has to do with processes of creation that always are interconnected. The event is a mutual “becoming” of body-mind-world. (2004: 51)

If properly engaged, spectators can effectively receive the performances as immediate experiences of human life – understood here in the vulnerable sense given by Brian Massumi (2002) of dimension of possibilities of the flow of the present as possibilities of self-transformation – which enables them to confront, and even re-categorize, their values during (and after) the ongoing performance. The way the spectators relate to the event, how they experience it and how they constitute themselves as experimental bodies leads inevitably to an update of their experience in relation to their attitude towards the world and life with others, and ultimately to self-transformation. Hence, it is the experiential character of the artistic proposals that enhances the spectators’ “response-ability” to feel the *hic et nunc* of the live event, and to make them use this capacity to look ahead, as an extension of themselves that points towards an existential questioning. Artistic experiences can then be both personally profound and political insightful, in the sense that they open the way to not only what could mean *being-in-the-world*, but also to imagine other ways of *being-with-one-another-in-the-world* – to appeal again to Heidegger.⁶ This can be even more evident in performances

6 “As this Being-in-the-world *Dasein* is, together with this, *Being-with-one-another*, being with others: Having the same world there with others, encountering one another, being with one another in the manner of *Being-for-one-another*” (Heidegger, 1992: 7-8).



AND GAME, JOÃO FIADEIRO AND FERNANDA EUGÉNIO, RE.AL, UNIVERSIDAD DE CHILE, 2013, [F] JOÃO FIADEIRO

where the “participations” of the spectators intersect or are dependent from one another, which can drive the experience to higher levels of inter-subjective negotiation. Not as much in the sense of collective bargaining but in the sense of encountering the other in the same plane of co-existential wondering. The conceptual openness at stake is hence not just about encouraging self-discovery, but also about the understanding of the artistic proposal as a vehicle for political questioning, since, ultimately, it refers to how we can live our lives together. From the point of view of the artists, maybe even more important than to construct a performance about the world, is then to open up the possibilities of existence within the world, or to put in a different way, to lay out a possible “world” – or “worlds” – in its involvement with being(s). Following Félix Guattari’s (1993) notion of the inseparable relation between ethics and aesthetics, this points to a new paradigm in performing arts, in which the different dramaturgies, choreographies, sensualities, in sum, practices at play, open themselves to express the intensification not only of shared creative processes but also of possibilities of life together. As put by the same Lis Engel:

To work with a concept of openness is not the same as “Anything goes”... Creative tasks open into possibilities of the many ways that something can be brought together and give new possibilities for everybody. This opening into an embodied dynamic understanding of the mutual creation of possibilities of freedom and expression for everyone point toward the aesthetic paradigm as an ethico-aesthetic paradigm. (2004: 54)

In face of this paradigm, many contemporary performances have been building upon experiences of ethical nature, that spectators cannot avoid – although may choose to ignore –, and that release them into a certain sense of community. This revival for a *sensus communis* can be understood, following Rancière’s arguments, as a symbolic form of resistance to consumerism and to the oppression of the economic hegemonies of capitalism, but it is also becoming increasingly significant in places – such as Portugal – affected by the aporias of socio-economic depressions, and that find themselves in the midst of a crisis of self-recognition and under the urgency of a political reinvention. The AND_Lab is one good example of a project that resonate this urgency and that opens the process of artistic composition to new forms of questioning and ethical positioning.

THE AND_LAB PROJECT

AND_Lab stands for Anthropology and Dance Laboratory.⁷ It is a collaborative project, existing since 2011, that operates in the articulation between the works of the choreographer João Fiadeiro – that had been developing since 1995 a creative technique called Real-Time Composition – and the anthropologist Fernanda Eugénio – that in parallel had developed a similar research method called Etnography as Situated Performance. AND_Lab promotes an operative mode of “thinking-doing” called the *AND Game*, which, according to the authors, is at once “an inhabited philosophy, an ethics of living together, a com-position⁸ practice, and

7 It makes also an obvious reference to the Deleuzian symbolic use of the conjunction AND: “The AND is... the path of all relations ... subtends all relations... The AND as extra-being, inter-being” (Deleuze / Parnet, 2007: 57, *apud* Semetsky [2006: 4]).

8 “Com-position” is a term coined by João Fiadeiro and Fernanda Eugénio, a result of the sub-division of the word “composition” (“composição” in Portuguese). In the literal translation from the Portuguese, “com-posição” means “with-position”. It was created to express the underlying idea of the game (a process of “positioning-with-the-other”) against the closed sense of “composition”, which expresses a combination of positions.

a way of life”.⁹ The game is promoted and hosted by RE.AL, an artistic structure directed by João Fiadeiro, one of the pioneers of the New Portuguese Dance¹⁰, and that between 2008 and 2014 has suspended his activity as a choreographer and author, to turn his focus to projects where the process – by opposition to the product – becomes the central point of interest.¹¹

The game can be played by anyone interested in playing it and it is ruled by one concern – *how to live together* – and one motto – *how not to have an idea*. In practice, it consists in the encounter with a minimum of two participants at an empty table (or at another circumscribed space), which they began to fill and compose with a variety of objects and utensils that exists in the room for that purpose, of which cannot be excluded their own bodies. For each player the main purpose is to position him/herself with the other in respect to what is happening, without falling into the trap of the “why” question – “the work to do is one of ‘implication’ not one of ‘explanation’”¹². A kind of negotiation of presence then takes place, using only their “com-positional” actions as form of expression, and never the open dialogue through speech. Normally there is a trained person in the room to introduce the participants to the game and mediate possible doubts and unblock potential dilemmas that occur during the game time.¹³ Overall, this mediator tries to ensure that the participants meet the following methodological steps of *how to live together*: sensitivity to initial conditions; finding the common plane of the “com-position”; postponing the end, anticipating the end and accepting the end. It also tries to lead the participants in avoiding any pre-conceived ideas (*how not to have an idea*) about themselves, the others and what is taking place at the moment, which would bias the course of the event towards an ego-driven outcome. The proposal is then to depart from the *relation-with*, which, as acknowledged by Guattari (1993), precedes the formation of identities and individuals, and unfolds the capacity to affect the world. In theory, the event would become a

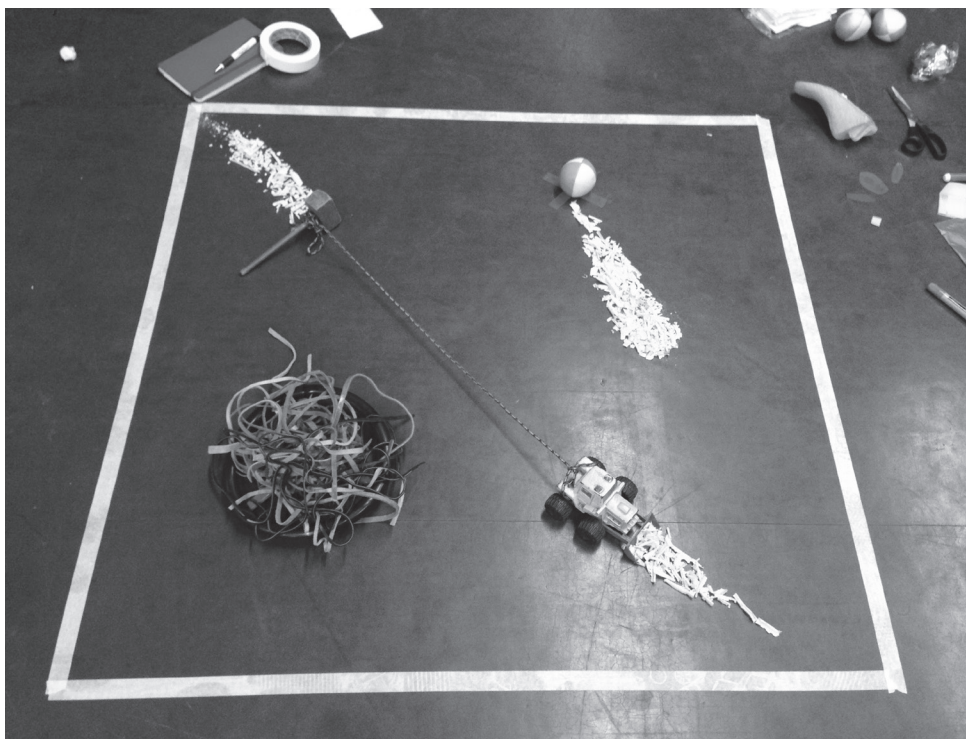
9 As stated in the project’s internet site: http://and-lab.org/o-and_lab.

10 A movement of a generation of choreographers that emerged in the late eighties, following the American post-modern movement as well as the French and Belgian Nouvelle Danse movements. The New Portuguese Dance fostered a set of fundamental changes in performing arts’ practice in Portugal.

11 Cf. <http://joaofiadeirobiography.blogspot.pt/>.

12 *The question game*, <http://and-lab.org/en/o-jogo-das-perguntas>.

13 Preferably this kind of intervention becomes dispensable as the participants become more aware and experienced in the game.



AND GAME, JOÃO FIADEIRO AND FERNANDA EUGÉNIO, RE.AL, UNA/BUENOS AIRES
AND LISBON RESPECTIVELY, 2013, [F] JOÃO FIADEIRO

(co-created) world where the senses of will, desire, respect, responsibility and freedom intersect each other to point to one, and only one, direction – the extension of what is being mutually experienced. The goal is then never to answer the question of *how to live together*, but to keep it alive.

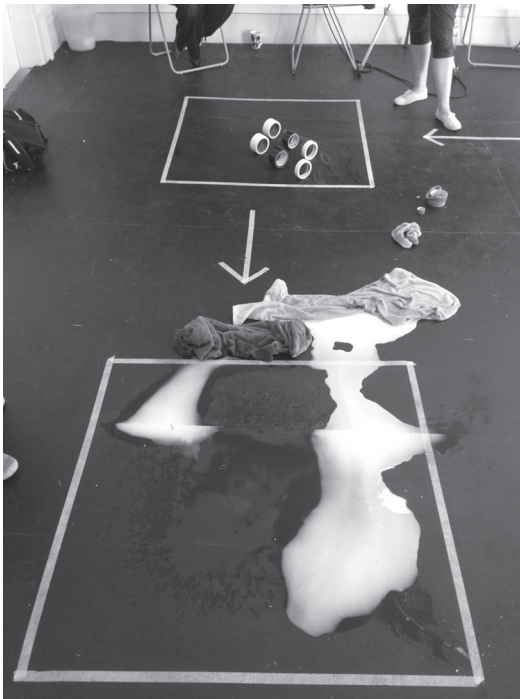
When I decided to participate in one of the sessions organized by RE.AL, I initially felt that the *AND Game* was some kind of a collective artistic compositional exercise, but soon realized that, more important than the artistic outcome(s) of the game was the uninterrupted movement towards the demands of the event itself, towards its continued existence. As a participant turned spectator of myself, it became very gripping the way I had to deal with my own ego and territorial instincts, and to try surpassing them in order to respect the dynamics of the event at play, which inevitably includes the overwhelming presence of the other participants/spectators. Analogously to a life together, ideally, this game of negotiation of presence would never end, but, as one can sadly conclude, it always does. There is a point from where it is not possible to

continue to develop a “com-positional” presence altogether, which the participants should acknowledge and consequently stop the game, to restart again under the same premises.

With every new attempt, a new “com-position” is inaugurated and developed, a new rhythm is found, new marks are left, new zones are defined, and different intensity levels are created, to form its own consistency, particular to every new encounter, to every new event. The game provides for an experience of a perpetual state of becoming, never consolidated or complete. As life together, it works by approximations to an ideal world that is never achieved and always prone to fail, to be corrupted. This feeling of failure becomes inevitable and revealing about our inescapable faults and perishable nature but is at the same time accompanied by the disclosure of an ethical claim, an ethical impulse that nurtures the search for a life together, and that postpones the end – not as a survival strategy, but as the trigger that opens the possibilities, and gives meaning, to *being-with-one-another-in-the-world*. It is then the seeking to postpone the end by acting responsively in *relation-with* the event at stake that opens us into an ethical claim. This claim projects us, not to a place outside of us – to where we normally project ourselves when rationalizing about ethical dilemmas –, but for the “here and now”. Instead of being spectators of ourselves (in the Cartesian sense of the term), we become active participants in our own present lives. To a certain extent, the game reinforces our experience of the present, our life in the present. A life that, according to Wittgenstein (1916), doesn’t know death, that conquers (even if temporarily) the essential insecurity of the one who is alive, and that keep us away from pragmatic life, to put us in what in us extends as metaphysical beings, and that makes us wonder about our place in the world – “independent from destiny”.¹⁴ By getting us into the becoming of life in the present, the *AND Game* opens the possibilities of transformation of the self by virtue of an ethical demand. A transformation that is not merely spiritual (and therefore abstract) once it is impregnated by the affects¹⁵ of the embodied experience. It is however important to acknowledge that this transformative power doesn’t follow the logic of the subject but of the event itself. It is the desire to connect with the event, with the happening of life, what in turn gives meaning and orientation to the transformation of the self.

14 *Apud* Crespo (2011: 233).

15 Following the Deleuzian sense of the word, “affect” is considered here as “not ... just a feeling or emotion but ... a powerful force influencing the body’s ability to exist” (Semetsky, 2006: 4).



AND GAME, JOÃO FIADEIRO AND FERNANDA
EUGÉNIO, RE.AL, UNA/BUENOS AIRES AND
LISBON RESPECTIVELY, 2013, [F] JOÃO
FIADEIRO

It is not the intention of the AND_Lab to compose works of art, even if ephemeral, nor reach for objective scientific findings – although the authors admit being possible to achieve both as secondary effects. The intention is to maintain the game, the playing, in the space between subjectivity and objectification, where the ethical impulse is preserved and never established according to any morals, aesthetics or set of fixed rules – where it can be eternal. It is not possible to ignore, though, the artistic aspects of the *AND Game*, including the much compelling embodied act of the participants – that are simultaneously spectators and performers – and (especially) the composite pieces that arise within the game. But that just serves to enhance the unique way in which the artistic experimental practices can combine the dimensions of aesthetics and ethics, in order to achieve life where she is more lost – in her relationship with others and with the world.

By refusing to accept the conventional separations between art and science, experience and fact, subjectivity and objectivity, aesthetics and ethics, AND_Lab places itself in an unregulated territory that puts new tensions on what it means to produce art in the objectified realm of arts today, and that challenges the boundaries of the conventional

artistic categories, particularly within performing arts. It remains to be seen the true implications of this kind of projects in the universe of art, although it is already clear that this project brings the process of artistic composition to a new way of ethical questioning. If, as Efva Lilja (2004: 20) suggested, “form is the foundation for everything that creates meaning”, this project is a persuasive means of creating form for a life that is worth living and a world that is (still) worth fighting for.

UNFINISHED THOUGHTS

In my view, in the last decades, under the prerogative of subjectivity and the (almost normative) operationalization of deconstructionism, many of contemporary performances have been casting a growing shadow over the ability to make (ethico-political) constructive proposals. The problem, of course, is not so much about subjectivity and deconstructionism *per se* (as Derrida himself defended), but the fact that, persistently, many contemporary artists have been finding very hard to evolve from that departing point and keep themselves out from the corners of vagueness and even nihilism. From the spectator’s point of view, this tendency has become the sheer reflection of the dilemma of Rancière’s *The Emancipated Spectator* – in the words of Andy Lavender (2012: 326): “we are free to interpret differently, indeed to act, but to what end?”

Obviously, this situation is not an exclusive prerogative of the performing arts. As noted by Brian Putman (2010), the Western world has not yet been able to think beyond the intellectual consequences of the modernist proposals, and as a result we become paralyzed, around a latent potentiality, without expectation of achievement. We are permanently living a symptom, without being able to establish a horizon of possibilities. This post-modernist idiosyncrasy of looking away from anything that might compromise us ideologically has been turning the attention of the artists, as also stressed by Putman, for everything that exceeds and frames their artistic proposals – for everything that concerns the perception (and very little the conviction). Even the need for the “new”, which remains feverishly attached to the motivations of the artists of our time, does not reveal more than a symptomatic recurrence of today’s nihilistic temptation. By reducing the “new” to the objects that produces, contemporary art has been evading the possibility to reverberate beyond its objectification. This impulsive repetition where

the “newness” of the relationship between the object and its context is purely formal – in the narrower sense of the term – enlarges the unknowable void that separates us from the world. A void that Sartre (2007) called “nothing”, and that can only be tackled by the conscious act of the individual, by the free act by which he/she creates him/herself and his/her world. But many contemporary artists seem to have been avoiding taking risks (even if personal) about the meaning and possibilities of living together, thus manifesting in their works an ethical detachment that perpetuates the same intellectual anguish, the same ethical aporia.

I continue to believe that, as Sartre proclaimed, the human only truly exists when he/she becomes what he/she proposed him/herself to be, and that this demand is the result of a subjective intentionality. Any adoption of a value system that is represented as being “objective” is only an attempt to transfer the personal freedom to the world of objects, thus ending up getting lost in “nothing”. The problem is that, after so much time of individualizing searches, it has been installed a certain alienation of the “other”, of the universal ethics beyond the self. In this context, the search for objectivity, though hopeless (and misleading if allegedly found), is inevitable. This demand is essential to the critical understanding of the world and its history, and to prevent the existential resignation around (what could be seen as) the snob tyranny of subjectivity – however sensual it may seem (Vicente, 2015).

Maybe in reaction to that state of affairs, or simply because the world is urgently demanding more constructive responses, a growing number of artists is starting to flourish, who seem to want to take further away the ethical strengths of their proposals. They have been striving to break free from being eternal hostages of subjectivity and of deconstructionism, though not to refuse them, but to use them as departing points for something that points beyond the subject, and that could resonate in people’s life together.¹⁶ AND_Lab is one of these proposals. More than trying to produce something substantial in the sphere of contemporary arts, the project aims to put in practice a form of training of the critical thinking towards what it means to be human in our relationship with the

16 A significant number of these proposals are sprouting from ecology-based concerns and animist standpoints, overall following the fundamental question of “how on earth do we live?” – as sharply put by Bottoms *et al.* (2012: 1). A compelling example of this kind of proposals is the 2011 Kris Verdonck’s garden installation *Exote*. But several others, like the 2014 cycle of performances conceived by Vera Mantero & Guests called *More or less, but less than more* – comprising a number of journeys through several off-screen urban gardens in Lisbon –, or the ongoing work by Baz Kershaw, from Warwick University, *Earthrise Repair Shop*, are growing as proposals with an ethical responsibility towards what one might call *being-with-one-another-in-the-earth*.

world, in our (responsible) relation with the happening of life. It creates the conditions to exercise the sense of the “ethical” and of the “political” in the context of an artistic laboratory, that is then taken out to the world, through the participants’ affected perception and awareness. And what remains striking, is the acknowledgement of the power of the *AND Game* to (ethically) affect the participants/spectators through the sensible screen of the embodied artistic composition – through the permanent state of becoming art.

REFERENCES

- BOTTOMS, Stephen / FRANKS, Aaron / KRAMER, Paula (2012), “Editorial”, *Performance Research: On ecology*, vol. 17, n. 4, Routledge, pp. 1-4.
- CRESPO, Nuno (2011), *Wittgenstein e a Estética*, Lisbon, Assirio & Alvim.
- CRITCHLEY, Simon (2009), *Ethics-Politics-Subjectivity: Essays on Derrida, Levinas, & Contemporary French Thought*, London/New York, Verso.
- ENGEL, Lis (2004), “The Somaesthetic Dimension of Dance Art and Education – A Phenomenological and Aesthetic Analysis of the Problem of Creativity in Dance”, in Eeva Anttila, Soili Hämäläinen, Teija Löytönen, Leena Rouhiainen (org.), *Proceedings: Ethics and Politics Embodied in Dance*, International Dance Conference, December 9-12, Theatre Academy Helsinki, pp. 51-58.
- GUATTARI, Félix (1993), *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*, trans. Ana Lúcia de Oliveira and Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro, Editora 34.
- HEIDEGGER, Martin (1992), *The Concept of Time*, trans. William McNeill, Oxford, Blackwell.
- LAVENDER, Andy (2012), “Viewing and Acting (and Points in Between): The Trouble with Spectating after Rancière”, *Contemporary Theatre Review*, 22 (3), Routledge, pp. 307-26.
- LILJA, Eeva (2004), “Dance – For Better, For Worse: On Pleasure, Revulsion, Expectation and Other Things that Make Life Worth Living”, in Eeva Anttila, Soili Hämäläinen, Teija Löytönen, Leena Rouhiainen (org.) *Proceedings: Ethics and Politics Embodied in Dance*, International Dance Conference, December 9-12, Theatre Academy Helsinki, pp. 12-22.
- MASSUMI, Brian (2002), “Introduction: like a thought” in Brian Massumi, *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, London and New York, Routledge, pp. XIII-XXXVIII.
- MONNI, Kirsí (2004), “Dissertation Abstract: The Poetic Movement of Being: Philosophical Interpretations of the New Paradigm of Dance in Light of Martin Heidegger’s Thinking and the Artistic Work of Years 1996-1999”, in Eeva Anttila, Soili Hämäläinen, Teija Löytönen, Leena Rouhiainen (org.) *Proceedings: Ethics and Politics Embodied in Dance*, International Dance Conference, December 9-12, Theatre Academy Helsinki, pp. 97-100.
- PUTMAN, Brian (2010), “The possibility of a proposition”, *CineQuaNon*, 6, Bilingual Arts Magazine, Lisbon, CEAL, pp. 13-19.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, trans. José Miranda Justo, Lisbon, Orfeu Negro.
- SARTRE, Jean-Paul (2007), *O Ser e o Nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*, trans. Paulo Perdigão, Petrópolis, Editora Vozes.
- SEMETSKY, Inna (2006), *Deleuze, Education and Becoming*, Rotterdam, Sense Publishers.
- VICENTE, Gustavo (2015), “Ethi-something”, *Etudes: an online theatre & performance studies journal for emerging scholars*, 1 (1).
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1916), *Diários secretos* (8.7.1916).

GUSTAVO VICENTE

Gustavo Vicente é professor, investigador, actor e encenador. Professor auxiliar convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigador no Centro de Estudos do Teatro da mesma universidade, membro do Coreography and Corporeality WG da IFTR – International Federation for Theatre Research e do CORPUS, colaborador assíduo do Teatro do Vestido desde 2013.

Theatre Criticism on Web 2.0. Publishing, sharing, authoring critique in the light of human- computer interaction. The critical dialogue of the social media.

SERGIO LO GATTO

La migrazione, anche dovuta alla crisi della stampa cartacea, della quasi totalità del dibattito critico sulle pagine gratuite del Web è una realtà evidente. La tesi di queste ricognizioni, che derivano da un più ampio progetto di ricerca dottorale che si muove tra mediologia, studi teatrali, teorie della critica e filosofie digitali, è che l'attuale ambiente del Web interattivo sia solo in parte regolato da parametri decisionali di matrice umana, e sempre più sottoposto al controllo di un sistema di networking basato sulla dualità hardware/software. Questo articolo indaga discipline legate alla sociologia dei media e alla filosofia digitale, cercando quei paradigmi problematici che obbligano il ragionamento sui linguaggi e sulle funzioni della critica a considerare questa pratica all'interno di un sistema di interazione tra elemento umano e organizzazione meccanica. Come caso di studio viene presentata una recensione in forma di lettera aperta pubblicata da un giornale online, che ha suscitato reazioni controverse e messo in crisi il ruolo del critico come portatore di autorevolezza, spostando l'attenzione dall'analisi dello spettacolo all'osservazione della crisi generale del sistema teatrale italiano. Questo caso di studio mette in luce i punti critici introdotti dal formarsi delle comunità virtuali dei social network, che al giorno d'oggi agiscono come massa di influenza nei confronti dello sguardo sulla scena contemporanea.

TEORIE DI CRITICA TEATRALE / GIORNALISMO / FILOSOFIA DIGITALE / MEDILOGIA /
STUDI SUI SOCIAL MEDIA

The artificial is inscribed within our understanding of the physical and ... serves as a grounding of different modes of production of bodily images, forming strategies of bodily representation.

BOJANA KUNST

Also due to the general crisis of print press, the quasi totality of the critical writing moved to the free Internet. This “migration process” is causing several changes in terms of job titles and structure of the press, which heavily relies on advertising and often cannot afford to adequately pay for writers.¹ This shift significantly reduces the opportunity to empower the critics with a form of authority derived from their recognized professional experience. To deal with such a profound change, the critics who work online are challenged to keep their technical toolbox and writing techniques up to date. Therefore, criticism is getting redefined in the light of the digital age and its role challenged in the context of the theatrical system.

The interactions and contents on the Web are influenced and constrained by the structures of online publishing, only partly regulated by a coherent sum of human choices, and rather, primarily, by the inherent nature of the digital platforms. Thus, critical writing should perhaps be seen, in the very first place, as a lively storytelling and a potential document about contemporary performing arts. And yet, this action must consider the peculiarities of today’s information society, characterized by technologies which increase the access to and breadth of knowledge within the economy and the community.

Conceived as a practice-led investigation from the perspective of mediology and digital philosophy, my doctoral research is investigating the impact of the online media environment on the technical and creative processes of performing arts criticism published and diffused on blogs, web magazines and social media. In particular, it analyses those paradigms that are currently affecting, and sometimes changing, the concepts of authorship and authoritativeness.

The space for reviews and criticism in mainstream print media decreased and a way is given to the critical discourse on the interactive

¹ An executive overview of how the migration to the Internet affected the working conditions of journalists can be found in Santos Silva (2011). Clay Shirky observes the online publishing phenomenon from the point of view of those publishers that had seen a new earning perspective in it (Shirky, 2009).

media. Some of those methodologies and rhetorical principles which used to enforce a critic's argument on contemporary theatre are rapidly being replaced by others deriving from digital systems and the mechanisms of online discourse. The impact of human-computer interaction on theatre criticism online is visible in a wide range of issues. A comparative analysis of different writing formats (theatre news, reviews, interviews) unveils the importance of those strategies that a writer, a blogger and the editorial staff of an online magazine must use to gain visibility.

As studied by attention economists², in the so-called “information age” news and articles “arrive pre-Googled and pre-personalized” (Simon *apud* Lanham, 2006: 8). This means that a writer or a publisher need to understand how the circulation of the informations works, in order to get the reader's attention. The material ontology of digital devices, as well as hypertext, have a strong influence on the formats: as Richard A. Lanham argues: “The devices that regulate attention are stylistic devices. Attracting attention is what style is about” (Lanham, 2006: XI). Certain limitations of approaches to content optimization can thus affect the traditional act of writing and publishing a critical text.

This article also offers some considerations on another crucial issue, that every journalist and critic face when publishing online: the influence that the dialogue carried on by the “virtual communities” (Rheingold, 1993) has on building the authoritativeness of a professional critic. For this purpose, I am going to discuss other disciplines that may be peripheral to theatre studies and theories of criticism but offer a new perspective. A special attention is dedicated to some specific paradigms of digital systems in writing and publishing. A case study will be presented and discussed.

THE “CYBERNETIC AUTHOR”

Those who study the connections between arts and technology must keep pace with software development. On the interactive Web, the devices become a major interface that interprets and narrates reality on behalf of the users.

2 Attention economy, or economics of the attention, is a branch of knowledge, launched by the economist Herbert Simon in the early seventies, which applies elements of economics theory to information management.

Coining the term “cybernetics”, Norbert Wiener defined “the scientific study of control and communication in the animal and the machine” (Wiener, 1948). This scheme of control and communication was based on a fundamental analogy – present in machines *and* human beings – of certain regulatory systems such as communication processes and information analysis. Therefore, in the digital environment, human intellect is now seemingly chased by an automatic counterpart, which claims its “personal” share of control.

In questioning the actual influence of criticism on the cultural discourse, one should wonder to which point the users and their ability to interact are in fact depending on the mode of operation of technical devices.

Following the studies on digital materialism, when one considers the materiality of media, human intervention becomes an effect of technological storage and information transmission: “a product of a semi-anonymous history in which technologies structure possibilities for participation, politics, and knowledge. The human is consequentially embedded in and emerges from a field of material relations; it is not a self-determined actor whose will calls the world into being” (Bollmer, 2015: 96).

Such perspectives inform about the relation between users and producers of content in the online environment, which appears to be crucial when questioning the value of highly specialized content such as critical writing, and, more specifically, the authoritativeness expressed by the critics as members of the theatrical systems.

Thus, with special regard to automation processes that are regulating human-computer interaction, digital materialism questions the position of the human factor regarding the duality hardware/software that works behind the screens of digital devices.

As the case study will demonstrate, the interactive nature of the Web, along with specific writing formats, can modify the initial intentions of an author, and foster a lively debate.

It should therefore not be taken for granted that a discourse devised and initiated by a human can maintain its qualities of authority, authoritativeness and even authorship when – in order to be produced and shared – it must pass through such a complex mechanical process.

Through a more scrutinizing analysis of the media environment, a more appropriate critical practice escapes the strict duality user/producer to find a new positioning in a sort of *cybernetic author*.

The molecularization of social-cultural and communicative order favours a non-hierarchical form of online debate and reorganizes the way through which the users attribute value to the critical statements. The publication of critical writing in the frame of print journalism (or the online version of popular newspapers) empowers the critic with an immediate authoritativeness, deriving from the fact that the people still trust (and pay for) specific news sources. On the opposite, online publication is self-managed by the users/producers; those who master the technological instruments and the specific technical know-how are able to publish a personal reflection and share it on the Net. Collaborative softwares such as social media and online forums are a powerful stimulus to interaction between users and they provide an alternative news source. Thus, a critic and his/her readers contribute to the construction of a sort of collaborative authoritativeness. As a result, it's getting more and more difficult for a critic's article to be credible and authoritative over other forms of contribution.

The discussion upon the interaction between professional critics and spectators is very lively on an international scale. In a popular post on her theatre blog embedded by *The Guardian* website, theatre critic Lyn Gardner defined the process of open publishing and open commenting as a proof of a lively debate:

... just as we need many different kinds of theatre, so we need many different kinds of criticism. Mainstream critics and bloggers are not in competition with each other; they are all part of a widening and lively conversation in which artists frequently write like critics, and critics sometimes curate and think and write about work more like artists. The possibilities for co-creation are exciting. That's not a crisis; it's an enormous bonus that can only be of benefit to theatre. (Gardner, 2013)

However, this mixture of professions, which in many countries is a characteristic of the theatrical system, can also be seen as a potential obstacle to the credibility of critical writing. The professional critic engages in a sort of competition with other kinds of voices that are enabled to participate in a very wide *agora* of comments and opinions. This is especially true for social media, which are a model of non-regulated discourse. A blog can offer a performance review authored by a non-professional critic, or by an individual who is connected to the theatrical system by other kinds of relationship. When that review is posted on

Facebook, its visibility derives from a number of factors different than the plain recognizability of the author's style, rather depending on the number of users that shared the article on their wall. As a result, one might have two reviews of the same performance, one written by a professional and one by a non-professional critic, both equally visible to the same readers, who are free to comment and publish opinions on the performance or even on the article itself.

If human-computer interaction in the writing process invites the critics to redefine their writing style, fitting characteristics (i.e., length or tone of an article must be set considering the average reading time) a strong sociological entailment is hiding behind the act of publication and sharing.

With "convergence culture" (Jenkins, 2006), Henry Jenkins defines a radical bottom-up change in the way mass media had imagined mass culture. With growing personalization and customization of virtual experiences, come new "cultural products". These are consistent with a common knowledge, even (and most likely) when they are received *not* by a "mass" community, rather by a group of users that share more and more specialised interests. This becomes clear when one looks at the functionalities of social media; as Irving Fang underlines: "Because mass and personal media use the same tools and sometimes have the same goals, their distinctions have eroded. The inclusive term is not *mass* communication. It is *mediated* communication" (Fang, 2014: 4).

The case study here presented is a clear example of how the online discourse influences certain choices regarding style and tone of a review and it put them to the test of a very special target readership.

From a philosophical perspective, rhetorical criticism of online discourse focuses on the features that a "voice" should display in order to stand out from such a wide crowd, and a strong emphasis is put on a set of quantitative factors. The core postulate of digital rhetoric is that the term "dialogue" must be updated to digital environment dynamics: the suggestion is to leave behind the definition of "mode of persuasion", and rather to refer it to "a testing of one's own ideas, a contesting of others' ideas, and a collaborative creating of ideas" (Zappen, 2005: 321).

Such changes have a strong impact not only on the journalistic style, but also on the tone of the comments posted by the people who read the article and choose to participate in the debate. Also, due to the blurred separation between professionals and non professionals, the discussion around a play review published online is carried out by multiple voices,

“none of which can be authoritatively declared to be the main one”³ (Barthes, 1974: 6).

The following text is an excerpt of a review published on *Gagarin Magazine*⁴ the day after a preview of Roberto Latini’s *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* (2016)⁵. The play was presented in front of a selected audience, as an outcome of a creative residency, in the Teatro Dimora in Mondaino⁷. The author chose a peculiar style and the review had a problematic reception.

Where is the play? Open letter to Roberto Latini

Dear Roberto,

I write this letter as a sign of respect for you ... I do it publicly because I would like to consider magazines, big or small, as a space for dialogue. ... I think that, roughly said, this *Hamlet* of yours is in danger of receiving from Roberto Latini every single thing one might expect from Roberto Latini: several microphones, rotating props, suspensions, camouflage, key-words being highlighted, ambiguous textual dramaturgies, montage of visions, circles around the stage, whispered passages, (masterful) use of various voice resonators, stretched-out vowels, verbal gushes to translate inner turmoil, meta-theatrical and literary references, black irony about pop culture, stage props used to create synecdoche, words claimed as meaningless, vocal dynamic range, emotionally driven music, scourging and, at the same time, glorification of the actor’s body, multiple endings, an abundance of signs, while the spectator is redundantly invited to discuss his/her own role.

3 Barthes used these words to refer to an ideal non-linear form of textuality, “a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds” (Barthes, 1974: 5).

4 *Gagarin Magazine* is a local (Faenza, Italy) free press cultural magazine printed five times a year which also has an online version. The readers can pitch article proposals, but the magazine doesn’t pay the contributors. From the colophon: “We publish the readers’ accounts, photos and reviews. We allow our readers to play the main character role.”

5 Roberto Latini (1970) is one of the most notable and appreciated actors and theatre makers in the contemporary Italian scene. His company Fortebraccio Teatro has been active since the early nineties with several award-winning productions.

6 *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* is a very peculiar staging of Heiner Müller’s *Die Hamletmaschine*, that – in accordance with Fortebraccio Teatro’s style – mixes excerpts from Müller’s text with other Shakespearean plays and performance art.

7 The Teatro Dimora in Mondaino is a venue located in the woods near Bologna. It is subsidized by the Ministry of Culture to select theatre and dance makers to invite for period of short and long term creative residencies. This process is currently one of the few production opportunities for independent theatre artists in Italy.

What is the boundary between being faithful to an artistic path ... and mannerism? Perhaps is mannerism the destiny of all the arts? Of all the artists?

Given the severe cuts in the Italian cultural system, ... unfortunately it's common to see artists who don't have time to carry on their so-called "research" and rest on their strong points, offering "variations on a theme" continuously presenting the same kind of performance, proposing no innovations. In this case ... the juxtaposition of the various scenes calls to mind Müller's fragmented text, and yet it is still far from a (needed) summary, resulting in a series of more or less efficient choices, that are clearly presented as "the open delivery offered after an artistic residency." I don't want to criticize your choices as a director: all too often theatre critics (wrongly) act as assistant directors. From the point of view of dramaturgy and composition, the ferocious *pars destruens* that characterizes this *Hamlet* of yours is, I think, the main element of innovation in comparison with your latest productions. This could be the key to avoid the narcissistic risk of presenting Latini over Pirandello, Ovid or Shakespeare. Or, maybe, this is the way you wanted to do all this. And so you, legitimately, did.

Hugs, Michele Pascarella.⁸ (Pascarella, 2016)

The particular style of this text is influenced by the chosen format. The main characteristic of an open letter is its hybrid form, in which words originally addressed to a single person are shared among a wide readership. The most evident result is that the language appears more colloquial, less faithful to those basic guidelines that are taught in journalism schools and that, however, are still visible in a great part of the reviews printed on newspapers or published online. The main difference between an open letter published on a print newspaper and one shared online is that the Internet readers can obtain an immediate right of reply. And the place for this right of reply is in the social networks.

Nested in anthropology and social studies, a theory of emergent social and interpersonal ties analyses new interaction models designed by the "network society" (Castells, 1996). These new ties can be considered as "contemporary social rituals", where the influence of "mediated interactions" is underlined, along with an updated form of "co-present

8 Michele Pascarella works mainly as a press officer for some major theatre companies in Italy. Occasionally, he contributes to *Gagarin Magazine* and *Art Tribune* with articles on theatre, dance and photography.

interaction”, involved in developing a shared knowledge. According to Rich Ling, “mediated interaction can ... function in its own right as a means through which members of a group can engage one another and develop a common sense of identity... [T]he directness and ubiquity of the channel can lead to the tightening of social bonds within a group” (Ling, 2008: 119). Ling discusses several case studies related to mobile telephone interaction, but the same conclusions can fit the modes of interaction proposed by social networks.

Today, the virtual communities are able to create a “para-social interaction” (Meyrowitz, 1985: 196), a kind of virtual relation between the users that replicates the co-present interaction: “the evolution of media has begun to cloud the differences between stranger and friend and to weaken the distinction between people who are ‘here’ and people who are ‘somewhere else’” (Meyrowitz, 1985: 122). In this light, in Pascarella’s letter the public dimension (a critic writes a review of a play) and the private dimension (the critic and the artist know each other very well) are exposed one next to the other. This happens also when an open letter is published in a newspaper, and yet, in this case, the readers are immediately activated, and their intervention is shaped by the non-rigid rules of social networks.

In this case, the special form of interaction is created between the artist presenting a play (Roberto Latini), the critic discussing the play (Michele Pascarella) and the people that reacted to this confrontation. The interaction between artist and critic and the intervention of the spectators are both mediated by the specific characteristic of online discourse. Most of the subscription forms, that provide access to online forums and comment sections of the newspapers, allow the users to keep their nicknames as a signature. Every user is thus protected by anonymity or, in any case, by a form of mediated interaction. Personal identity is mediated by social media profiles, which are, at the same time, a tool to interact with other users and a place where the users create a personal and professional image of the self. Such image doesn’t necessarily match the job title or the role that the users actually have in their community. These roles are collaboratively created and made visible by “cultural software ... directly used by millions of people and that carries ‘atoms’ of culture” (Manovich, 2014: 3).

In the Pascarella-Latini case, the open letter format and the kind of debate that it fosters have the power to move the focus of attention from critical analysis to a wider discussion about the current theatrical system.

As the next excerpt will underline, the kind of reaction to Pascarella's open letter is not focused on the content, rather on the form, that is replicated using an ironic tone.

Given the colloquial tone, Pascarella's letter reduces the critical analysis of the play to a long list of notes which, in fact, are not discussed in depth. The thesis statement, indicating the writer's main reaction to the work, is limited to the confrontation between the director's notes and the actual outcome of the performance. This gives the impression of a sterile remark of dissatisfaction made by a spectator, rather than an authoritative comment made by a critic. Especially in the closing sentence, the critic pushes back his whole analysis to the artist's intentions, which – by the readers who reacted – is seen as a clever way to soften a harsh critique.

The first reply was posted by Massimiliano Civica⁹ on his personal Facebook profile.

Open letter to Michele Pascarella: Where is the review?

Dear Michele,

I write this letter as a sign of respect to you, immediately after reading your open letter to Roberto Latini, and after spending a whole afternoon at that "Festival of the Backstage" that is Facebook.

I do it publicly because I would like to consider a Facebook profile, big or small, as a space for dialogue. I think that what you did is unfair from the perspective of professional ethics and moral...

If you wrote the exact same notes on Roberto Latini's art and work in a review, I wouldn't dare criticize you. Because I profoundly respect the separation and the independence of professional roles. A theatre director has the right/duty to produce a work of art in which he/she believes, and a critic has the right/duty to be honest and harsh in his/her judgment. Personally, I would never comment or criticize a review of one of my works. A theatre director should remain silent on the matter of a review, be it good or bad, using only his/her work as a response... [E]very one should take responsibility, without violating the other's personal space. In your letter, you express very harsh and almost conclusive judgment about Roberto's work, failing in fulfill your professional responsibility. A letter to

⁹ Massimiliano Civica is one of the most appreciated theatre directors in Italy.

a friend, an invitation to dialogue, is not a review! You turned his play to shreds, and yet you wanted to be a good friend, you accused Roberto to be a mannerist, but you wrote this “as a sign of respect” ... Thus, ensuring respect and friendship, and hesitantly wondering about the value of your own judgment, you gently let the axe fall. If I wasn’t your friend, I would say that choosing the “open letter” format was a crafty and cowardly behaviour, because you didn’t want to suffer the consequences and take your responsibilities. How can Roberto Latini correspond to such a sweet act of friendship of yours? If he reacted to your statement, he would be seen as an irritable artist ... Your friendly and caring letter gives Latini only two choices: to remain silent or to reply with a grateful: “Thanks, Michele, you are a true friend!”

From the point of view of dramaturgy and composition, the ferocious *pars destruens* of this “open letter” of yours is, I think, the main element of innovation in comparison with your latest reviews. This could be the perfect way for you to express your narcissistic hunger for being an artist ... If you can’t help giving advice and instructing an artistic view, why don’t you take the ultimate responsibility and start working as a stage director?

Massimiliano Civica

Civica chooses the same format. His post – which appeared immediately after the publication of the article – mocks Pascarella’s open letter, using the same style and tone to stand up for Latini, who had initially decided not to respond to the provocation. Civica seems to underline a basic problem which is caused by the blurred separation between critics and artists (the same pointed out by Lyn Gardner) and, in a less evident way, by the total freedom to comment guaranteed by social media. The “tightening of social bond within a group”, highlighted by Ling, is here clearly eroded by the fellow stage director with an ironic tone and invites other voices to stand up for the same cause.

Analyzing the style of Pascarella’s letter and Civica’s reply, the question of the critic’s authoritativeness is challenged by the interference of a sarcastic attitude. This is very visible in Civica’s text, which, on the other hand, takes the occasion to reflect on the role of the artist and the critic. Nonetheless – better than any other analysis would – the same text explains why Pascarella’s strategy (a lack of responsibility) is detrimental to a critic’s credibility.

Roberto Latini’s reply, published as a Facebook status on the day after, had a rather interesting consequence. Entitled “Open letter to

myself: you appreciate my appreciation”, the post – again using an ironic tone – tells about the very complicated creative process of the play.

Without any direct state support or art commission, Fortebraccio Teatro managed to produce the play with help from various residency programs: this means that the creative process had to adapt the initial artistic ideas to venues and technical equipment that can be very different from place to place. This is a very common solution adopted by independent artists in Italy and it’s a sign of a generally problematic situation that shows how marginal the theatre community is.

After this latest reaction (that, again, chose the open letter as a format), several comments were posted on Facebook by a wide range of different figures belonging to the same theatrical system. By reacting to the letter, they found their way to share opinions and complain about the situation of theatre artists in Italy.

Civica’s and Latini’s posts favoured a crowded discussion that drifted away from the original critical intentions of the open letter. One user comments about “the impossibility to do this job in this country”.

... If it’s hard for an established artist as Roberto, think about the rest of us, that float in a forced oblivion ... Mediocrity is so much appreciated by spectators and critics, the time to study and work seriously are a luxury ... it pisses me off.

Gaetano Ventriglia¹⁰ argues:

In theatre, everybody “thinks” about theatre. It’s a paradox: everything circles around an actor’s idea. If you take this off, you only have an empty space for intellectuals, politicians and *vol au vent*. The theatre of seated butts. You shut up and act.

Again, Isabella Di Cola¹¹:

The artists have the right to fail and those who write about theatre have the right to pose thought-provoking questions. I haven’t seen the play ...

10 Gaetano Ventriglia is an independent actor, playwright and theatre director, far away from any institutional recognition. Nonetheless, he is considered by the critics an outstanding figure in experimental theatre.

11 Isabella Di Cola is a programmer, curator and arts manager based in Rome. She works for the regional network of theatres.

but I respect the quality and the authenticity of Roberto's work ... I really don't understand how the polemics about the rehearsal time is a nourishment for the readers. I agree with Massimiliano Civica: everyone should go back to take care of their own job, rigorously.

The virtual communities – which are one of the main features of interactive Web – have now the instruments to build a collaborative form of social constructs. Here, the basic purpose of a review made way for wider considerations. The fact that the letter was shared on a non-regulated platform such as Facebook invited the users to participate in a process of change that challenged the programmatic intentions of the text.

Integrated as the mechanical processes are with human agency, the users are experimenting a total freedom of expression regarding the content and its widespread diffusion. And yet, that *content* (an article, a letter, a comment) is produced and shared through a software structure which is programmed by humans but operated by the machine. According to digital materialism, the materiality of hardware and software is responsible for the split between *individual* and *user*, two entities that, in a context of open access to opinions and informations, are no longer recognized as one specific social figure.

The algorithm of software tends to imitate human types of agency, is programmed to replicate a form of co-present interaction, but creates standardized *forms*, that influence the content.

The critical analysis of the play (published on an online magazine) was here clouded by a mistaken format that, in Civica's opinion, let Pascarella to avoid the necessary responsibility of a clear judgment. Civica's letter (published on Facebook) put the critic's authority in crisis; with his letter (published on Facebook) Latini defended his own work in the "presence" of his spectators.

Paolo Granata defines the social media as "a place for extended sensibility and common feeling, reflection of a process of knowledge of the world that integrates *technè* and *bios*, the common ground for technological and social processes which is consistent with a form of collective sensoriality" (Granata, 2009: 67). Although these kinds of mediated interaction are too often dangerous for the circulation of authoritative opinions, in this case the collaborative action of the users gathered a group of individuals around a common urgency. The process of re-creating a co-present interaction contrasted the uncertain authority of a critical analysis, standing up for the difficult condition of the artists.

REFERENCES¹²

- BARTHES, Roland (1974), *S/Z*, New York, Hill and Wang.
- BOLLMER, Grant (2015), "Technological Materiality and Assumptions About 'Active' Human Agency", in *Digital Culture & Society*, 1, pp. 95-110.
- CASTELLS, Manuel (1996), *The Rise of the Network Society*, Malden, Blackwell Publishers.
- FANG, Irving (2014), *Alphabet to Internet: Media in Our Lives*, London-New York, Routledge.
- GARDNER, Lyn (2013), "Is theatre criticism in crisis?", *The Guardian*, August 10, <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/oct/08/theatre-criticism-in-crisis-critics>.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- GRANATA, Paolo (2009), *Arte, estetica e nuovi media. "Sei lezioni" sul mondo digitale*, Bologna, Fausto Lupetti Editore.
- LANHAM, Richard A. (2006), *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information*, Chicago, University of Chicago Press.
- LING, Richard Seyler (2008), *New Tech, New Ties: How Mobile Communication is Reshaping Social Cohesion*, Cambridge, MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2014), *Software Takes Control*, New York, Bloomsbury.
- MEYROWITZ, Joshua (1985), *No Sense of Place: The Impact of the Electronic Media on Social Behavior*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- PASCARELLA, Michele (2016), "Where is the Play? Open letter to Roberto Latini", *Gagarin Magazine*, <http://www.gagarin-magazine.it/2016/07/teatro/dove-lo-spettacolo-lettera-aperta-a-roberto-latini/>.
- RHEINGOLD, Howard (1993), *The Virtual Community: Homesteading of the Electronic Frontier*, Reading, Addison-Wesley Pub.
- SANTOS SILVA, Dora (2011), "The Future of Digital Magazine Publishing", *Information Services and Use*, 31 (3-4), pp. 301-10.
- SHIRKY, Clay (2009), "Newspapers and Thinking the Unthinkable", *Shirky.com*, <http://www.shirky.com/weblog/2009/03/newspapers-and-thinking-the-unthinkable/>.
- WIENER, Norbert (1948), *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MIT Press.
- ZAPPEN, James P. (2005), "Digital Rhetoric: Toward an Integrated Theory", *Technical Communication Quarterly*, 14, pp. 319-25.

SERGIO LO GATTO

Jornalista, crítico de teatro e investigador residente em Roma. Lecciona em perma-nência uma oficina em Crítica de Teatro na Universidade de Sapienza. Editor-chefe e autor da revista digital *Teatro e Critica* (www.teatroecritica.net). Contribuidor regular da *Plays International and Europe* (Reino Unido), autor e assistente editorial da *Conflict Zones Reviews* (www.conflict-zones.review), publicado pela Union des Théâtres de l'Europe. Escreveu na *Tanz* (Alemanha), *Exeunt* (Reino Unido) e em jornais italianos. Co-fundador da Writingshop, projecto transnacional de escrita e crítica colectiva.

¹² The quotations from Italian books in the text are translated into English by the author of the article.

Is Portuguese theatre criticism still relevant?

ANTÓNIO BAÍA REIS

Debates recentes indicam que o jornalismo cultural em Portugal está atualmente a passar por uma profunda crise. O que é certo é que as páginas dedicadas à Cultura estão a tornar-se progressivamente diminutas, ao passo que as notícias e o entretenimento se tornam peças centrais na maior parte dos jornais e revistas nacionais. Esta alteração de paradigma produziu um ainda maior impacto no campo específico da crítica de teatro. Será ainda relevante a crítica de teatro em Portugal? Serão os críticos de teatro portugueses uma espécie em vias de extinção? No presente artigo, examinamos o lugar e a importância da crítica de teatro e dos críticos no atual panorama jornalístico português. Neste sentido, os dados do presente estudo compreenderam uma série de entrevistas em profundidade, feitas a 12 individualidades relacionadas com o teatro, o que nos possibilitou obter pareceres inovadores acerca da crítica de teatro e dos seus críticos. Tendo isto em conta, no presente artigo procuramos argumentar e sustentar a ideia de que a crítica de teatro compreende dimensões jornalísticas, estéticas, culturais, artísticas, sociológicas, históricas e até mesmo económicas, muito específicas e de grande relevância, só passíveis de serem reveladas através dos críticos de teatro e do seu papel duplo enquanto jornalistas e estetas.

CRÍTICA DE TEATRO / CRÍTICOS DE TEATRO / CRÍTICA / JORNALISMO DE ARTES / JORNALISMO CULTURAL

INTRODUCTION

This article looks at the place and importance of Portuguese theatre criticism and its critics in the present-day journalism context. It is grounded on interviews with 12 theatre experts that approach not only the critic's perspective but also the artist's understanding. These individual's ideas deserve to be studied because of their exceptional professional and cultural backgrounds and roles, which shed a new light on the understanding of theatre criticism.

This article is based on a two-year research that was intentionally focused on the analysis of Portuguese theatre criticism as an arts journalism subgenre, tracing its historical origins and evolution throughout the times and assessing its value and place in today's society. This article gives particular attention to the contrast between theatre criticism as an increasingly scarce practice within major newspapers and magazines (Matos, 2014; Melo, 2011), and theatre criticism as a journalistic and indispensable means for the understanding of a society's cultural and artistic proprieties and values (Garcia, 2004; Ertel, 2008; Pavis, 1996; Porto, 1971).

We argue and determine that theatre criticism encompasses fundamental and complex implications and values that are worthy of consideration, which can only be articulated and conveyed by skilled theatre critics who go beyond conventional news reporting. Therefore, this article begins with an overview of literature regarding the concepts of criticism (Garcia, 2004) and theatre criticism (Ertel, 2008; Pavis, 1996; Porto, 1971; Matos, 2007). Secondly, it examines the general research design adopted to conduct the study, as well as the specific methodological techniques undertaken to select the interviewees, conduct the interviews, and analyse the collected data. It then presents an overview of the results obtained through the interviews, as well as a discussion on how these results provide explanations and corroborate our argument. Finally, it suggests opportunities to further our understanding of what theatre criticism is and could become in this world of mass(ive) communication and cultural convergence.

THEORETICAL FRAMEWORK: DEFINING CRITICISM AND THEATRE CRITICISM

Theatre criticism as subgenre of cultural journalism ought to be approached within the larger context of journalism research. Traditionally, journalism research focuses its attention on the fields of political and news journalism. This tendency is deeply linked with Western journalism ideals and practices, where media performs the role of society's watchdog (Deuze, 2005), and political journalism is considered to be "the real journalism" (Deuze, 2005: 444).

Thus, arts journalism, by not addressing the "real" issues, could be considered as a minor cog within newsrooms. However, it can be argued that arts and cultural critics play a significant journalistic role that goes

beyond the conventional news journalism, because of “their ability to pass judgment on cultural products ... their role in mediating the arts” (Harries and Wahl-Jorgensen, 2007: 621) and the capacity of conferring status on the matters they assess (Klein, 2005). Furthermore, it can be argued that art and cultural critics not only have and master conventional journalistic skills, but also possess exceptional artistic and cultural knowledge and understanding, which embodies them with an extra dimension of “cultural capital” (Bourdieu, 1984).

The fact is that research concerning arts and cultural journalism is very scarce (Forde, 2001; Jones, 2002). Nevertheless, new research on arts and cultural journalism, as well as on cultural critique is now emerging (Hanusch, 2012; Hellman and Jaakkola, 2012; Jaakkola, 2014; Janssen, Kuipers, and Verboord, 2008; Janssen, Verboord, and Kuipers, 2011; Knapskog and Larsen, 2008; Kristensen, 2010; Kristensen and From, 2011, 2012). Most emerging studies are focused on arts and cultural journalism as general research topics. Some studies narrow their focus and address issues like film criticism or music criticism, but theatre criticism and its critics have received even less attention from scholars (Miller, 1981), and although many academic theatre reviews can be found in scientific journals, studies on theatre criticism *per se* are quite rare. This sets a unique opportunity to study theatre criticism, especially having into account that arts journalism is currently an emergent field with substantial public importance.

Having said that, in the following two sections we highlight two essential concepts in order to theoretically frame our study: criticism (*lato sensu*) and theatre criticism (*stricto sensu*).

DEFINING CRITICISM

The word criticism has roots in the Greek term *krinein*, which literally means separating out. Thus, criticism can be considered as an exercise of separating out and analyzing the various elements of a theatre performance in order to truly understand a performance’s essence. Throughout the centuries, the concept of criticism evolved since its Greek etymological meaning and nowadays we can consider criticism a much wider concept. In this study’s context we took into account as a working definition of criticism the one given to us by Garcia:

Criticism is usually considered as a literary genre but perhaps it is more adequate to classify it as a literary-journalistic genre because criticism as we know it since the nineteenth century ... has been closely related to journalism. Reviews are written to be published in newspapers and magazines. Thus, we differentiate reviews from other texts published in newspapers; reviews are neither news nor reports with the clear objective of informing the reader, ... but texts both informative and opinionated that take advantage from the language's expressive function to attract readers towards artistic works. (Garcia, 2004: 71)

Taking this definition into consideration, criticism can be bluntly defined as a literary-journalistic text, published in newspapers or magazines, concerning information and opinions about certain artistic and cultural works or events.

DEFINING THEATRE CRITICISM

There are countless definitions for theatre criticism, some broader and some more precise and practical. We have chosen to reflect on four distinct definitions: two from Theatre Studies scholars (Ertel, 2008; Pavis, 1996), and two from theatre critics (Porto, 1971; Matos, 2007). We believe that a better understanding of theatre criticism's definition is found both in the more scholarly reflections and with the theatre critics. The first provide us with a rich theoretical insight, grounded on a profound knowledge about theatre history and its various entanglements. The second allows us to obtain a more pragmatic and empirical perspective, grounded on the actual experience of producing theatre reviews and the intimate notion of theatre criticism's practical and professional dynamics.

According to Ertel (2008: 383), theatre criticism is an “activity that consists on reporting about the new theatrical shows as well as it is a chronicle about theatre life ... it is also a study and reflection about Art and theatre practices”. Pavis tells us that theatre criticism is a:

type of criticism done mainly by journalists in immediate response to a particular production and published in the press or broadcast over radio and television. The informational aspect is just as important as the critical aspect of the message, the purpose being to indicate what plays may/

should be seen, while giving the opinion of a critic who represents his readership more than his own aesthetic or ideological opinions. (Pavis, 1996: 81)

According to Porto:

[theatre criticism] like any other form of expression, only exists as far as it represents more than itself, thus representing the artists and spectators needs, not only the ones existing and subsisting, but the ones yet to come. In a certain way, and without bragging, any self-respecting theatre critic must be an interpreter of a collective consciousness. (Porto, 1973: 14)

In the opinion of Matos:

When we talk about performing arts we must understand with precision our relative position. If we are discussing the criticism conveyed by the press, we are talking about texts with well-defined characteristics, opinion articles that can be categorized side by side with existing journalistic subgenres, therefore sharing with them even their juridical restrictions. In this case the quick response and immediate effect it has on a theatre performance's creative team, as well as on the performance's public perception has to deal with the inevitable lack of time and range that shapes these texts. (Matos, 2007: 6)

Considering the above definitions, theatre criticism can be basically defined as the activity of producing texts about theatre performances, usually published in newspapers and magazines and with the main purpose of informing a certain readership. Moreover, theatre criticism can also be considered as a critical reflection about current theatre practices, ideas and phenomena, a link between theatre and audience, a particular set of analytical observations with the main goal of finding a theatre performance's main thrusts that translates artistic languages into languages accessible to the public's understanding.

METHODOLOGY: AN ABDUCTIVE METHODOLOGICAL APPROACH FOR ACCESSING THEATRE EXPERTS UNDERSTANDING OF THEATRE CRITICISM

This study was methodologically conducted according to Dubois and Gadde's (2002) systematic combining approach:

Systematic combining is a process where theoretical framework and empirical fieldwork evolve simultaneously. . . We discuss systematic combining in terms of two processes: The first is matching theory and reality, while the second deals with direction and redirection . . . These processes affect, and are affected, by four factors: what is going on , available theories, the case that gradually evolves, and the analytical framework. (Dubois and Gadde, 2002: 554)

Systematic combining is a qualitative methodology that takes on an abductive approach to allow theory and empirical research to develop simultaneously. In order for this to happen, systematic combining lays on two processes: the first is identifying links between theory and empirical data; the second deals with direction and redirection by going “back and forth” when we come across certain demanding issues. Systematic combining allowed us to associate in a structured way both the deductive and inductive reasoning, letting us define paths that start within theory and end up in empirical reality and vice-versa. Considering that the focus of the present study is quite specific – understanding the place and importance of theatre criticism and its critics in today's world – systematic combining provided a dynamic and useful means for defining and conducting this study's interviews, as well as analysing the collected data.

Therefore, we draw on data from in-depth, open-ended, semi-structured interviews to Portuguese theatre experts for gaining rich insights about theatre criticism. The theatre experts interviewed sample included four women and eight men. Interviews were conducted between March and June 2015, in person, and lasted between 30 minutes and two hours. Our aim was to select interviewees with different professional/ artistic perspectives and experiences, but with related orientations to the arts and to theatre criticism practices. Additionally, and to provide an accurate representation of the most important key elements within a theatre performance that could also be portrayed in theatre reviews, we have identified, according to Pavis (1999), the following theatre performance's main elements: actor's performance, directing, sound design,

light design, scenography, costume design, makeup & masques, text in performance, audience, and production. Ten interviewees directly correspond to these ten elements. The two last interviews were done to a theatre scholar and a theatre critic. Finally, we transcribed all interviews and conducted a thorough content analysis to the collected data using the RQDA software (Huang, 2014), which allowed us to properly and objectively organize data into theme categories. Although the interviewees may not represent all of the theatre critics, scholars and artists, they provide a new and fresh insight about Portuguese theatre criticism and its critics. We therefore propose that they are part of a shared professional and artistic culture.

PROFILING PORTUGUESE THEATRE CRITICISM AND ITS CRITICS

The views on the status of Portuguese theatre criticism fall into two major ideas:

1. Theatre criticism is a declining practice within print newspapers and magazines.
2. Theatre criticism is a flourishing phenomenon on the Internet.

Most of the interviewees, when asked about theatre criticism's current status, discussed that it is a fading practice within print publications: "Theatre criticism is dying ... on the contrary, film and music criticism are still a strong practice, which can be explained by the support these critics get from film and music festivals" (theatre writer); "Theatre criticism is dead. There is no place for theatre reviews within newspapers. Theatre critics are no longer essential and arts journalism is led by inexperience interns" (theatre producer); "Theatre criticism is struggling because it is not an independent and specialized practice" (theatre studies scholar); "The space for theatre reviews in newspapers and magazines is very limited ... I believe that theatre criticism will become an increasingly less autonomous and relevant phenomenon" (theatre critic); "Theatre criticism is almost a non-existing thing, theatre shows became less important within newspapers' agendas" (theatre actor); "Theatre reviews are becoming rarer and smaller within print media. I remember a time when a theatre review was written to each and every one of my theatre shows. Nowadays, it seems that only certain selected shows are

mentioned” (theatre director). These somewhat demoralizing statements consider that theatre criticism is becoming a residual phenomenon within most newspapers and magazines and that this is partly due to certain media editorial strategies driven by particular economic interests. This economic argument is becoming dominant to journalistic discourses (McManus, 1994; Wahl-Jorgensen, 2002).

The same interviewees who vigorously stated theatre criticism’s current perils, firmly argued about the importance of theatre criticism not only to the arts, but also to the world, acknowledging its particular relevance within digital environments: “Today there are theatre reviews on the Internet that I believe to be equally legit and good as the ones published on print newspapers and magazines” (theatre writer); “I have read very well-structured and thoughtful online theatre reviews” (theatre actor); “I believe theatre criticism is becoming an integral part of the digital media world ... newspapers and magazines are no longer interested in publishing theatre reviews” (theatre director). Furthermore, social media has softened the frontiers between professional theatre critics and amateur opinions (Kammer, 2015; Kristensen and From, 2015; Verboord, 2014).

Thus, most of the interviewees believe that Portuguese theatre criticism is currently going through a crisis, yet they also suggest that digital media may become the perfect setup for the revitalization of arts journalism. This presents us with a paradigm in which the current specific dynamics of digital and newspaper-based criticism are defining the future of arts and cultural journalism. On the one side, newspaper-based criticism seems to be struggling to survive in a traditional media landscape that is increasingly losing ground to a new digital media ecosystem. On the other side, digital based criticism is redefining who writes about theatre and how theatre criticism is made, mostly and inherently letting everyone write about theatre without any kind of editorial conundrums attached. But how exactly can we distinguish between these two different formats within today’s world? According to Radosavljevic (2016):

[Newspaper criticism can be seen as an] hybrid genre between literature and journalism – that is: between creative and factual writing, the latter function being determined by the nature of the medium itself. In the English-speaking world [as much as in the Portuguese context] theatre critics have often been graduates of English – and in the UK, they have tended to be Oxbridge educated. As a result of their training, twentieth-century newspaper theatre critics, like many of their predecessors,

could be seen to have displayed a literary bias in their appreciation of theatre. (Radosavljevic, 2016: 18)

So, it might be said that newspaper-based criticism is basically a format that – even in today’s changing media landscape – still dwells in a twentieth-century, industrial journalism fashion. A format that Shenton (2015) defines as “formal criticism”, which according to this author is the only type of criticism that has the authority to be called as such, in a “world where there’s a relentless, unmediated din” (Shenton, 2015), this being an obvious reference to the rise of digital criticism and its informal nature. Although Shelton’s (2015) statement might seem a bit radical, it reveals us the idea that newspaper-based criticism is a genre defined by a balance between writing in an objective way – providing clear information about theatre shows – and expressing a measured, literally alike opinion about theatrical performances, naturally limited to strict publishing timings. Moreover, and within the Portuguese context, the scarce number of newspapers and magazines that still publish theatre reviews – around five, according to the Portuguese Association for the Drawing and Circulation Control (2015) – supports the idea that newspaper-based criticism hasn’t changed much in the past few decades.

On the flip side, digital based criticism was born out of the tremendous disruption caused by the emergence and massification of Internet, thus becoming a “place” – in its various expressions – for public, undifferentiated artistic deliberation. Drawing again on Radosavljevic:

Online criticism must be understood as belonging to the realm of digital communication as a paradigm ... this realm operates according to its own ethical, economic and epistemological forces. For this reason, it cannot be subjected to the value system which had governed the print media. (Radosavljevic, 2016: 23)

Therefore, one could argue that digital based criticism is a phenomenon defined by its intrinsic struggle to be legitimized as a valid format by contrast to newspaper criticism, especially considering the many criticisms around legitimacy, rigour and expertise that digital criticism gets mostly from newspaper-based critics (*vide* McDonald, 2007; Billington, 2007; Rosenfield, 2015). Moreover, digital based criticism is defined as a phenomenon that, due to the democratization of Internet, has “enabled many intelligent, thoughtful people to share their ideas

and insights on countless things” (Horwitz, 2012), an evident manifestation of the writers “seizing the means of production, [in a place of both] self-expression and community development” (Miller and Shepherd, 2004). Ultimately, online criticism can be seen as “distinctly emancipatory, community-oriented, performative and potentially non-literary in its nature” (Radosavljevic, 2016: 17).

In a nutshell, it seems quite clear that both newspaper and online based criticism, despite their differences, remain essential in some key aspects (Radosavljevic, 2016), i.e., the reviewer should:

- > “define his/her relationship to the reader”;
- > “define his/her relationship to the piece being reviewed”;
- > “express his/her considered opinion by giving appropriate evidence for it and do it all with style”.

Radosavljevic (2016) is basically suggesting that theatre reviews must be well written, unveiling the many aspects within a performance, and refusing the mere, ego-oriented display of the writer him/herself.

Indeed, all of the interviewees described and asserted theatre criticism as an essential and important phenomenon for the arts and society. Such a strong position is mostly revealed when interviewees were asked about the specific uses and values of theatre criticism, as well as their opinion about the importance of theatre critics. Five key ideas arose:

1. Theatre criticism promotes the arts, which increases the number of theatregoers.
2. Theatre criticism is an in-depth reflection about current theatre practices, as well as means of understanding and interpreting the arts and society.
3. Theatre reviews are the ultimate historical records of theatre performances.
4. Theatre critics are different from news journalists due to their expert knowledge about theatre history and practices.
5. Theatre critics find it difficult to be professionally and financially autonomous.

These ideas suggest that theatre criticism and its critics embody various significant dimensions. The first described idea encompasses the understanding that theatre criticism, by promoting theatre performances,

leads more people to attend theatre shows, therefore contributing to the economic development of the performing arts industry. A study conducted by Ian Senior (2003: 68), suggests that “theatre critics have a positive impact on theatres in the West End of London”. Moreover, the same study states that “consumers spent some £18.7 million attending West End shows that would otherwise have been spent elsewhere as a result of reading reviews”.

Secondly, theatre criticism is seen by the interviewees as a phenomenon with relevant cultural, artistic, and social impact. In terms of artistic impact, theatre criticism, “by analysing a theatre performance, adds something to the theatre performance itself” (theatre writer); furthermore, theatre criticism “assesses the degree of distance between what is initially proposed by artists and what is actually presented in theatre performances” (theatre critic). So, theatre criticism can be considered itself as an artistic part of theatre performances, not only because it adds a new aesthetic dimension to the performances by analysing it, but also because the act of writing a theatre review is a creative act itself, different from the objectivity within news reporting. By analysing theatre performances, theatre criticism also acts as a tool for placing theatre within the arts world, which additionally contributes for a better understanding about particular national or international artistic setups, as well as it is, most of the times, the only formal acknowledgement, recognition and appreciation of the work performed by theatre artists. In terms of impact on society, our interviewees consider that theatre criticism “establishes a relation between theatre and the public, which can lead theatre reviews readership to learn and reflect about theatre performances” (theatre writer); “theatre criticism seeks to translate theatrical images by creating and identifying its relations with our lives and daily routines, as well as with the big philosophical and universal questions” (theatre makeup artist). Theatre, like any other form of artistic expression, is most of the times a reflection of our society’s worries and apprehensions. Therefore, theatre criticism can act as a clarifying medium between people and the world’s critical issues, portrayed in theatrical performances. In terms of cultural impact, theatre criticism can serve as a valuable instrument for mapping the performing arts within a given cultural landscape, contributing to the progress and expansion of performing arts as “intangible cultural heritage ... playing a crucial role in ensuring the viability of traditional forms of performing arts by developing audiences and raising awareness amongst the general public” (UNESCO, 2003). Additionally,

theatre criticism can also serve as an instrument to enhance the development of “transnational cultural cooperation networks” (Gama, 2016). Thus, one could say that theatre criticism is a phenomenon of cultural valuation in a form that is, for instance, fundamentally different to economic valuation, more of a “processual activity of meaning-making” rather than something commensurable to a market assigned monetary value (Pröpper and Haupts, 2014; Winthrop, 2014; Schnegg *et al.*, 2014). In other words, performances are momentary, but the writings about them are not. By encapsulating performances in time and space, theatre reviews are artifacts that enrich culture in its wider, civilizational perception. Furthermore, theatre criticism can also be considered through the lens of cultural analysis, i.e., a theatre review is not only a mere description of a given performance, but it also encompasses the creation and interpretation of a dialogue between theatre phenomena and social beliefs and value systems, underpinning social, political and aesthetic dimensions and the ways they manifest themselves in a wider cultural spectrum.

Thirdly, theatre reviews are, most of the times, the only historical record of a performance. “A theatre review is useful as an historical document because it has the ability to immortalize a performance” (theatre-goer); “Theatre performances are ephemeral, so the only everlasting things are theatre reviews” (theatre studies scholar). Therefore, theatre reviews not only serve as valuable historical records within theatre’s broader memory context, but as well as rich and thorough sources that provide various information and insights about society throughout the times.

Fourthly, interviewees stated that theatre critics are different from conventional news journalists because of their expert knowledge about theatre practices and history. Furthermore, they expressed the idea that theatre critics don’t write for mass audiences, but instead for a particular readership, a section of society which consumes the high arts. This also influences the various ways critics are shaped by the interactions with that specific readership, as well as it stimulates their self-awareness and self-understanding in relation to a “public of equals”. This idea is largely explored by Bourdieu:

The writer, the artist, or even the scientist writes not only for a public, but for a public of equals who are also competitors. Few people depend as much as artists and intellectuals do for their self-image upon the image of others, and particularly other writers and artists, have of them. (Bourdieu, 1993: 116)

Furthermore, a theatre critic must have a “good knowledge about the contemporary theatre environment, as well as a certain aesthetical sensitivity” (theatregoer), but also some degree of “theatre practice, having experienced dramatic narratives, theatrical characters” (theatre actor). Ultimately, this allows a theatre critic to analyse a performance with particular technical detail and write a review by using specific theatrical notions and lexica.

Ultimately, one must try to understand what exactly are the requirements of a theatre critic in terms of knowledge or expertise, i.e., is this journalistic, scholarly or practical expertise? This might be better answered if we try to define these expertise requirements within both newspaper and digital based criticism.

A theatre critic that writes for a newspaper must, inevitably, understand how journalism in print media operates, e.g., the limits in terms of time and space, how editorial decisions might influence their work, and sometimes even the choice of performances to be reviewed. So, in print media, a certain knowledge about journalistic practices is expected to be part of the critic’s mindset and workflow. In a certain degree, this might be the only clear frontier between newspaper and online-based criticism in terms of the expertise requirements. Moreover, it can be argued that theatre critics might embody journalistic, scholarly and practical expertise, but those categorizations might fail to provide an objective understanding of what a theatre critic should know or be. A critic must be passionate about his subject, he must “love his subject more than he loves his reader” (Mendelsohn, 2012), a critic must be passionate about the work he covers, wanting to share it with intelligent, engaged audiences (Horwitz, 2012). A critic must also be “deeply informed and widely accessible ... acknowledging the need for intellectual rigor” (*idem*). Hence, scholarly expertise, for instance, is more related to intellectual knowledge *per se*, independently of where it was acquired. In what concerns practical expertise, digitally-oriented critics and scholars clearly affirm that “criticism is a creative practice unto itself and the writer exists in subjective relation to the work of the artist” (*idem*).

Eventually, when we talk about expertise, we are referring to, firstly, an understanding of how newspapers or digital platforms work (that being journalistic and/or formal knowledge), secondly, having knowledge about theatre (obtained in the academia and/or empirically), and finally, a practical insight on theatre (whether through theatrical *praxis* or observing experience). Thus, this so-called expertise can be found both

in newspaper and digital critics. The assessment of a critic's expertise is, therefore, not defined by the fact that a given critic works for a newspaper or writes a blog, but instead by the quality of his/her work. Moreover, expertise must be considered within different historical contexts. Before digital criticism, it could be argued that theatre critics were a small community of experts, defined as professionals if employed in a newspaper or magazine, and obviously considered as true *connoisseurs* of the theatre scene. With the rise of digital criticism, many people started writing about theatre. In this context, they could be considered as amateurs for not having a degree on theatre studies or performing arts. But the fact is that expertise may also be considered as something within people that "are artists and former artists ... friends and families of artists ... people who grew up or into an appreciation of the arts for any number of reasons" (*idem*). Thus, it can be said that expertise is a result of the many shifts within a global cultural ecology and the subsequent changes in critical form that may arise.

Finally, some of the interviewees expressed the fact that theatre critics find it difficult to be professionally and financially autonomous: "theatre critics should be financially supported so that they could do their job with dignity" (theatre writer); "Theatre criticism is a very low-paid job. Theatre critics need to combine theatre criticism with other jobs to survive" (theatre studies scholar). As Rosenfield (2015) stated: "once upon a time, the rules were clear. The critic, employed full-time at a major newspaper, attended a show on opening night with tickets paid by the publications". Nowadays, and according to the insights provided by our interviewees, newspaper critics are no longer full-time employers. Now, they are being paid by piece work, with piece rates increasingly lower, which justifies the need for them to have other jobs. In contrast, most digital theatre critics are *pro bono* workers, they pay for their own tickets and that does not seem to affect the quality of their work. This leaves a question to be answered: is the future of theatre criticism more dependent on financial aspects (more aligned with mainstream, print media criticism) or wider structural conditions, being the latter related, e.g., with the emancipation and acceptance of digital criticism as a practice as valid as newspaper criticism? The answer to this concern might just be in combining and finding a common ground and balance between traditional and online based criticism, creating conditions that are valid for both formats and expressions.

CONCLUSIONS

Is Portuguese theatre criticism still relevant? Our study led us to believe that theatre criticism will last as long as theatre performances exist. Although this seems quite a logical statement, one must understand that we as individuals belonging to a certain cultural community have an eminent need to observe and reflect about art and its various manifestations. Theatre, as well as any other art form, is primordially driven to generate polysemy, therefore stating the idea that theatre criticism plays an important role in the creation of a more collective structured understanding about contemporary theatre practices. So why are there less and less theatre reviews published in print newspapers and magazines? This matter has nothing to do with cultural or intellectual issues, but more with certain editorial policies and economical dynamics within the media corporations, which show a growing tendency towards news “tabloidization”.

Our study also led us to believe that theatre criticism can be invigorated if theatregoers, artists and critics find a common ground in which to develop new ways and forms to allow criticism to flourish. The growing arenas of digital media may constitute a valid approach to revitalize theatre criticism. Moreover, we believe that a theatre review is much more than a mere description of a performance. The act of writing about theatre is a creative act itself. If theatre reviews go beyond mere descriptions, they will contribute to a profound reflection about theatre, consequently becoming more interesting for existing and potential readers.

Furthermore, theatre criticism and its critics may prove to be valuable in assessing a society’s cultural and artistic practices and manifestations, contributing to the specific enhancement of performing arts, not only as an unquestionable and important intangible cultural heritage domain, but as well as a practical and conceptual instrument within the specific context of transnational cultural cooperation networks.

Finally, we have demonstrated that theatre critics are a specific type of professionals within the context of arts journalism. Their particular knowledge about theatre history and practices, allied with an accurate aesthetic insight about theatre technicalities, but also certain journalistic skills that are necessary to observe, understand and write a good story, reinforce the importance of theatre critics as “cultural intermediaries” (Bourdieu, 1984), as they work between the journalistic and the artistic fields, and as “creators, guides, producers of text

and historical arbiters” (Harries and Wahl-Jorgensen, 2007), helping theatre in its crusade to provide an artistic possibility for understanding the world and the human condition, a purpose very divergent from typical news reporting.

Furthermore, and elaborating on Bourdieu’s (1984) notion of “cultural intermediaries”, we argue that theatre critics are intermediaries in terms of “where they are located (working in media); the means of accomplishing their role (working with media); and their economic role in promoting consumption (the work of mediation)” (Maguire and Matthews, 2010: 1). In other words, and firstly, theatre critics are “working in media” because “cultural intermediaries are most typically ... the producers of cultural programmes on TV and radio or the critics of ‘quality’ newspapers and magazines and all the writer-journalists and journalist-writers” (Bourdieu, 1984: 325). This definition does not comprehend digital based critics, but as producers of culture, online critics can be essentially included in Bourdieu’s (1983) notion of intermediaries. Secondly, theatre critics are “working with media” in the sense that newspapers and magazines, but also blogs and other online formats, maybe be considered as indirect cultural mechanisms for the reproduction of the social order. In the case of theatre criticism, it has more to do with pedagogical work, i.e., the media and its producers contribute to diffuse education (Bourdieu and Passeron, 1977), thus shaping tastes and dispositions for the theatre world, but also for particular lifestyles. Thirdly, theatre criticism does, to a certain degree, “the work of mediation”, i.e., critics write, talk and present about cultural forms as a way to popularize them, assisting in the “objective orchestration ... of the fields of production and that of the field of consumption” (*ibidem*: 230). In other words, critics contribute to the “production of the value of the work or, what amounts to the same thing, of the belief in the value of the work” (Bourdieu, 1996: 229). In a nutshell, it might be argued that theatre critics encompass, not only a role as intermediaries within an objective, small, dynamic landscape that comprehends what Bourdieu (1993) defines as a “public of equals” – i.e., other critics, theatre artists and people with a direct or strong connection with theatre – but also a role as intermediaries within a wider social and cultural context, inherently subjective and where cultural intermediaries offer themselves as “role models and guarantors” (Bourdieu, 1984).

We have also noticed that theatre critics find it difficult to be professionally and financially autonomous, which lead us to believe that further

studies and public debates should be undertaken in order to approach this particular matter, as well as this article can and should be used as a starting point for future academic endeavours regarding theatre and cultural criticism within journalism, cultural and artistic studies.

REFERENCES

- APCT – Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (2015). <http://www.apct.pt/>.
- BILLINGTON, Michael (2007), “who needs reviews”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/theatre-blog/2007/sep/17/whoneedsreviews>.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- (1993), *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity Press.
- (1996), *The Rules of Art*, Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre / PASSERON, Jean-Claude (1977), *Reproduction in Education, Society and Culture*, London, Sage, <http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bourdieu1.pdf>.
- DEUZE, Mark (2005), “What is Journalism? Professional Identity and Ideology of Journalism Reconsidered”, *Journalism*, 6 (4), pp. 442–64.
- DUBOIS, Anna / GADDE, Lars-Erik (2002), “Systematic combining: an abductive approach to case research – Introduction”, *Journal of Business Research*, 55, 2002, pp. 554–55.
- ERTEL, Evelyne (2008), “Critique Dramatique”, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à Travers le Monde*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 383.
- FORDE, Eamonn (2001), “From Polyglottism to Branding: On the Decline of Personality Journalism in the British Music Press”, *Journalism*, 2 (1), pp. 23–43.
- GAMA, Manuel (2016), *Transnational Cultural Cooperation Networks*, <https://culturalcooperationnetworks.wordpress.com/>.
- GARCIA, Maria Cecília (2004), *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Decio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*, Editora Mackenzie, São Paulo, 2004.
- HANUSH, Folker (2012), “Broadening the Focus: The Case for Lifestyle Journalism as a Field of Scholarly Inquiry” *Journalism Practice*, 6 (1), pp. 1–2.
- HARRIES, Gemma / WAHL-JORGENSEN, Karin (2007), “The Culture of Arts Journalists”, *Journalism*, 8 (6), pp. 619–39.
- HELLMAN, Heikki / JAAKKOLA, Maarit (2012), “From Aesthetes to Reporters: The Paradigm Shift in Finland”, *Journalism*, 13 (6), pp. 783–801.
- HORWITZ, Andy (2012), “Re-Framing The Critic for the 21st Century: Dramaturgy, Advocacy and Engagement”, *Culturebot*, <https://www.culturebot.org/2012/09/13258/re-framing-the-critic-for-the-21st-century-dramaturgy-advocacy-and-engagement/>.
- HUANG, Rong-gui (2014), *RQDA: R-based Qualitative Data Analysis. R package version 0.2-7*, <http://rqda.r-forge.r-project.org/>.
- JAAKKOLA, Maarit (2014), “Witnesses of a Cultural Crisis: Representations of Media-related Metaprocesses as Professional Metacriticism of Arts and Cultural Journalism”, *International Journal of Cultural Studies*, 18 (5), pp. 537–54.
- JANSSEN, Susanne / KUIPERS, Gisele / VERBOORD, Marc (2008), “Cultural Globalization and Journalism: The International Orienting of Arts and Culture Coverage in Dutch, French, German, and U.S. Newspapers, 1955 to 2005”, *American Sociological Review*, 73, pp. 719–40.
- JANSSEN, Susanne / VERBOORD, Marc / KUIPERS, Gisele (2011), “Comparing Cultural Classification. High and Popular Arts in European and US-elite Newspapers”, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 51, pp. 139–68.

- JONES, Steve (2002), "Intro", in S. Jones (ed.), *Pop Music and the Press*, Philadelphia, PA, Temple University Press, pp. 1-15.
- KAMMER, Aske (2015), "Post-industrial Cultural Criticism: The Everyday Amateur Critic and the Online Cultural Public Sphere", *Journalism Practice*, 9 (6), pp. 872-89.
- KLEIN, Bethany (2005), "Dancing about Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority", *Popular Communication*, 3 (1), pp. 1-20.
- KNAPSKOG, Karl Atle / LARSEN, Leif Ove (2008), *Kulturjournalistikk* (Cultural Journalism. The Press and the Cultural Public Sphere), Oslo: Scandinavian Academic Press.
- KRISTENSEN, Nete Nørgaard (2010), "The Historical Transformation of Cultural Journalism", *Northern Lights*, 8, pp. 69-92.
- KRISTENSEN, Nete Nørgaard / FROM, Unni (2011), "Kulturjournalistik", *Journalistik om Kultur*, Frederiksberg, Samfundslitteratur.
- (2012), "Lifestyle Journalism: Blurring Boundaries", *Journalism Practice*, 6 (1), pp. 26-41.
- (2015), "From Ivory Tower to Cross-media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media", *Journalism Practice*, 9 (6), pp. 853-71.
- MAGUIRE, Jennifer Smith / MATTHEWS, Julian (2010), "Cultural Intermediaries and the Media", *Sociology Compass*, 4 (7), pp. 405-16, <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/8367/3/Cultural%20Intermediaries%20and%20the%20Media%20%282010%29.pdf>.
- MATOS, Miguel (2007), "O que é feito da crítica - Mesa redonda - A crítica vista dos bastidores", *Revista Artistas Unidos*, 20, p. 6.
- (2014), *Dispositivo Crítico: condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal*, Ph.D. Thesis, Cultural Studies, Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Ciências Humanas, 2014.
- MCDONALD, Rónán (2007), "A triumph of banality", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentis-free/2007/oct/02/comment.art>.
- MCMANUS, John H. (1994), *Market-Driven Journalism: Let the Citizen Beware?*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- MELO, Jorge Silva (2011), "Não gosto de críticos, não gosto", in *Ciclo de Conferências Não Gosto (Quatro Conferências)*, Lisboa, Culturgest, 2011.
- MENDELSON, Daniel (2012), "A Critic's Manifesto", *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-critics-manifesto>.
- MILLER, Carolyn / SHEPHERD, Dawn (2004), "Blogging as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog", *Into the Blogosphere*, https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/172818/Miller_Blogging%20as%20Social%20Action.pdf.
- MILLER, Tice (1981), *Bohemians and Critics: American Theatre Criticism in the Nineteenth Century*, Metuchen, NJ, The Scarecrow Press, 1981.
- PAVIS, Patrice (1996), "Crítica Dramática", *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 81.
- (1999), "Outros Questionários", *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1999, pp. 307, 317-18.
- PORTO, Carlos (1971), "A Memória do Teatro", *Em busca do teatro perdido*, vol. 1, Lisbon, Plátano Editora, 1973, pp. 13-14.
- PRÖPPER, Michael / HAUPTS, Felix (2014), "The culturality of ecosystem services. Emphasizing process and transformation", *Ecological Economics*, 108, pp. 28-35, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921800914002936?via%3Dihub>.
- RADOSAVLJEVIC, Duška (2016), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, London, Bloomsbury Methuen Drama Publishing, pp. 18, 23.
- ROSENFELD, Wendy (2015), "Does a review that no one paid for have value?", *Broad Street Review*, <http://www.broadstreetreview.com/theater/ethics-for-theater-critics-the-craigslist-critic#>.
- SCHNEGG, Michael / RIEPRICH, Robin / PRÖPPER, Michael (2014), "Culture, nature, and the valuation of ecosystem services in northern Namibia", *Ecology and Society*, 19 (4), p. 26, <https://www.ecologyandsociety.org/vol19/iss4/art26/>.
- SENIOR, Ian (2003), "Theatre Critics and Theatregoing", *Institute of Economic Affairs*, June 2004. Blackwell Publishing, Oxford. p. 68.

- SHENTON, Mark (2015), “Mark Shenton: Rising above the noise of internet commentary”, *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/opinion/2015/mark-shenton-rising-above-the-noise-of-internet-commentary/>.
- UNESCO (2003), *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/performing-arts-00054>.
- VERBOORD, Marc (2014), “The Impact of Peer-produced Criticism on Cultural Evaluation: A Multilevel Analysis of Discourse Employment in Online and Offline Film Reviews”, *New Media & Society*, 16 (6), pp. 921-40.
- WAHL-JORGENSEN, Karin (2002), “The Normative-Economic Justification for Public Discourse: Letters to the Editor as a ‘Wide Open’ Forum”, *Journalism & Mass Communication*, 79 (1), pp. 121-33.
- WINTHROP, Robert (2014), “The strange case of cultural services: limits of the ecosystem services paradigm”, *Ecological Economics*, 108, pp. 208-14, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921800914003152?via%3Dihub>.

ANTÓNIO BAÍA REIS

Investigador, professor, actor e músico, António Baía Reis integra o UT Austin | Portugal International CoLab e é professor assistente na Universidade do Porto.

Diablerie: *In memoriam* Manuel João Gomes

JOSÉ ALBERTO FERREIRA

In this brief essay I propose a reflection on the work of Manuel João Gomes, a theater critic for many considered an exemplum, whose critical magisterium is presented here interspersed with the works of editor, translator and author. We will also reflect on theatre criticism in Portugal, honoring one of its most outstanding cultivators.

THEATRE CRITIC / MANUEL JOÃO GOMES / PORTUGUESE THEATRE HISTORY / EDITION

1. DIABLERIE, OU O HOMEM QUE CONHECIA O DIABO...

Apresentar uma reflexão em torno da figura de Manuel João Gomes levou-me a identificar três vertentes da sua actividade, consequentes com o seu percurso, com a obra que nos legou e com o magistério crítico que exerceu num regime que tendemos a situar como exemplar. Num texto em que lhe presta sentida homenagem, Luis Miguel Cintra afirmou que «nesta terra pequena, [os críticos de teatro] acabaram por ser nossos especiais companheiros na luta que ao longo de muitos anos fomos travando para que o teatro existisse na cidade», e lembrou que o Manuel João Gomes foi «talvez de todos os críticos, o mais discreto, o mais modesto, o mais militante. Foi na crítica de teatro uma espécie de doce guerrilheiro» (Cintra, 2007).

A primeira vertente a considerar é a de editor de textos, o mais das vezes ligados à história e cultura portuguesa e europeia e, por regra, ocupando nesse sistema cultural uma posição claramente marginal. Refiro-me aos textos do âmbito do fantástico, que editou na «Coleção Meia-Noite», da Arcádia. Considere-se também a sua colaboração com as edições Ribeiro de Mello/Afrodite, como editor de textos como *O Processo dos Távoras* (hoje uma raridade bibliográfica), editado em 1974; *Feiticeiras*, de Jules Michelet (também de 1974), ou ainda a *Nova recolha de provérbios e outros lugares comuns portugueses* (com mais de uma edição).

Entre os muitos cultores do horror e do fantástico que editou, traduziu e comentou, uma linha de trabalho da qual resultou um *corpus* reconhecível, encontramos os *6 contos frenéticos* de Álvaro do Carvalho (Arcádia, 1978), o jovem autor oitocentista que Manoel de Oliveira adapta para cinema no extraordinário *Os Canibais* (conto homónimo de Carvalho incluído por Manuel João Gomes nesse volume). Encontramos também, entre tantos outros, reunidos nos vários volumes da «Coleção Meia-Noite» (da Arcádia), textos de Cazotte e Stevenson, Apollinaire, Lautréamont, Schwob, Oscar Wilde, Lovecraft, Alexandre Dumas pai, António José da Silva. Uma reunião de autores que cultivava o humor negro, o fantástico, o terror e o sobrenatural, a erudição e a tradição europeia, quase sempre com a figura do diabo em primeiro plano (sobre as edições Fernando Ribeiro de Mello/Afrodite, veja-se o excelente volume que editou Pedro Piedade Marques em 2015).

Noutro campo editorial, o da tradução, Manuel João Gomes firmou créditos de tradutor comprometido e militante. Com efeito, saem da sua mão traduções de um certo tipo de textos e de autores. Dele temos traduções cuidadas e rigorosas de Emma Santos, André Breton, Marquês de Sade, Louis-Ferdinand Céline, Henry David Thoreau, Denis Diderot, Antonin Artaud, muitos dos quais traduziu com o objectivo de divulgar e garantir o acesso a textos de mais rara circulação, como aconteceu com o *Suplemento à viagem de Bougainville*, de Diderot (Lisboa, &etc.), bem como com as suas traduções militantes de Artaud – das *Mensagens Revolucionárias* ao iconoclasta *Para acabar de vez com o juízo de Deus, seguido de O teatro da crueldade* (que traduziu para a &etc. em 1975, com Luíza Neto Jorge, sua companheira).

Por fim, creio que é necessário referir o autor que Manuel João Gomes também foi. Se por um lado foi dramaturgista (ocasional) e tradutor comprometido (como vimos), enquanto autor assinou livros como *O Almanaque dos Espelhos* (1980) e *Os Segredos da Jacinta* (1982), duas descabeladas incursões no reino da paródia (em sentido preciso, como o estabeleceu com rigor Hutcheon [1989]). Trata-se de uma escrita torrencial, pautada pelas alusões, citações, invenções e variações que a mítica &etc. deu a lume em cuidadas edições com tiragens de 1000 e 2000 exemplares, respectivamente (números que hoje seriam de todo improváveis, se não mesmo impossíveis).

Acrescento a tudo isto uma nota mais pessoal: quando busco na minha biblioteca os livros do Manuel João Gomes, que seguro nas mãos e retiro das estantes, para manusear, reler aqui e ali, encontrar notas,

papelinhos, sublinhados e outras memórias de leituras perdidas, verifico que muitos deles foram adquiridos n'A Crise – livraria bar edições, de Coimbra. Uma livraria-editora alternativa cuja presença marcou os anos oitenta (e os meus anos oitenta) como ponto de encontro entre jovens leitores e estes autores das margens, traduzidos, comentados, anotados, e também lidos e conversados nos cadeirões da livraria ou nos cafés da cidade. Um lugar alternativo para um autor alternativo?

2. O HOMEM QUE GOSTAVA DE LISTAS

Senhor de uma cultura assinalável, o que tão bem serve na oficina da crítica teatral como na de tradutor e autor, Manuel João Gomes prepara e faz acompanhar de listas muitos dos livros de que é tradutor-antologiadador-editor-apresentador-anotador. As *Mensagens Revolucionárias* (1980) são acompanhadas de uma lista de título significativo:

Viagem alfabética ao México e à revolução na companhia de Artaud, actor e poeta surrealista, à procura da verdadeira cultura primitiva mexicana, a fim de a transplantar para a Europa, com ela intentando resolver os problemas que então, como hoje, se punham à nossa Velha Civilização.

É um exemplo bem demonstrativo das relações entre autor, tradutor, e autor traduzido, entre antologiadador e obra antologiadada. No caso da «Colecção Meia-Noite» (Arcádia), as listas ocupam em cada livro o *Átrio*, fórmula de organização dos volumes que desempenha uma função prologal, mas os volumes incluem muitas vezes outros complementos, ou apêndices em lista, num jogo que procura dar ao leitor um território de pistas de leitura tão ou mais saturado que o do texto original.

Por vezes, estas listas procedem de *a a z*, aproximando-se do registo dicionarístico, manifestando por essa via, como lembrava Michel Butor, uma muito razoável condição literária:

Os livros mais espalhados e de certo modo os mais úteis à nossa sociedade, sem os quais não poderíamos passar, são aqueles que consultamos, e que são feitos de maneira a podermos achar o ensinamento de que necessitamos, sem termos de os ler de ponta a ponta – os dicionários. São característicos da nossa civilização. Nenhuma sociedade, nenhum Estado moderno poderia subsistir se lhe faltasse esse objecto essencial,

esse monumento pouco estudado que é a lista telefónica. Muitos dicionários são obras-primas das nossas literaturas. (Butor, 1968: 401)

Não é despciendo que seja o mesmo Manuel João Gomes a fornecer esta chave, numa piscadela de olhos ao leitor-cúmplice que esta literatura permanentemente busca, desassossega e interpela. Ou talvez possamos pensar as listas de Manuel João Gomes como parte daquela *vertigem das listas* de que falou Umberto Eco (2009), sublinhando o lado obsessivo das listas no comportamento humano e delas distinguindo dois tipos: as listas *práticas* e as listas *poéticas* (2009: 13). E se estas listas podem ser vistas como *práticas*, resultantes do contexto que justifica a sua criação, elas são com maior evidência *poéticas*, já que nelas encontramos aquela «finalidade artística com a qual a lista» foi proposta, independentemente da «forma de arte que a exprime» (2009: 113). O que poderia também apontar-se como uma *poética do conhecimento*, entre os objectivos enumerativos e descritivos das listas práticas e a vertigem enciclopédica das ligações propostas pelo autor-editor com os textos cuja tradução-leitura propõe.

3. O PODER DA CRÍTICA TEATRAL

Por fim, e neste contexto com toda a centralidade, consideremos agora o trabalho do crítico teatral, actividade que Manuel João Gomes exerceu de forma continuada, comprometida, combativa, esclarecida e informada. O seu nome deverá figurar (se não figura ainda) ao lado dos grandes nomes que marcaram a crítica portuguesa no século xx (de Jorge de Sena a Carlos Porto, Manuela Porto, Luiz Francisco Rebello ou Orlando Neves, para referir apenas alguns). Manuel João Gomes escreveu sempre no *Público*, e o espaço crítico que ali estabeleceu acompanhou de forma clara o crescendo de actividade cultural e artística que se verificou no final dos anos oitenta e ao longo dos noventa, como o crescimento do número de companhias (nomeadamente fora de Lisboa). Vera Borges (2002) identifica as seguintes quinze companhias de teatro¹ fundadas nos anos

1 A mesma autora identifica as seguintes companhias, fundadas nos anos setenta, antes e depois do 25 de Abril, o que dá bem a ideia da expansão do campo a partir desse momento histórico: Teatro Experimental do Porto – TEP (Porto, 1952); Teatro Experimental de Cascais – TEC, (Cascais, 1965); Grupo 4 (Lisboa, 1967), que deu origem ao Novo Grupo (Lisboa, 1982); Comuna (Lisboa, 1972); Cornucópia (Lisboa, 1973); O Bando (Lisboa, 1974); Barraca (Lisboa, 1976); Centro Cultural de Évora (1975), que integra o teatro da Rainha e dá origem ao CENDREV (1990); Teatro de Animação de Setúbal (1975); Teatro de Campolide (Lisboa, 1971), que dá origem à Companhia de Teatro de Almada (1975); Teatro Infantil de Lisboa (1976); Os Pápa-Léguas (Lisboa, 1976); Seiva Trupe (Porto, 1978) (Borges, 2002).

oitenta (cinco em Lisboa, as restantes pelo país), além da Companhia de Teatro de Braga (1980):

Teatro em Movimento (Bragança, 1980); Trigo Limpo / ACERT (Tondela, 1980); ACAE (Lisboa, 1980); Teatro do Semeador de Portalegre (1981); GICC (Covilhã, 1981); Maizum (Lisboa, 1982); Teatro Experimental do Funchal (Madeira, 1984); Teatro de Marionetas de Lisboa (1985); Chão de Oliva (Sintra, 1986); Filandorra – Teatro do Noroeste (Vila Real, 1987); A Lanterna Mágica (Lisboa, 1988); Teatro de Marionetas do Porto (1988); Teatro da Garagem (Lisboa, 1989).

São tempos de crescimento decisivo, que se estende muito além da paisagem lisboeta, e com tendência a crescer, como a listagem dos anos noventa da mesma autora mostraria. E são também os tempos da internacionalização, com a adesão à então CEE. São os tempos dos Encontros ACARTE no teatro e na dança, com a época a desaguar nas grandes iniciativas europeias dos anos noventa, como a Lisboa 94 e a Expo 98, concretizando o ciclo «Já somos internacionais, falta sermos cosmopolitas!» (1986-1998) apontado por António Pinto Ribeiro (2009: 60). E, se Manuel João Gomes acompanha este percurso com o seu olhar crítico, com a sua presença discreta e continuada – assumindo a missão de divulgar, informar, apoiar, analisar –, também se pode dizer que acompanhou o seu declínio. Com efeito, e retomando uma nota que noutro trabalho deixei sobre a problemática da crítica teatral em Portugal:

A crítica teatral viu, ao longo dos últimos vinte anos, diminuir progressivamente o seu espaço nos média e muito limitadas as condições de mobilidade dos seus agentes (quase confinados ao trabalho na capital, Lisboa, raramente no Porto). Historicamente, com a ampliação do espectro de referências estéticas que hoje dominam a cena teatral portuguesa (em sintonia com a europeia/ocidental), viu a sua condição orientadora do gosto e a sua qualidade analítica, uma e outra tradicionalmente assentes no prestígio do crítico e na distinção cultural que o seu discurso instaurava, serem paulatinamente substituídos pela diversidade de suportes, de públicos e de objectos de discurso, originando discursos críticos que supõem «comunidades interpretativas»² distintas (por vezes emergindo

2 Tomo o conceito de «comunidades interpretativas» de Stanley Fish (1980), aplicando-o ao acto de leitura crítica do espectáculo. Assim procuro evidenciar o paradoxo que vê o aumento de diversidade de formas, de discursos e de possibilidades artísticas numa arte diversa e plural (Vera Borges lembra que são *teatros*) ser acompanhado da diminuição de espaço crítico e da redução da espessura de discursos mediadores.

do próprio tecido criativo). Nalguns casos, assistiu-se até à grosseira mercantilização da mediação – com jornais a limitarem o discurso crítico à existência de contrapartidas publicitárias ou à sponsorização dos eventos referenciados. Ou, ainda, aos grupos de pressão associados a circuitos de criação dominantes. (Ferreira, 2015: 124)

Este é um cenário que todos, hoje, reconhecemos nos seus contornos mais limitadores e nas suas consequências mais danosas. E o impacto que tem e terá a ausência de instâncias críticas no tecido habitado por criadores e criações contemporaneamente, só com o tempo poderá ser plenamente compreendido, analisado e avaliado.

4. MANUEL JOÃO GOMES, CRÍTICO DE TEATRO

Os contornos mais precisos com que procuro evidenciar o desaparecimento progressivo da crítica mais não fazem do que destacar o papel exemplar do crítico Manuel João Gomes. Sempre disponível para viajar, fosse para ver espectáculos a norte ou a sul, no interior como no litoral. Sempre capaz da responsabilidade diferenciadora do crítico, exigente com as companhias estabelecidas, generoso e pedagógico com os projectos como com o público leitor a propósito de espectáculos de estreantes ou até de amadores, não enjeitando estar em espectáculos de uns e de outros com o mesmo espírito de missão e a mesma disponibilidade.

Por razões que aqui não importam, recorro neste trabalho a um pequeno conjunto de textos de crítica escritos e publicados por Manuel João Gomes entre 1998 e 1999, dois anos particularmente intensos. O primeiro é o nosso *annus mirabilis*, marcado pela abertura do Museu de Serralves, pela realização da Expo de Lisboa, pela presença de artistas como Pina Bausch e Bob Wilson, uma etapa em que se confirmava também a «vocação europeia» da criação portuguesa contemporânea, mercê das políticas de Manuel Maria Carrilho e da sua equipa à frente do Ministério da Cultura.

No jornal a que Manuel João Gomes esteve sempre ligado, o *Público*, pontificava Eduardo Prado Coelho, com o luminoso «Fio do horizonte», espaço de comentário cronístico algum tanto mitificado. O ano de 1998 foi de intensa criação teatral, apesar de Jorge Silva Melo zurzir a fragilidade das subvenções estatais com um texto contundente publicado no Dia Mundial do Teatro desse ano e provocatoriamente intitulado «Salas fechadas». Ainda assim, quem lesse o jornal daquele ano em

busca de um retrato do teatro nacional encontraria menos razões para desânimo. Manuel João Gomes apontava, na entrada da estação estival, a vitalidade das propostas de Verão (num texto de 20 de Julho de 1999), pontuada por produções abundantes em Lisboa e no Porto, cidade que parecia atravessar, por essa altura, um período de decisivo desenvolvimento – desde logo com os preparativos da Capital Europeia da Cultura, mas sobretudo com a emergência de novas companhias e estruturas, e com a afirmação daquelas que poucos anos antes haviam iniciado o seu percurso (Visões Úteis, Teatro Bruto, Teatro Plástico, As Boas Raparigas, entre outras).

No *Público*, por esta altura, a crítica de teatro contava com o contributo regular de nomes como Jorge Marmelo, Vanessa Rato, Kathleen Gomes, Rui Ferreira e Sousa, Maria José Oliveira, Graça Barbosa Ribeiro, Bárbara Reis, Óscar Faria ou Álvaro Vieira (numa listagem sem qualquer ordenação). No *Expresso*, pontificavam Eugénia Vasques e João Carneiro.

É sobre este pano de fundo que importa situar o trabalho do crítico conimbricense. Aquele era um tempo em que ainda havia espaço nos jornais para crítica de teatro (e dança, cinema, música, arquitectura...). Quer dizer, espaço mesmo. Por exemplo, quando publica sobre o *Sertório* de Racine, levado à cena pela Cornucópia, o crítico pode fazer um enquadramento histórico da peça e contextualizá-la no percurso da companhia, evidenciando as razões dramáticas da proposta e contextualizando-a nas lógicas de cooperação internacional da Cornucópia. Em alguns casos, encontro mesmo exemplos de críticas a dois espectáculos em destaque na mesma página: Maria José Oliveira e Manuel João Gomes sobre *Ubaro* e *I stand before you, naked*, respectivamente, publicados a 12 de Dezembro de 1998, havendo ainda espaço para destacar um espectáculo de marionetas num texto de Óscar Faria. Noutro caso, uma página com dois textos de Manuel João Gomes, um sobre o PONTI, outro sobre Paulo Castro em Braga (5 de Dezembro de 1999, p. 33), uma espécie de contraponto (entre tipologia de produções, entre geografias culturais e de criação) que agradava francamente ao autor.

É frequente dizer-se que a crítica se faz e se vive como género jornalístico imediato, numa escrita de proximidade ou do instante, que simultaneamente dela faz «crónica do tempo presente» (como Shakespeare disse que era missão do teatro, ou do actor) e escrita *sem futuro*, efémera, friável, condenada à transitoriedade do (seu) mundo. Não abundam, talvez por isso, as críticas de teatro compiladas e publicadas em volume (podem lembrar-se as da autoria de Jorge de Sena, Carlos Porto ou Orlando Neves),

e as de Manuel João Gomes seriam hoje de difícil acesso para quem as quisesse ler. Virá um dia, estou certo, em que as histórias do teatro incluirão a crítica e os críticos como parte sua, parte legítima e crucial, com as suas funções de mediação, de informação, de formação, de divulgação. Pois, apesar de a crítica ser frequentemente considerada um parente pobre da família do teatro, uma descrição sistémica desta arte não poderá, em nenhuma circunstância, descartar a sua importância e desatender da natureza documental e informativa destes textos.

O certo é que quem lesse numa perspectiva documental estes textos de Manuel João Gomes também poderia encontrar razões para se desenganar quanto à transitoriedade do texto crítico, que pensamos sempre escrito com a urgência que o jornal impunha ao autor. Isso foi verdade em muitas etapas da crítica teatral (Orlando Neves, outro esquecido da crítica portuguesa, confirma-o sem reboço). Mas, no caso da escrita de Manuel João Gomes, e nos anos que escolhi abordar aqui, há vários exemplos do contrário. Como escrever sobre *O Ano do Pénis*, projecto de João Grosso para o Centro Comunitário Gay e Lésbico da Rua Formosa, «um mês depois da estreia» (5 de Julho de 1998, p. 37). Ou escrever sobre *Possibilidades*, um Howard Barker dirigido por Rogério de Carvalho com *As Boas Raparigas*, no Porto, no último dia da apresentação (2 de Agosto de 1998, p. 21). A oportunidade era mais a da constância, da persistência e da continuidade do que da pressão do jornal. E o Manuel João Gomes sempre militou na constância, que cumpriu empenhadamente. Até cultivando outras dimensões do discurso crítico, como a polémica (por exemplo, a que ocorreu naquele ano em torno do teatro de Vale-Inclán), ou a recensão crítica (por exemplo, a do volume da *Adágio* que o Cendrev dedicou, em 1999, a Bertolt Brecht).

Na verdade, parece-me evidente que Manuel João Gomes sempre adoptou uma compreensão que penso poder designar como *expandida* do campo crítico e do campo teatral. Além dos exemplos apontados, parece-me importante assinalar o interesse do crítico perante as formas de teatro em relação directa com a televisão. Escreveu, por exemplo, sobre uma *Casa de Bernarda Alba* dirigida por Nuria Espert com a Lyric Theatre de Londres (e transmitida pela RTP2 a 8 de Fevereiro de 1998), ou sobre o *Othello* dirigido por Trevor Nunn para a BBC (6 de Julho de 1998), ou ainda sobre a *Conversa da Treta*, o êxito popular de António Feio e José Pedro Gomes transmitido pela SIC (2 de Janeiro de 1999). Em qualquer dos casos, Manuel João Gomes assume uma atitude crítica de desassombro rigoroso e coerente, integrando uma perspectiva didáctica e

articulando elementos de orientação para o leitor-espectador televisivo eventual. Por exemplo, indica a existência de traduções do texto de Lorca, contextualiza a transmissão nas comemorações do centenário do dramaturgo e, com equitativo à-vontade, assinala as companhias de teatro portuguesas que terão Lorca em cena ao longo daquele ano de comemorações.

5. QUE SE ESPERA DA CRÍTICA TEATRAL HOJE?

O contexto actual, marcado pela diversidade de tipologias de espectáculo, de objectos artísticos, de linguagens, de solicitações e de comunidades, convida a considerar mais do que uma possibilidade face a uma pergunta cujo horizonte se não satisfaz numa só resposta. Respostas várias e diversas, em tempos de transformações aceleradas. Por exemplo a transformação dos jornais, que têm cada vez menos leitores. E também a dos leitores, que estão mais disponíveis para ler uma nota gratuita na agenda cultural ou na *Time Out* do que para procurar uma informação qualificada (sobre dramaturgos ou sobre encenadores, actores ou companhias).

Também o papel do crítico, a sua função, o seu perfil, sofreu transformações. Talvez devamos considerar que o crítico já não pode ser, como foi, uma figura tutelar, cuja isenção e carisma davam garantias éticas e legitimadoras ao leitor. Talvez o Manuel João Gomes tenha sido um desses críticos, e talvez tenha sido o último...

Acentuando as transformações dos média, nomeadamente a digitalização do jornal, assinalo também que o acesso ao já nem tanto *admirável mundo novo* da Web, dos *social media*, dos *informal media*, acontece tanto do lado dos públicos como do lado dos criadores, que difundem informação na Internet, divulgam comentários, entrevistas, registos e documentação vária. Ora, estas práticas introduzem variáveis importantes no campo da crítica. Não haverá aqui um efeito de deslocação para estas modalidades de *mediação*, com um impacto importante na produção teatral? Companhias, projectos e artistas com páginas Web, perfis em redes sociais, blogues, não geram comunidades virtuais/reais que de forma nova acompanham esses artistas, projectos, companhias? Não sugere esta complexa (e de complexidade crescente) ecologia medial a emergência de um novo tipo de discurso crítico, onde a apropriação e personalização, por parte de companhias e artistas, dos meios de

expressão, possa dar lugar a formas críticas renovadas? Não emerge aqui o espaço da *crítica-testemunho* ou da *crítica-debate*, implicando os artistas na produção e difusão de discursos críticos, superando assim formas da crítica judicativa tradicional?

O desafio que me parece necessário enfrentar é o de gerar tipologias de discurso crítico renovadas, servidas por suportes novos. As universidades, cada vez mais atentas à crescente presença de artistas em programas de mestrado e doutoramento, aos programas de *criação como investigação* (*practice as research*) que caracterizam algumas tipologias de trabalho académico, contribuem decisivamente para uma maior formação dos discursos de artistas e criadores, articulando decisivamente o espaço de criação com o espaço crítico. Não creio que haja melhor forma de aprofundar a presença da crítica em relação com a criação artística actual. Nem forma mais exigente de prestar tributo ao crítico que aqui procurei singelamente homenagear.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE MANUEL JOÃO GOMES

- 1980 *Almanaque dos Espelhos*, Lisboa, &etc.
1982 *Os Segredos da Jacinta*, Lisboa, &etc.

2. MANUEL JOÃO GOMES (ORGANIZAÇÃO)

- 1975 *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, seguido de *O teatro da crueldade*, Lisboa, &etc. (com Luíza Neto Jorge)
1976 *13 histórias de terror mais 3*, Lisboa, Arcádia
8 ou nove histórias de almas penadas, escritas por Alexandre Dumas pai, Lisboa, Arcádia
15 histórias supersticiosas, Lisboa, Arcádia
1977 *2 histórias malditas, atribuídas a António José da Silva, o Judeu*, Lisboa, Arcádia
A história do diabo enamorado de Cazotte, Lisboa, Arcádia
1978 *6 contos frenéticos escritos por Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Arcádia
1979 *Um homem que casou com uma sereia e uma mulher que casou com um crocodilo*, Lisboa, Arcádia
1980 *Mensagens Revolucionárias*, de Antonin Artaud, Lisboa, &etc.
1984 *Suplemento à viagem de Bougainville*, de Diderot, Lisboa, &etc.
1988² *Nova recolha de provérbios portugueses e outros lugares-comuns*, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite (1974³)

3. BIBLIOGRAFIA CITADA

- BORGES, Vera (2002), «Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal», *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, pp. 87-106, http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So873-65292002000300006.

- BUTOR, M. (1968), *Repertoire III*, Paris, Minuit.
- CINTRA, Luis Miguel (2007), «Manuel João Gomes, um crítico de teatro diferente», *Público*, 12 de Fevereiro.
- ECO, Umberto (2009), *A Vertigem das Listas*, Lisboa, Difel.
- FERREIRA, José Alberto (2015), *Da Vida das Marionetas: Ensaios sobre os Bonecos de Santo Aleixo*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas.
- FISH, Stanley (1980), *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, MA, Harvard (trad. it.: *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Turim, Einaudi, 1987).
- HUTCHEON, Linda (1989) *A Theory of Parody*, Nova Iorque e Londres, Methuen (trad. port.: *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985).
- MARQUES, Pedro Piedade (2015), *Editor contra: Fernando Ribeiro de Mello e a Afrodite*, Lisboa, Montag.
- RIBEIRO, António Pinto (2009), *À Procura da Escala: Cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea*, Lisboa, Cotovia.

JOSÉ ALBERTO FERREIRA

Docente no Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora. Membro do Conselho Directivo do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, onde é membro colaborador e integra vários grupos de investigação na área do teatro e da curadoria. Doutorando na Universidade de Sorbonne (Paris 1), com um projecto em torno da problemática da documentação e arquivo nas artes performativas. Publicou, entre outros, *Uma Discreta Invenção* (2004), sobre Gil Vicente; *Da Vida das Marionetas: Ensaios sobre os Bonecos de Santo Aleixo* (2015). Editou e co-editou vários títulos, de que destaca *Escrita na Paisagem* (Porto, Mimesis), e a edição dos textos dos Bonecos de Santo Aleixo: *Autos, Passos e Bailinhos* (2007). Fundou e dirigiu o festival Escrita na Paisagem (2004–2012). Director artístico do Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida.

Estudos Aplicados

Essays

Dentro do círculo: sobre teatro e literatura dramática

José Maria Vieira Mendes

A major trend in theatre studies divides theatre into two types: the literary and the non-literary theatre. This essay demonstrates how such partition restricts the way we look at performances and read drama, but also how it influences the relationship between both arts, confining them to a narrative of tensions within an antithetic and dual scheme. For that reason, when we say that theatre is different from literature, this assertion is necessarily accompanied by the presumably antithetic claim that theatre and literature are identical, as if one assertion could not be understood without the other. This essay seeks an alternative to the preponderance of these ideas in order to escape from their authority. By following a certain tradition of epistemology, one can find an ampler perspective, one that liberates theatre and literature from a correlationist logic sustained by a concept of knowledge that aims to achieve certainty and unanimity. Through the use of a different idea of knowledge and being, we will be better positioned to meet and acknowledge the invisibility of things (be it a performance, a play or a person).

THEATRE / DRAMA / THEATRE STUDIES / CORRELATIONISM / ONTOLOGY

INTRODUÇÃO

Nas mais recentes décadas, tem-se assistido, no campo da filosofia, a uma crítica do que é identificado como «correlacionismo kantiano».¹ O dilema com que essa crítica se confronta, e que nos apresenta como tratando-se de uma herança do nascimento da filosofia moderna (Descartes e Kant), pode ser resumido do seguinte modo: não é possível acedermos às coisas em si, apenas temos acesso a efeitos ou fenómenos que resultam da nossa relação com essas coisas – e no entanto, as coisas em si existem.

1 Por exemplo, Meillassoux (2006), e um conjunto de autores associados ao «realismo especulativo», «novo realismo», à «*object-oriented ontology*» ou ao «pós-humanismo».

Para caracterizar este dilema, recorre-se com frequência à expressão «círculo hermenêutico» utilizada nos estudos literários para se referir à circunstância de que a compreensão de um texto enquanto todo se estabelece através de cada uma das partes e do entendimento que cada indivíduo tem de cada uma dessas partes na sua relação com o todo. Por isso, nem o texto no seu conjunto nem cada uma das partes podem ser entendidos sem ter em conta a relação entre eles. Na história da filosofia mais recente, Heidegger é um dos exemplos recuperados por estas correntes de pensamento para encontrar um modo de lidar com o círculo (Harman, 2002, 2007). Em *A Origem da Obra de Arte*, o filósofo alemão aborda a pergunta «o que é uma obra de arte?» com o facto de a resposta depender da relação da obra de arte com o conceito «arte», que por sua vez não pode ser entendido sem ter em conta a obra. Nas palavras do próprio:

O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite o círculo, porque constitui uma violação da lógica. (Heidegger, 2008: 12)

Esta «violação da lógica» é o terreno onde certa crítica ao correlacionismo kantiano se coloca e onde este ensaio procura situar a já velha questão da relação entre teatro e literatura e entre literatura dramática e teatro. Como procurarei demonstrar, tanto a crítica teatral como as instituições, espectadores, leitores e grande parte do discurso que junta na mesma frase as palavras «teatro» e «literatura» encerram-se num círculo hermenêutico que fazem por desconsiderar na tentativa de escapar à violação da lógica. À custa desta posição, que considero ser paralisadora de olhares e pensamento, capturam e caricaturam espetáculos e textos, limitam-lhes significados, resguardando assim o sujeito epistemológico do confronto consigo próprio na relação com entidades flutuantes, espectrais e que habitam simultaneamente múltiplos campos de significado. O objetivo será então o de não apenas tornar visíveis as limitações como fornecer instrumentos e pensamento para lidar com esta tradição correlacionista, de modo que estejamos mais disponíveis para reconhecer identidades complexas no campo do teatro e da literatura dramática.

TEATRO E LITERATURA

No ensaio «Teatro e literatura» (1989), Osório Mateus, a quem pode ser justamente atribuída a paternidade dos estudos teatrais portugueses, marca os parágrafos com esta frase que se repete como um refrão: «Teatro e literatura são artes diferentes.» O contexto da asserção é o de um tempo em que, em Portugal, os estudos de teatro se fazem pelo lado da filologia, e em que nem sempre se distingue literatura dramática de teatro. Poderia resumir-se o argumento de Mateus como tratando-se da defesa da necessidade de se separar ambas as artes (teatro e literatura) de modo a aproximá-las (encontrar «zonas de coincidência» [Mateus, 2002: 217]). Exposto assim, surge a evidência, não notada pelo autor, de uma contradição: para quê separar se o objetivo é aproximar?

Creio que o paradoxo não é reconhecido por Osório Mateus porque o entendimento que tem de separação de identidades ou de diferença entre coisas se insere numa lógica de relação ou correlação que perpetua natural e obedientemente uma ideia de teatro dominante. Esta ideia de teatro apenas contempla a diferença entre teatro e literatura se ela for pensada na sua relação antinómica com a afirmação de que teatro e literatura são artes idênticas. A separação entre ambas as artes, apesar de declarada, não chega a acontecer, porque a identidade de cada uma delas, tal como o sentido da afirmação de Osório Mateus, apenas existe em confronto com o seu oposto.

Este contexto é significativo e condiciona a asserção porque a enquadra numa contenda com décadas de história. Quando Max Herrmann abre, em Berlim, na Alemanha, a primeira cátedra universitária de Estudos de Teatro, no início do século XX², fá-lo seguindo o princípio de que a história do teatro se deve concentrar não no texto dramático, como até então se fazia, mas no espaço.³ Este nascimento de uma identidade conquista-se por demarcação negativa. A diferenciação é tratada como uma ação emancipatória e reativa, seguindo aliás a retórica de figuras da história do teatro como Gordon Craig ou Antonin Artaud, gesto este que, décadas mais tarde, continuará a marcar o discurso sobre teatro e literatura, como se nota, já no final do século, em Hans-Thies Lehmann,

2 Aponta-se como data simbolicamente inicial um curso de história do teatro alemão lecionado pelo professor e germanista Max Herrmann, em 1900, na Universidade Friedrich-Wilhelm, em Berlim, atualmente Universidade Humboldt, embora só em 1923, depois de ultrapassados entraves financeiros e políticos, fosse inaugurado o Instituto para os Estudos de Teatro na Universidade de Berlim. Cf. Corssen (1998) e Klier (1981).

3 «A arte do teatro é uma arte do espaço», *apud* Corssen (1998: 234).

quando escreve no icónico *Teatro Pós-Dramático*: «O teatro e o drama existiram e continuam a existir numa relação de contradições tensas. Enfatizar este facto e considerar toda a extensão das suas implicações é o primeiro pré-requisito para uma compreensão adequada do novo e mais recente teatro» (Lehmann, 2005: 73).

A tensão histórica entre teatro e literatura no campo do teatro tem alimentado duas grandes tendências que formam dois campos: o teatro literário ou de texto e o teatro antiliterário ou pós-dramático. O espetáculo-caricatura da primeira tendência não se faz sem um texto de literatura dramática e toma todas as decisões a partir da interpretação das informações que esse texto fornece: número de atores, cenário, texto a ser dito em palco, figurinos, etc. O espetáculo da segunda tendência é habitualmente caracterizado como o espetáculo que não parte de um texto literário. Nesta arrumação, o teatro literário será supostamente um teatro que está mais próximo da literatura, dos que gostam de literatura, e o teatro não-literário mais próximo do teatro, da performance, do espaço.

Esta divisão dual assenta no reconhecimento de que há duas artes envolvidas na história do teatro (a literatura e o teatro) que, supostamente desde que teatro é teatro, procuram um modo de coabitação. A diferença entre uma e outra é aliás descrita recorrendo-se a um conjunto de *clichés* que as apreendem e que marcam as possibilidades de relação entre elas. Se o teatro é a arte do corpo, a literatura é a arte das letras; se o teatro é uma arte tridimensional, a literatura é uma arte bidimensional; se o teatro é uma arte efémera, a literatura garante a eternidade; se o teatro se vê, a literatura lê-se; se o teatro é coletivo, a literatura é solitária; se o teatro é uma arte de paixões e sentimento, a literatura traz consigo a razão e o pensamento...

Cada uma destas duas disciplinas relaciona-se em dependência antinómica com a disciplina outra. Isto implica olhar para o teatro como o contrário ou oposto da literatura, e vice-versa. É por isso que é difícil declarar a diferença entre teatro e literatura sem que essa afirmação seja lida como uma tomada de posição relativamente a uma contenda entre literários e antiliterários. É por isso também que espetáculos que não sigam um texto dramático são muitas vezes lidos e classificados como irresponsáveis, da moda, atualizados ou contemporâneos, e os espetáculos literários como sábios, clássicos, antiquados ou conservadores, consoante a posição na barricada escolhida pelo observador. Quando se entra aliás no campo das contendidas, a relação entre teatro e literatura pode desenhar-se com a ajuda da figura quiasmática, em que cada um

dos duais em causa carrega consigo uma classificação moralista: se para uns o teatro literário é bom e o antiliterário mau, para outros o literário é mau e o antiliterário bom. É nesta discussão que Osório Mateus insere o seu «teatro e literatura são artes diferentes» e é esse ainda hoje o seu sentido predominante, mesmo quando, proferindo esta mesma asserção, se pretenda postular uma evidente e mera diferença entre duas coisas (teatro é diferente de literatura como uma cadeira é diferente de plutónio, do sistema solar ou de um almoço).

Apesar da aparente simetria, a norma, que, de acordo com as histórias de teatro, nasce por volta de finais do século XVII, com o início do teatro burguês e de autores como Molière ou Goldoni, é ainda a literária. É para este tipo de teatro que está preparada a maioria das instituições teatrais ocidentais, os seus financiamentos ou os concursos e prémios de literatura dramática. Em paralelo foi-se assistindo ao surgimento de uma «alternativa» teatral que conquistou espaço institucional na segunda metade do século XX e que é lida numa relação de oposição, ganhando hoje uma visibilidade quase equiparável ao modelo anterior (Lehmann, 2005: 3). A relação antinómica não é pois totalmente simétrica, porque se identifica nela um dos membros do par como mais «normal» do que o outro. Trata-se de uma relação do mesmo tipo da que rege os pares heterossexualidade e homossexualidade, branco e negro, homem e mulher ou maioria e minoria, em que um dos duais serve de medida da normalidade ou representa a tradição identitária, e o outro a exceção, a anormalidade, mas também o rompimento ou a inovação.

Esta esquematização é por alguns considerada artificial, antiquada ou não operativa, no entanto é inegável que se trata de uma mitologia com uma influência abrangente.⁴ De um modo mais ou menos ínvio, ela valida discursos, sustenta lugares-comuns e estudos científicos, organiza o campo teatral (artistas, teatros e festivais) e perpetua verdades naturalizadas e olhares viciados. Teatro e literatura dramática estão invariavelmente sujeitos a este contexto que condiciona asserções, palavras e objetos.

Encontro nesta correlação entre duas artes no contexto teatral um círculo hermenêutico, na medida em que cada uma das partes não pode ser entendida sem que se tenha em conta a relação entre elas. Não há teatro sem a sua relação com a literatura, tal como não há literatura dramática sem a sua relação com o teatro. Nenhum dos elementos existe

4 Não haverá espaço neste ensaio para apresentar alguns dos muitos exemplos, mas para os mais céticos sugiro *Uma Coisa não É Outra Coisa* (Vieira Mendes, 2016), onde documento este diagnóstico com inúmeros exemplos.

sem a presença do seu par. Este vício circular perpetua uma ideia normativa de teatro que serve os objetos literários ou teatrais (e os observadores de ambas) que nela se queiram encaixar e condena à invisibilidade textos e espetáculos (e os observadores de ambos) que se queiram relacionar com outras disciplinas, artes, objetos, acontecimentos ou identidades. Ou seja, a imersão num círculo correlacionista limitado a uma lógica antinômica (teatro contra literatura, teatro literário contra teatro não-literário) não só limita o espectro identitário de textos e espetáculos, por via de preconceitos e vontades do observador que procura no que vê o que sabe que existe, como também potencia ansiedades e insatisfações nos seus observadores e praticantes ao retirar-lhes a capacidade de lidar com a não-presencialidade das coisas. A teoria converte as coisas em objetos (Heidegger), reduzindo-as a caricaturas e despiando-as de uma possibilidade infinita de relações.

Para ilustrar esta cegueira epistemológica (e negação ontológica) e as suas consequências, debruçar-me-ei em seguida sobre os seus efeitos na literatura dramática e no modo como este círculo correlacionista afeta os textos que são enquadrados dentro do género dramático. A separação com o objetivo de uma aproximação, que se lê no ensaio de Osório Mateus, tem vindo a contribuir para uma dependência da literatura dramática do teatro, colocando-a numa condição em tudo semelhante ao modelo contra o qual argumenta o pensamento que Osório Mateus ilustra. Se o interesse da asserção de Mateus é o de reconhecer que tanto o teatro como a literatura dramática precisam de áreas de estudo diferenciadas de modo que se abram possibilidades de relação no olhar sobre espetáculos e textos dramáticos, ao promover uma aproximação entre literatura dramática e teatro o autor recua e regressa a um constrangimento que fecha e diminui – é um melhor leitor de literatura dramática quem tem relações privilegiadas com o teatro ou quem conhece melhor o teatro. Como resultado desta posição, assiste-se a uma captura da literatura dramática pelo teatro que faz com que a sua existência dependa de uma certa ideia de teatro, das instituições teatrais e do espectador.

O TEATRO NA LITERATURA DRAMÁTICA

Será difícil encontrar hoje quem identifique a literatura dramática como textos escritos em diálogos ou compostos por dois textos, o primário (os diálogos) e o secundário (as rubricas)⁵, depois de diferentes dramaturgos terem quebrado todos os formalismos tradicionais. A variedade, que passou por rompimentos vários (simbolistas, surrealistas, dadaístas, futuristas, o absurdo, o épico, o didático, o lírico, etc.), testa as tentativas de encaixar a literatura dramática num conjunto de regras tipográficas, temáticas ou formais (cf. Szondi, 1996), como vem a suceder, em idênticos períodos, com os restantes géneros literários.

À falta de referência formal, passou a caracterizar-se a especificidade do texto dramático com a ajuda de atributos mais abstratos ou abrangentes sustentados por uma certa ideia de teatro. Refiro-me à pres-suposição de um teatro por ver, um espetáculo latente («peça a ser feita» é a expressão pirandelliana (*apud* Sarrazac [2012: 11]) ou uma oralidade própria, que permitirá adequar o texto à boca de atores ou ainda um odor a ação, a drama. Tal definição de literatura dramática arrasta consigo o princípio de que o dramaturgo será mais competente se for um «técnico bem próximo» do espetáculo e da sua produção, devendo ser chamado para o «trabalho específico de cena» (Mateus, 2002: 217), assim como valida o argumento de que determinado texto falha porque não é teatral ou que a sua transposição para o palco não resulta porque não tem nele teatro que o permita.

Este tipo de caracterização topológica vale-se de uma convivência próxima e histórica da literatura dramática com o teatro que define a sua identidade, mas também depende de um certo olhar sobre o teatro, da pressuposição de uma ideia imutável de teatro que, graças à constância, pode ser encontrada no texto dramático. Só se o dramaturgo e o seu leitor *souberem* o que é teatro, só quem tiver resposta para a pergunta «o que é teatro?» poderá exigir de um texto de literatura dramática que este contenha teatro.

Este modo apressado de reconhecer teatro e de atribuir identidade ao texto dramático (que só o é porque tem nele teatro) atropela a lógica. Ao autorizar uma hierarquização de significados na interpretação de um texto dramático, constrange o leitor sem uma justificação consistente que a torne necessária. Mesmo aceitando que existe «o teatro», por que

5 Ou «o texto a dizer» e «o texto prático» (Biet e Triau, 2006: 546).

motivo temos de o encontrar na literatura dramática? Esta pergunta não só não é respondida como nunca é formulada. E quando a resposta é «para que se distinga a literatura dramática dos outros géneros literários», não é suficiente, não estamos a responder à pergunta, porque terem açúcar, alma, paixão ou uma bacia cor-de-rosa poderia igualmente distinguir a literatura dramática de outros géneros. Mais, há quem encontre o tal «teatro» em romances, cinema, episódios quotidianos, e isso não faz de tais acontecimentos ou coisas literatura dramática.

Como consequência da procura de teatro em textos dramáticos, todos os objetos (textos dramáticos) que não joguem os seus sentidos na relação com esta ideia consensual de teatro tornam-se invisíveis ou então são empurrados e torcidos de modo a corresponderem a ela. E assim o leitor de teatro sente-se na obrigação de imaginar um palco e uma encenação, cenários e figurinos, luzes, atores, de encontrar «teatro», muitas vezes na sua versão mais inócua e ingénua, no texto que lê.

Mas o que mais debilita esta retórica é o teatro que se procura no texto dramático variar de acordo com o enunciador da frase, uma violação da lógica que não é reconhecida. Quando se lê o texto de literatura dramática na sua relação com o teatro, lê-se o texto em função de certo teatro, em função do que o leitor considera ser o teatro. No entanto, o que uma expressão como a «teatralidade» do texto dramático pressupõe é que o teatro ou o teatral é uma essência inamovível, fixa, referencial e independente das obras e de quem as lê. O teatro do autor dramático tem de ser o mesmo do leitor ou intérprete ou então o leitor ou intérprete procura o teatro do autor, o que ficou perdido no tempo e geografia, apoiando-se, nessa busca, numa ideia de história independente do historiador. Só aceitando o teatro como identidade autónoma de circunstâncias e de espetáculos podemos utilizá-lo como característica diferenciadora e válida para a crítica e a interpretação. Aliás, é porque existe um preconceito teatral (cf. Barish, 1985) que entendemos quem afirma ter encontrado uma característica teatral em determinado texto.

É comum dizer-se que um texto dramático «não convencional» como *Descrição de Um Quadro* (1985), de Heiner Müller, é um texto que procura fugir ao teatro, que se afirma contra o teatro. Do mesmo modo, considera-se por oposição um texto «mais convencional», como *Morte de Um Caixeiro Viajante*, um texto com teatro dentro. A diferenciação entre estes dois textos, sobretudo quando comparados, faz-se a custas de uma suposta relação que ambos sugerem com o teatro, como se o teatro fosse apenas um para os dois textos. A «rebeldia» de Müller é olhada como

um desafio, um obstáculo ou resistência ao teatro. Ora, o teatro de que se fala não é uma identidade fixa, eterna e sempre igual. O teatro no tempo de Ésquilo não é o teatro de Shakespeare, tal como o teatro anglo-americano não é o mesmo que o teatro alemão, o teatro de Heiner Müller não é o mesmo que o de Henry Miller, o teatro de *Descrição de Um Quadro* não é o mesmo de *Quarteto*, outra peça de Heiner Müller, o teatro de Ésquilo para alguém do início do século XIX não é o mesmo que o teatro de Ésquilo para alguém no início do século XXI, etc.

Seguindo o raciocínio de Heidegger, não há teatro sem obras nem obras sem teatro, pelo que a ideia de que a literatura dramática tem teatro em si não pode passar por cima de um confronto com uma violação da lógica que deve fazer repensar e abalar a estrutura ontológica do texto dramático. O que se nota, porém, nesta retórica que vê teatro em textos é que o conhecimento que tem de teatro é tomado como uma evidência (lógica) que ultrapassa práticas, temporalidades variadas, espaços geográficos e culturas, e que sobretudo esquece a sua relação circunstancial com o sujeito que lê.

Compreendo a necessidade de distinguir um texto como *Morte de Um Caixeiro Viajante* de *Descrição de Um Quadro*, mas rejeito que essa distinção se faça com base na sua relação com determinada encenação, pois ela apenas funciona para uma ideia de teatro. Aceito uma leitura particular ou contextualizada, uma leitura que tenha em atenção interesses teatrais do autor, mas insisto na possibilidade de que se possa ler uma peça de teatro ignorando esse contexto teatral, muitas vezes simplificador ou redutor e demasiadas vezes preponderante. *Descrição de Um Quadro* vê-se frequentemente encostado a uma discussão sobre os limites da literatura dramática ou sobre uma tradição antiteatral, e os seus críticos (cf. Haß, 2005) estão sobretudo interessados em descobrir-lhe o teatro de modo a justificar o enquadramento que o autor para ele sinaliza⁶, esquecendo ou ignorando um enorme campo de possibilidades de significados.

Alain Badiou, correspondendo a uma visão comum do texto dramático, descreve-o como lugar da «eternidade do teatro»: «É assim que se explica que, a longo prazo, aquilo que fica do teatro são os textos. Os espetáculos [...] são efêmeros, na medida em que as suas negociações são recolocadas em jogo a cada sessão» (Badiou, 2013: 59). Mas, se o teatro é

6 Esta afirmação na nota final de Müller em *Descrição de Um Quadro* é motivo de prolífica exegese: «A acção pode ser uma qualquer, já que as sequências são passado, explosão de memória numa estrutura dramática morta» (Müller, 2015: 61).

efêmero e a literatura a eternidade, como pode a literatura conter uma efemeridade (o teatro) em permanente mutação e sujeita às estéticas, tecnologias, interesses de cada tempo? E como pode um texto, que é literatura, ter nele teatro, quando a encenação se tornou arte autónoma e a pluralidade semântica é hoje tida como riqueza literária de um texto? E porque preciso eu de ver para ler melhor, quando o que vejo é uma proposta interpretativa, logo mediada e digerida, de um texto que tenho a oportunidade de ler eu próprio?

A um dramaturgo que esteja a escrever uma peça, pergunta-se para o que escreve, pressupondo-se que há um espetáculo em vista, uma encomenda de um teatro, um grupo de atores para quem são pensadas as falas. Esta pressuposição teleológica assente numa certa ideia de teatro elimina ou oblitera outra vida para a literatura dramática. A finalidade marca existências, define possibilidades e visibilidade. A literatura dramática é validada pelo teatro. E, se bem que a mesma pergunta possa ser feita à romancista, a resposta que se espera é bem mais imprevisível: para mim, para os amigos, para o mundo, para ganhar dinheiro, para viver, etc. Quem escreve romances não escreve para ninguém, não precisa de um espetáculo para existir. Mas, perante o objeto texto dramático, o leitor tem de encontrar o teatro, a literatura dramática tem de saber o que é teatro, o autor tem de escrever para um espetáculo.

Uma das consequências institucionais deste olhar sobre a relação entre teatro e literatura é considerar-se que é obrigação do teatro defender a literatura dramática para evitar a sua extinção. O Teatro Nacional ou o financiamento às artes performativas devem contemplar quotas para a dramaturgia (nacional ou internacional, contemporânea ou clássica), o teatro deve preservar um repertório dramatúrgico. Se não o fizer, a dramaturgia morre, porque sem teatro não há literatura dramática. Do mesmo modo, os prémios para a literatura dramática requerem ou uma encenação prévia ou uma encenação póstuma, como se este ato viesse atribuir vida e identidade à obra literária (e, a propósito, os prémios literários raramente contemplam o género dramático). Estas circunstâncias, num tempo em que o teatro procura outros pontos de partida, constroem o encontro dos espetáculos com mundos e disciplinas. Além do mais, fica esquecida uma ligação, também ela histórica, da literatura dramática à literatura. Já que se exige, porque não pedir às edições, editoras, bibliotecas, prémios literários ou aulas de literatura uma defesa deste género literário que impeça a sua extinção?

Se não há como evitar a construção teleológica e correlacionista (escrever para alguma coisa ou alguém, a literatura dramática em relação com...), então procurem-se outras finalidades, outras relações porque essa abertura possibilita por sua vez outros significados e a libertação da literatura dramática de uma exigência que lhe retira leitores (porquê sempre um espectador ou um encenador?) e leituras (porquê sempre o palco e a «ação»?). Acontece existir, em alguns textos dramáticos, uma relação forte com determinada prática teatral, mas também se encontram textos em reação contra determinado teatro ou com relações fortes com a literatura dramática, com o cinema ou com a censura do seu tempo ou com os direitos das minorias ou com acontecimentos políticos, conflitos, guerras, problemas pessoais, doenças, viuvez, unicórnios, etc.

O DESAPARECIMENTO

O problema da relação entre o teatro e a literatura, tal qual o expus, poderia descrever-se do seguinte modo: eu *sei* o que é o teatro (ou a literatura) e portanto tentarei aproximar ou afastar a literatura (o teatro) do teatro (da literatura). Este conhecimento assenta numa relação privilegiada que ambas as artes têm entre si: o teatro é a sua relação com a literatura, do mesmo modo que a literatura é a sua relação com o teatro. É por isso que se tenta aproximar ou afastar uma arte da outra. Tal modo de descrever os objetos em causa implica fixá-los a uma identidade que limita tudo o resto que podem ser. Além disso, se teatro é a sua relação com literatura e literatura a sua relação com teatro, as suas identidades estão presas a um círculo aporético que nada revela sobre cada uma das identidades.

Explica-se a sobrevivência destas descrições identitárias por servirem um saber entretanto naturalizado que perpetua tradições de análise e crítica, estrutura uma comunidade e uma retórica, e alimenta uma máquina institucional necessária ao funcionamento de programas de apoio financeiro. No entanto, como tentei demonstrar no caso da afirmação de Osório Mateus, bem como no caso mais abrangente dos textos dramáticos, este saber pode funcionar contra a própria crítica e intenções das instituições, quando se mostra incapaz de reconhecer as suas limitações e vontade de conservar. A sua inflexibilidade abafa significados, exclui identidades e limita o entendimento de asserções consideradas das minoritárias.

Não pretendo aqui defender a necessidade de expulsar o teatro da literatura dramática ou a literatura do teatro, ou de expulsar o ator do teatro ou as luzes ou os linóleos ou as flanelas ou a caixa preta. Apenas tenho vontade de poder fazer um espetáculo sem atores, texto ou flanelas ou caixa preta e que este espetáculo não seja entendido como uma afirmação *contra* o teatro. Como se se tratasse de um espetáculo «diferente», «reativo», «antiteatral», «adolescente», etc. Este lugar, onde é posto o sujeito que não faz o esperado, neutraliza a sua identidade e desse ponto de vista exerce uma violência que reduz as suas possibilidades de vivência. Como lidar então com uma ideia de teatro e uma lógica correlacional aparentemente hegemônica, consolidada e naturalizada? Será possível pensar em literatura dramática ou teatro esquecendo o seu par antinômico e normativo?

A identificação de um modelo que alimenta os binómios teatro e literatura, literário e antiliterário, igualdade e diferença, maioria e minoria, permite encostar a problemática da relação entre teatro e literatura a uma discussão sobre a identidade assim como sobre o modo como olhamos, descrevemos e conhecemos o outro. O dualismo antinômico que opõe teatro a literatura e que provoca uma cegueira que faz com que, por exemplo, uma crítica estética de filiação teatral ou performática seja incapaz de ler certos autores corresponde a uma vontade de ler uma definição de teatro ou de literatura dramática numa coisa. Por isso se convocam, como utensílios óticos, as grandes antinomias teatrais que sustentam as definições – a tensão entre o real e o ficcional ou a tensão entre o palco e o espectador ou a relação entre teatro e literatura. É como quando uma determinada ideia de negro (e de branco) se antecipa a uma pessoa de pele negra.

A tradição da filosofia epistemológica (desencadeada pelo Iluminismo e o seu legado cartesiano e kantiano) ajuda-nos a ler este preconceito crítico. As diferentes discussões e problemas que se identificam na relação entre teatro e literatura evidenciam a confiança numa ideia de teatro ou de literatura finita e definível, e portanto a vontade de se saber ou conhecer essa definição. Mas as definições de teatro ou literatura dramática são sempre insatisfatórias e sujeitas a confrontar-se com a incoerência. A inoperância crítica deste círculo hermenêutico e os equívocos que o sustentam não significam que se devam apagar ou ostracizar as ideias de teatro, mas apenas tornar perceptíveis as suas origens e relativizar a sua importância.

Para resolver, pois, o problema da preponderância da relação antinômica entre teatro e literatura, há que olhar para a disciplina e para o

espetáculo com uma outra vontade. Já não apenas com a vontade de fixar uma identidade, mas também de lidar com a sua mutabilidade e imprevisibilidade. Reconhecer um texto dramático ou um espetáculo é como Timothy Morton, em *Dark Ecology*, descreve o reconhecimento de uma espécie

Não há espécies – e no entanto há espécies! E as espécies não têm origem – e no entanto têm! Um ser humano é composto por componentes não-humanas e relaciona-se diretamente com os não-humanos. Os pulmões resultam de uma evolução das bexigas natatórias. E no entanto um ser humano não é um peixe. [...] [H]á mais bactéria em «mim» do que componentes «humanos». Uma forma de vida é o que Derrida chama *arrivant* ou o que eu chamo *strange stranger*: é ela própria e no entanto e simultaneamente não ela própria. A ciência contemporânea permite-nos pensar as espécies não como absolutamente inexistentes, mas como flutuantes, entidades espectrais que não estão diretamente e constantemente presentes. Espectral e espécie são, em certo sentido, cognatos. (Morton, 2016: 18)

O campo relacional em que se podem inserir textos e espetáculos é imprevisível, a ponto de a ideia de relação perder a sua força semântica e a sua preponderância identitária. Se todas as identidades são potencialmente relações com todas as identidades, não existe existência fora das relações. E no entanto as coisas existem.

A complexidade de uma coisa resulta de uma estrutura mutável que define existências e está sujeita a uma infinidade de circunstâncias. Estar aberto a este encontro com o que não vemos à partida nem veremos no final significa reconhecer teatro e literatura como sujeitos e não apenas como meros objetos.⁷ Esta inversão ou paralaxe acompanha o movimento anticorrelacionista a que me referi no início do artigo. Inspirado por Heidegger, propõe um reavivar da ontologia face a uma tradição filosófica que, desde Descartes, se concentrou na problemática epistemológica: como posso conhecer o que está fora de mim. Ora, partindo do princípio heideggeriano de que o sujeito que conhece está imerso no mundo, é parte dele, a distinção teórica entre sujeito e objeto perde o seu peso e a reflexão pode concentrar-se em tentar perceber quem é este

7 «Então e aquelas minorias que recusam, a tribo das toupeiras que não vão regressar do além (o que está para lá do “para lá do ensino”), como se não fossem sujeitos, como se quisessem pensar como objetos, como minoria?» (Harney e Moten, 2013: 22).

sujeito no mundo (*Dasein*), o que é ser? A vantagem desta deslocação é a de reagir ao que se virá a denominar, sobretudo com o desconstrucionismo posterior (Derrida), a «metafísica da presença», essa necessidade e vontade epistemológica de dar visibilidade às coisas, de as tornar presentes, de as definir e essencializar, objetificando-as e limitando o seu sistema de relações.

Para evitar a redução do mundo, para evitar pois este sistema correlacionista em que se veem encarcerados espetáculos e textos dramáticos, importa reconhecer que teatro e literatura são sobretudo uma ausência, o desaparecimento, um ser no tempo, como diria Heidegger, nunca presente, sempre na sombra e esquivo. As condições excedem-nos e rejeitar esta circunstância é não querer lidar com as próprias limitações, vontades e preconceitos. Como escreve Timothy Morton: «ser uma pessoa significa nunca se ter a certeza de que se é uma pessoa» (2010: 8).

Isto implica uma maior consciência da fragilidade do olhar crítico, da sua sujeição a vontades, tempos, contextos e tradições, o que contribui para debilitar discursos essencialistas e respostas consensuais e intemporais. O privilégio de certas relações na definição de uma identidade não tem de estar sujeito a uma lógica antinómica, correlacional ou de interdependência. As relações podem ser efémeras, precárias, enviesadas, ilógicas, inexplicáveis e tantas outras coisas que a sua precedência na identidade de um objeto perde significado. Só assim se está disponível para o imprevisto, a não-relação, para o facto de um espectador que dorme também ser um espectador, um leitor que lê às metades ou que do texto apenas recorda onde foi lido também ser um leitor ou um texto dramático também ser um objeto, um animal, um espetáculo ou um espelho sem nunca deixar de ser um texto dramático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, Alain (2013), *Éloge du Théâtre*, Paris, Flammarion.
- BARISH, Jonas (1985), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press.
- BIET, Christian / TRIAU, Christophe (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard.
- CORSSEN, Stefan (1998), *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag.
- HARMAN, Graham (2002), *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago e La Salle, Illinois, Open Court Publishing.
- (2007), *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*, Chicago e La Salle, Illinois, Open Court Publishing.
- HARNEY, Stefano / MOTEN, Fred (2013), *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Nova Iorque, Minor Compositions.
- HASS, Ulrike (ed.) (2005), *Heiner Müller – Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Berlim, Verlag Theater der Zeit.
- HEIDEGGER, Martin (2008), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- KLIER, Helmar (ed.) (1981), *Theaterwissenschaften im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LEHMANN, Hans-Thies (2005), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren (ed. port. *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro, 2017).
- MATEUS, Osório (2002), *De Teatro e Outras Escritas*, Lisboa, Quimera Editores.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006), *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil.
- MORTON, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge / Massachusetts / Londres, Harvard University Press.
- (2016), *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- MÜLLER, Heiner (2015), *Quarteto e Outras Peças*, Lisboa, Artistas Unidos/Livros Cotovia.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil.
- SZONDI, Peter (1996), *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- VIEIRA MENDES, José Maria (2016), *Uma Coisa não É Outra Coisa*, Lisboa, Livros Cotovia.

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

José Maria Vieira Mendes escreve maioritariamente peças de teatro. É membro do Teatro Praga desde 2008. As suas peças foram traduzidas em mais de uma dezena de línguas. Publicou mais recentemente um ensaio (*Uma Coisa não É Outra Coisa*) e uma compilação de peças (*Uma Coisa*), ambos pelos Livros Cotovia.

Acontecendo-se mundo: proposta para uma leitura estética de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de Romeo Castellucci

FRANCISCO MARQUES

It is the goal of the present essay to venture on an aesthetic analysis of Romeo Castellucci's performance, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, considering the work of Hans-Thies Lehmann, Petra Sabisch and José Gil, among others. My focus is on the performance and the questions it raises in areas such as the study of affection and phenomenology. The essay, therefore, proposes that the "happening" of the performance is dependent on certain mutable and live dynamics of the present bodies that produce it in symphony. Our analysis will shed light on the functioning of the fragile relationships established between stage and spectatorship and between the narrative logic of the performance and the subjective logic of its reception.

ROMEO CASTELLUCCI / PHENOMENOLOGY / RELATIONS / VOICES / THEATRE

É objectivo do presente ensaio a análise da obra do encenador italiano Romeo Castellucci *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*¹, estreada em Paris em 2010. Analisaremos o espectáculo à luz da proposta de, entre outros, Hans-Thies Lehmann, que no seu texto «From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy», publicado no segundo número da revista *Performance Research*, nos expõe uma tendência, patente no teatro pós-dramático, para um movimento de descentralização que afecta o texto e o discurso. Não obstante, não nos cingiremos à noção de um teatro sem centro de onde se possa partir para a significação. Na verdade, a proposta que agora iniciamos sugere que o acontecimento teatral, o fenómeno da sua existência, no espaço e no tempo, enquanto *constelação de paisagens em relação*, é, estruturalmente, um processo de relações afectivas dinâmico onde o centro está constantemente a ser ameaçado,

1 Doravante: *Sul concetto*.

questionado e recolocado, alterando as pulsões de significado emanadas das paisagens pelas quais é composto. Deste modo, o espectáculo transforma-se num composto vivo de paisagens afectivas em tensão que se manifestam através de uma cadeia metafórica de significado que verte sobre o próprio tecido da realidade através dos elementos presentes.

Posto isto, o ensaio será estruturado como um tríptico, tal como o espectáculo. No primeiro capítulo, analisaremos a centralidade secreta e instável da imagem do rosto de Cristo, reprodução de um quadro do siciliano Antonello da Messina, e do seu papel de mediador entre o palco e a plateia. Daí procederemos para a análise da presença de elementos relacionais muito próprios de uma representação escatológica da experiência humana, expressa na relação entre pai e filho e, no seu cúmulo, o beijo na boca de Cristo. Concluiremos com uma reflexão sobre o acontecimento iconoclasta que impacta o momento final do espectáculo, cujo resultado, defenderemos, é a provocação de um sentimento de *desintonia* entre a percepção de real e de irreal.

1. O ROSTO DE UM CORPO

Sul concetto é um espectáculo em três partes concebido por Romeo Castellucci, encenador italiano. Nascido em 1960, o percurso de Castellucci marca-se por uma rica produção artística e pela criação, em 1981, da companhia Societas Raffaello Sanzio em conjunto com Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi. O trabalho da companhia, que hoje se mantém também através de um arquivo digital², baseia-se na exploração de um teatro vanguardista distanciado da tradição do texto teatral e na recuperação de dinâmicas próprias de outras manifestações artísticas como o *rock*, a instalação e a performance. Com uma presença cada vez mais relevante no contexto do novo teatro europeu, mas com parca presença em Portugal³, a companhia foi galardoada com o prémio Europa Nuove Realtà Teatrali em 1998 e o próprio Castellucci com o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2013. É também relevante salientar a ligação da companhia e dos seus membros com o estudo da História e Teoria

2 <http://www.arch-srs.com/home>.

3 A última presença do encenador em Portugal antes da apresentação neste ensaio analisada deu-se em 2006, no contexto da apresentação da sua peça *Tragedia Endogonia: BR#4* (2006, Alcantara Festival/Centro Cultural de Belém). Antes desta, Castellucci apresentou-se em Portugal outras duas vezes: em 1997, com *Amleto* (Teatro Nacional São João) e em 2002, em Lisboa com *Voyage au bout de la nuit* (Culturgest).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016 (GIANNI PLAZZI), [F] KLAUS LEFEBVRE

da Arte, área em que se graduou Castellucci e que influencia o seu trabalho geral e, como veremos no presente ensaio, em particular, o espectáculo *Sul concetto*, cuja apresentação no São Luiz Teatro Municipal, a 7 de Maio de 2016, será o objecto da nossa análise.

Dividido como um tríptico em que cada painel representa um momento próprio do desenrolar de um conceito, o espectáculo, desenhado para um teatro italiano convencional, inicia-se com a presença em palco de duas personagens, pai e filho, observadas por uma imagem do rosto de Cristo, verticalmente exposta na parede atrás do palco. A imagem é uma reprodução parcial do quadro *Salvator Mundi* de 1475. No original, existente na National Gallery em Londres, o foco na figura dá-se também através de um jogo de ilusão óptica que vibra com a colocação da mão direita de Cristo numa posição evangelizadora e que sai do campo de experiência do próprio quadro servindo-se da perspectiva da entidade observadora para manipular a sua concepção. Já enquanto objecto, a imagem é o reflexo de um movimento próprio do Renascimento siciliano, fortemente influenciado pela coroa de Aragão, mas também pelos costumes de uma tradição artística própria do Renascimento nórdico,

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO,
DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO
SANZIO, 2016 (GIANNI PLAZZI E SERGIO
SCARLATELA), [F] KLAUS LEFEBVRE



em oposição ao estilismo do Renascimento italiano. Assim, a característica central da figura é a representação desnaturalizada do rosto, mais patente na forma oval da cara que serve de fundo a uns olhos desproporcionalmente grandes em relação à boca e na simetria divinizante que caracteriza a figura de Cristo. Para o espectáculo, no entanto, Castellucci focou-se no rosto, ampliando a imagem de modo que esta ganhasse proporções monumentais e uma presença fortemente marcada. Assim, no espectáculo, o rosto icónico de Cristo, em *rapport* com o próprio título, acaba por significar mais do que a sua representação original, distanciando a imagem da sua própria história e estética, para a recolocar no centro de um acontecimento ao qual, descobriremos, está intimamente mais ligada do que à partida poderíamos ter concebido.

A presença do rosto de Cristo no fundo do palco funciona como catalisador da atenção do público, ainda que, ao longo da primeira parte, a imagem seja pouco activa na acção que se desenrola no palco. No entanto, a reprodução transforma-se no próprio ponto de fuga de uma tela composta tridimensionalmente pelo acontecimento em palco e pela presença de um público, num espaço mental e afectivo deslocado, na recepção



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016.
[F] KLAUS LEFEBVRE

do espectáculo. A sua qualidade de rosto, a sua *rostoidade*⁴ exerce-se e existe em função da centralidade que ocupa no palco. A imagem está incontornavelmente num diálogo surdo de tensões várias que partem de e para o público e com este forma os limites do simulacro do real que acontece em palco, na primeira parte, entre pai e filho. O público e a imagem estão no mesmo plano em relação à acção em cena, da qual se distanciam em igual medida: ambos partilham de uma verticalidade «empoderadora» que delimita o acontecimento teatral e ambos *se olham*.⁵ A centralidade do olhar da imagem de Cristo torna-se essencial para a moderação das tensões expostas em palco, pois torna-se o rosto com o

4 Como nota José Gil, a *rostoidade* de um rosto, conceito guattari-deleuziano, é «uma máquina abstracta, um agenciamento entre dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro. Todo o rosto concreto tem o seu muro branco, as suas zonas desérticas imensas [...], como o seu buraco negro. O muro branco é a superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjectivação» (Gil, 1997: 164).

5 Chamo a atenção para a seguinte passagem da interessante análise sobre a história iconográfica da figura do amor, explanada por Erwin Panofsky em *Estudos de Iconologia*: «[...] cria um conceito especificamente medieval do amor sublime que, quando é personificado, surge como uma figura visionária completamente diferente da imagem clássica, mas dotada do que se poderia chamar uma realidade emocional» (Panofsky, 1982: 92).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016.
[F] KLAUS LEFEBVRE

qual o espectador partilha o olhar sobre o acontecimento, que de outra maneira, devido à distância entre cena e plateia, seria um composto sem rostos. Por outras palavras, é no encontro com a imagem do rosto de Cristo que se estendem os tecidos afectivos que tecerão a própria estrutura do acontecer do espectáculo. Devido à escala da sua reprodução, a aura comunicativa da imagem modela as direcções e os fluxos afectivos e emocionais dos espectadores, para logo os retribuir e redistribuir de imediato. A significação do trágico na cena depende da aceitação da invariabilidade da condição participativa de qualquer agente presente e da forma como processa a sua recepção sem que possa aceder às subjectividades que o produziram em primeiro lugar.

Para significar, o espectador precisa de subjectivar o rosto de Cristo, de ancorar na sua *rostoidade* os violentos desencontros dos corpos em relação no palco, ainda que a criação de uma intimidade comunicativa com o rosto icónico de Cristo nos apareça já sugerida no próprio título do espectáculo. Este convida-nos a reflectir sobre o «*rosto*», se bem que «*no rosto do filho de deus*» (à luz do título original). Não obstante, urge pensar este rosto e a sua *rostoidade* à luz da materialidade do seu suporte:

trata-se pois da reprodução de uma pintura, *Salvatore Mundi*, e a sua presença está, por isso, limitada à *representação* de um rosto, não à sua *realidade*. Este é um rosto enigmático, sem um sentido singular, mas reflector polissémico dos sentidos variados que envolvem o ambiente da sala perante a cena. A reprodução da tela de Antonello é o rosto *descarnado* do corpo conjunto da sala, ou seja, do conjunto de corpos observadores e dos corpos encenados em que se simula o lugar-comum que é a decadência da carne. Nesta lógica e pegando nas palavras de Castellucci, o espectáculo, não sendo cristão, é *crístico*⁶, a sua presença é a da imagem do salvador, do portador de significado perante a decadência da carne, do corpo e da sua própria qualidade significante: um corpo descontrolado que se traduz como um sujeito diluído na sua dignidade, sem ponto de ancoragem numa narrativa que o transcenda, mas expresso na manifestação da figura do amor, personificado no filho e no rosto de Cristo.

Nesta linha, podemos considerar a qualidade rizomática do corpo total que compõe o conjunto de corpos presentes em cada acontecer do espectáculo, constituído pelos corpos individuais que procuram a significação do mundo através da experiência subjectiva, própria ou outra, e que dependem da recepção dessa experiência pelo próximo para que continuem dentro do processo de significação em que se inserem. Assim, a presença da figura de Cristo visa a própria *visão*, o lugar primeiro do teatro clássico, muito apropriadamente recolocando no lugar de Ájax o corpo decadente do pai. Esta oscilação dos centros de significação (rosto – corpo decadente – rosto) é o fluxo que promove a comunicação do fenómeno estético à escala dos participantes e, consequentemente, a base ética das suas reivindicações.⁷

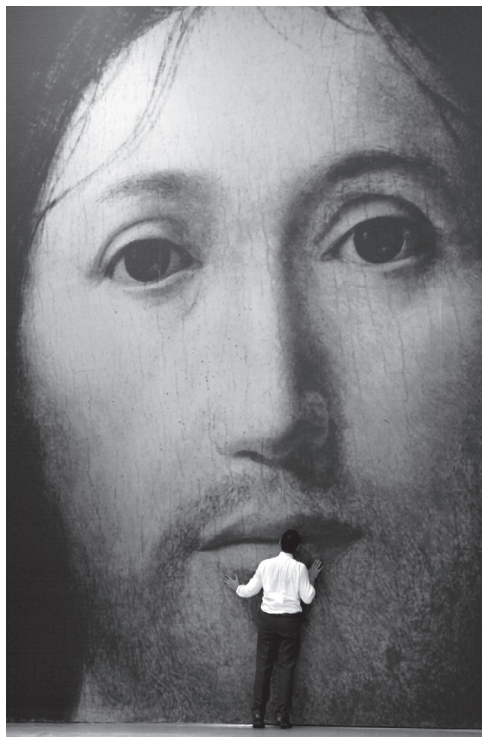
2. A MORTE E O BEIJO

Pensar este corpo massivo e dinâmico que identificámos acima significa pensar também as relações que lhe são inerentes, ainda que de forma

6 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB60>.

7 A título de interesse, chamo a atenção para a forte oposição que Castellucci encontrou por parte de grupos conservadores católicos na estreia do espectáculo em Paris e, mais tarde, em Itália. Também aqui, e como pode ver-se no vídeo em referência, o acto reivindicativo dá-se em reacção à utilização do rosto de Cristo na espectáculo. Há que ressaltar que determinados grupos conseguiram interromper o espectáculo por vários minutos, sem que deixassem de se constituir corpo em comunicação, logo, parte do corpo rizomático. Podemos inclusive argumentar, à luz do presente ensaio, que, por momentos, os grupos ultracatólicos se tornaram o centro do acontecimento teatral em que intervieram. (<https://www.youtube.com/watch?v=d2lBGdWytfI>).

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE
 ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO,
 2016 (SERGIO SCARLATELA), [F] KLAUS LEFEBVRE

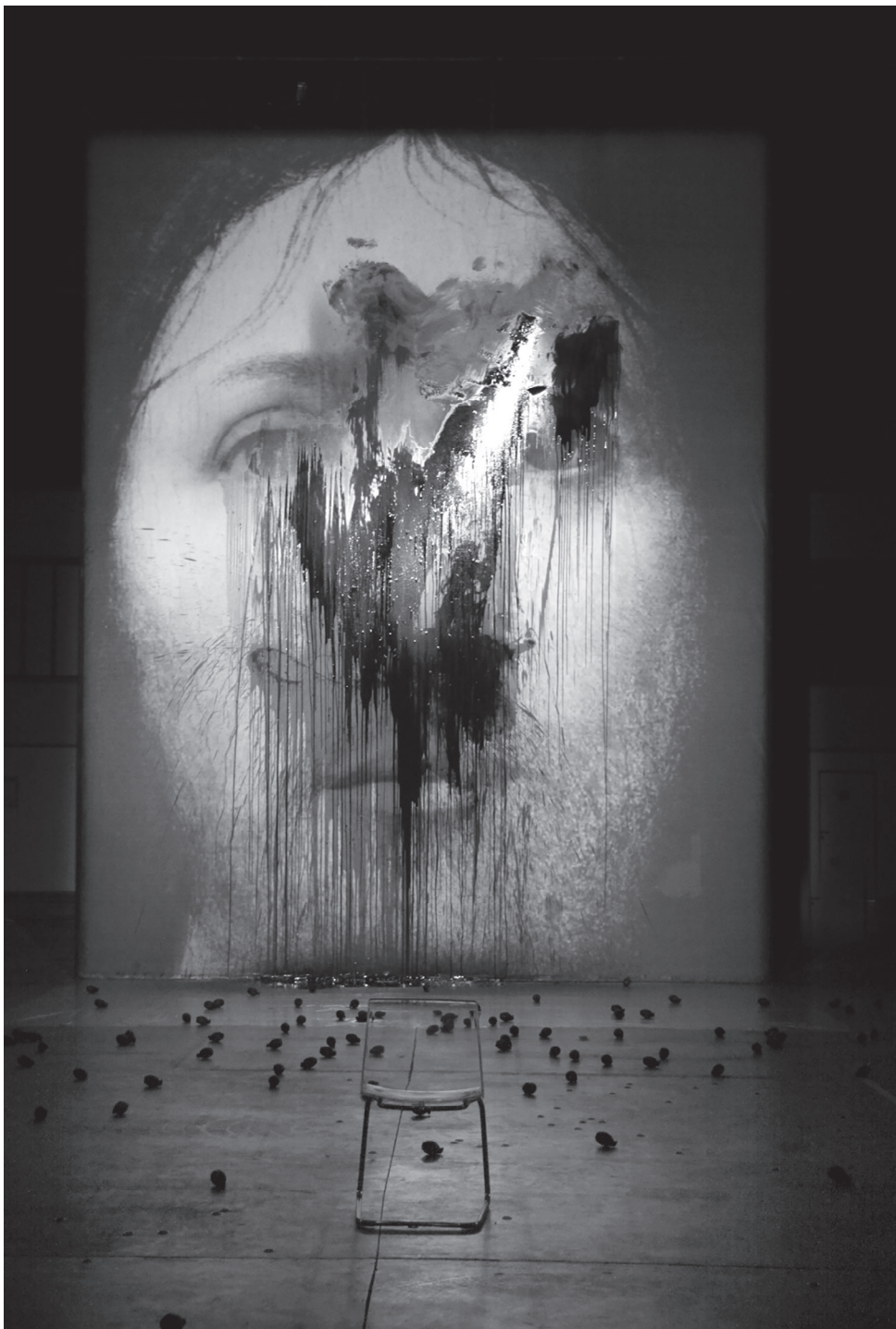


figurada. Como tal, torna-se imperativo que nos foquemos na relação encenada entre pai e filho que antecede e introduz o próprio espectáculo.

A dinâmica a que somos convidados a assistir está pejada de um conjunto de momentos-símbolo inseparáveis da produção de afectos em que somos submersos. Somos, enquanto espectadores, levados a considerar a individualidade daqueles corpos, sem cara definível, mas com voz. Na verdade, da mesma forma que o rosto reproduzido de Cristo se torna o rosto do corpo rizomático, também as vozes se tornam a *sua* voz, nas suas variadas manifestações: diálogo, soluços, choro, silêncios. Com isto não se quer dizer que estas passam a ocupar a centralidade do acto teatral, pelo contrário, a voz funciona como elemento deslocador, motivando a reclamação constante do centro pela imagem ou pelos corpos. O seu aparecimento quase fantasmático a meio do acontecer da decadência do corpo do pai, ou a meio do desespero do filho, serve para sublinhar e sublimar a tensão emanada pela presença da figura divinizada do rosto de Cristo. Aqui, a voz torna-se também lugar zero, ponto de partida para um reencontro com a possibilidade de um futuro que é simultaneamente hipótese e facto: a decadência da carne e a morte afectam-nos a todos e

não há, portanto, lugar seguro em que o espectador se possa colocar distanciado. A voz está presente na estrutura do organismo rizomático daquele acontecimento para nos aproximar dos corpos em palco, para nos transportar para o lugar do nosso devir e, ainda, para dele nos livrar. Aparentemente contraditória, esta afirmação é confirmável no convite à reacção e à empatia mediada pelo rosto que, como vimos, não é inteiramente humano, mas que *materializa* a própria concepção de amor. As recorrentes incontinências do corpo envelhecido do pai ressoam ao despejar de algo muito próximo do fenómeno da fé e, consequentemente, do espírito. Partem de um interior estranho, para onde verte o olhar, o beijar, o amar de um corpo altero e de onde saem as imensidões que caracterizam um sujeito. O interior danificado e exposto do pai é, antes de mais, o prenúncio de um fim, do fim de alguém que não temos a oportunidade de conhecer na sua integralidade. O versar do interior de um corpo estranho que ali, no acontecer do espectáculo, está em simbiose com o corpo observador. Como nota José Gil: «O visar não se dirige a um “sentido”, uma “essência”, mas um contacto vital [...] Qualquer que seja a maneira como se pensa este “comunicar”, ele implica um contacto directo que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afecto» (1997: 148).

Assim, o esvaziamento do interior do corpo, seja pela voz, seja pela defecação incontrolável, serve uma função na fenomenologia do corpo rizomático em acontecimento: esvazia-se o sujeito da sua própria subjectividade, convidando-o à participação no corpo total de afectos que na sala surge. É, no entanto, no sentido contrário que converge o encerrar da primeira parte. A determinada altura, e após várias recusas do mundo externo que se fizeram marcar pela aflicção do filho, atrasado para sair da casa-palco e a recusa por este de uma chamada telefónica que, assume-se, estaria relacionada com o seu atraso, a sala incha-se da solenidade do momento em que, desesperado, o filho caminha em direcção ao rosto de Cristo e o beija na boca. Mais uma vez (e de novo), inesperadamente o corpo total converge na imagem. Em conjunto o actor leva a sala a beijar a figura do salvador, se bem que da mesma forma que foi levada a lidar com a decadência do corpo do pai, através da manta de movimentos-afectos que se tornou o código de signos em que se posicionam os corpos presentes. O beijo, que versa sobre a lógica do segredo, do despojar velado das dinâmicas aflitivas originadas na incompreensão do mundo, caracteriza-se pela inversão dos movimentos e disposições dos afectos até então: já não se esvaziam os corpos individuais, seja da sua interioridade, seja da sua subjectividade, mas agora preenche-se a boca da



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

imagem do rosto do corpo total. O beijo torna-se a vertigem de um desapego impossível: é o beijar do seu próprio interior, do lugar da alma e manifestação *crística* de um amor ao mundo, incontornável e incomportável. Torna-se o momento mais silente do espectáculo, ainda que repleto de uma poderosa carga semiótica que leva a sala a escurecer lentamente com a lentidão necessária para a absorção do momento. O filho, mais vivo que o pai, é um corpo de dor, a imagem humana do Cristo, também ele sozinho, ainda que em conjunto, destinado ao mesmo corpo apodrecido em devir.

3. ICONOCLASTAS

Finalizada a primeira parte, Castellucci inicia a segunda parte trazendo para o palco, em conjunto com o pai, ainda em cena, um corpo colectivo de crianças cujo único objetivo será o ataque à imagem. Citando, ou não, João 8, 7⁸, Castellucci encaminha o espectáculo em direcção à destruição do seu conjunto de imagens. O corpo, que antes fora construído, passará agora pela sua destruição às mãos de corpos comunitários, conjuntos coreografados de agentes cuja presença em palco é inesperada.

Sendo o grupo de crianças o primeiro dos corpos comunitários referidos, o outro é um corpo de alpinistas que performatiza a terceira e última parte do espectáculo. Tanto num caso como no outro, o processo de destruição da imagem levanta questões essenciais para a interpretação do fenómeno estético deste espectáculo. Ambos os momentos têm por base a anulação da imagem que nos acompanhou desde o início e ambos o fazem à revelia da linha narrativa que iniciou o espectáculo. No entanto, salguarde-se o facto de que no primeiro grupo de *iconoclastas* o movimento de destruição, o lançar das pedras, para ser mais concreto, vem da direcção do público. Ainda que aconteça em palco, as crianças, de costas para a plateia, posicionam-se em relação ao rosto de Cristo da mesma maneira que se posicionariam se observassem o espectáculo enquanto espectadores. Não que se esteja a sugerir que ambos os conjuntos de corpos se confundem, tanto material quanto simbolicamente. Há diferenças objectivas grandes e fortes que podem ser avaliadas à luz da passagem de São João supracitada: um dos corpos-conjunto já havia renegado e beijado Cristo através da agência do filho na primeira parte, o outro não. No entanto, o facto de o movimento se exercer em simetria em relação

8 «Quem de vós estiver sem pecado atire-lhe a primeira pedra!» João 8, 7 (Bíblia dos Capuchinhos).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

ao público é revelador da instabilidade do próprio tecido de realidade anteriormente edificado. De um momento para o outro, o público é levado a ser o próprio agente da decadência e da morte do corpo e fá-lo através do apedrejamento do ponto zero do seu próprio significado, partindo do seu lugar de inocência e espanto para o lugar do culpável e do caótico. Tal é-nos comunicado com a realidade (aumentada) do som das pedras em choque contra o painel da imagem e do seu revibrar na sala. O impacto das pedras na tela e o impacto na carne tornam-se indistinguíveis, quando o corpo do espectador se torna ele mesmo vítima do barulho ensurdecedor produzido pelo acto de *violência* das crianças, também elas em metamorfose, de corpo-símbolo da inocência para um de culpa.

Na mesma lógica de agressão inesperada, o segundo grupo de iconoclastas, os alpinistas, age sobre a imagem de forma a completar a sua destruição. A sua entrada em cena dá-se na vertical, inaugurando uma nova dimensão espacial vital para a acção. Esta descodifica o próprio espaço cénico, alterando os fluxos afectivos estabelecidos, até então, na imanência do espaço horizontal. A sua intrusão no espaço da imagem do rosto é o começo do fim da percepção do corpo total que se havia instalado

desde o início do espectáculo. Mais ainda quando nos apercebemos de que à sua aparição está subjacente: a substituição da imagem por um corpo de texto que gradualmente se instala, também na vertical, perante o público e onde se pode(m) ler a(s) seguinte(s) frase(s): «YOU ARE [NOT] MY SHEPHERD». Aqui o texto é não só o corpo de significado linguístico que o é por ser uma frase (e uma frase em referência) nem apenas o aglomerado de significados/narrativas possíveis através da manipulação dos parêntesis rectos, mas também o todo de uma constelação cénica nova, «*a scenic poem*», como diria Lehmann (2006: 2), inseparável do rosto de Cristo que veio substituir, ou da coreografia implicada na sua revelação. A cena comporta em si todo o potencial dispersivo/comunicativo dos variados meios individuais de que o encenador dispôs (a imagem do rosto de Cristo, o texto, a iluminação, o[s] corpo[s] do[s] alpinista[s]), sem, por isso, perder integridade fenomenológica, antes pelo contrário, afirmando-a como uma arquitectura viva de elementos em relação. Um acontecer vivo da polifonia de corpos do próprio teatro que partem de materialidades diferentes para se comporem, de forma rizomática, na expressão do acontecimento teatral. Nesta cena, o texto é tão imagem quanto na primeira o é a polifonia das vozes dos corpos afectados do pai e do filho. Como nota Petra Sabisch: «In concert, the affects compose a “block of sensation”, defined as an objective “zone of undecidability”, from which a maximum of determination emerges when an artwork becomes a “being of sensation”» (2011: 50). Sublinhe-se que a presença destes corpos motiva uma desestabilização da manta de afectos em que navegava o próprio corpo total do acontecimento. Por fim, pensemos no momento derradeiro do espectáculo em que um feixe de luz, inesperadamente, cega a multidão confusa de corpos, por momentos. O feixe funciona como quebra de uma realidade para o anúncio de uma outra. O fim do espectáculo traz consigo o recomeçar do real e, mais do que isso, a dúvida sobre os limites do próprio acontecer do corpo rizomático: em que medida se encontra a sala do espectáculo separada do exterior? Quantos corpos em *paixão* não havemos de ser todos os dias? Poderemos pensar-nos parte de uma teologia pós-moderna⁹, em que o olhar inactivo já não supõe inocência, mas sim consciência de uma fragilidade e agência vivas em *loop*, entre o sujeito e o colectivo? E em que suportes funcionarão esses corpos de afectos e os seus contágios? Terá o real sido suspenso durante

9 Como referem John D. Caputo e Gianni Vattimo: «things take a postmodern turn when the meditation upon [...] the Divine, is shifted from what happens, from constituted words and things, to the plane of events» (2007: 49).

o espectáculo? Resta-nos o tempo para as ponderar e a distância para compreender a dimensão representativa desta obra em que o tecido do real, simultaneamente diluído e concentrado no seu acontecer se mostra vivo, como o beijo na boca de Cristo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bíblia Sagrada, versão Capuchinhos (1998), Lisboa, Editora Difusora Bíblica.

CAPUTO, John D. / VATTIMO, Gianni (2007), *After the Death of God*, Nova Iorque/Chichester, Columbia University Press.

GIL, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Londres/Nova Iorque, Routledge (ed. port. *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro, 2017).

PANOFSKY, Erwin (1982), *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa.

SABISCH, Petra (2011), *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, Munique, E.podium.

Folha de sala do espectáculo *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 7 de Maio de 2016.

Entrevista a Romeo Castellucci: www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB6o.

Vídeo dos protestos em Paris: www.youtube.com/watch?v=d2IBGdWytfl.

FRANCISCO MARQUES

Francisco Marques nasceu no Funchal em Dezembro de 1989 e licenciou-se em Estudos Europeus na Universidade de Lisboa em 2011. Saiu para Berlim, onde estudou por um ano no European College of Liberal Arts (actualmente, Bard College Berlin). Encontrar-se a concluir o mestrado em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a participar do projecto «Literatura-Mundo em Português», no Centro de Estudos Comparatistas daquela universidade, projecto coordenado pela professora Helena Carvalhão Buescu. As suas principais áreas de investigação são a fenomenologia, os estudos de performance, a literatura comparada e a ética.

A serenidade por que elas anseiam nos intervalos da respiração em *A Morte e a Donzela*, de Elfriede Jelinek

ANABELA MENDES

The present essay deals with the rhizomatic relations that underlie the dramatic writing of Elfriede Jelinek in the 2004 work *Der Tod und das Mädchen* (*The Death and the Maiden*), and how these links weave a larger discourse on the questioning that life recreates against death. In this context, some of her themes of election will be revisited, for example, the permanent political commitment, under which public and private are generated and grounded, which is disjointed between man and woman, reconfiguring life as a myth. This five-part series on princesses is still an attempt to submerge “negativity” and to bring about “the inspirational weariness” of South Korean philosopher Byung-Chul Han.

DEATH / RHIZOMATIC DISCOURSE / MYTH / BODY / TRUE LIFE

*eles estão a morrer de todas as maneiras
mas diga-me: não há apenas uma só maneira:
a maneira cega?*

HERBERTO HELDER, *Poemas Canhotos*

PEREGRINAÇÃO

«Então vocês fazem dinheiro com os mortos?», eis como um jovem zambiano, guia de profissão, se perguntava incrédulo, a não muitos metros da sua aldeia natal, e em conversa com viajantes europeus, como era possível que uma galerista incluída nesse grupo, cujo espaço de trabalho se situava na rue des Beaux Arts em Paris, fosse capaz de fazer negócio com obras de Picasso, Monet e outros artistas plásticos mais recentes, se os referidos criadores estavam mortos?

Segundo ele, os mortos são para ser deixados em descanso até ao fim dos tempos. O negócio, qualquer negócio, só se faz entre os vivos, pois

estes podem sempre defender-se e encontrar a melhor solução para aquilo que procuram e desejam alcançar. Aos mortos só se deve pedir que olhem pelos vivos, iluminando-lhes de longe o caminho e inspirando neles as boas oportunidades de vida.

N. queria saber como é que a galerista parisiense fazia para obter a voz e o assentimento dos artistas mortos ao negociar as obras em leilão.

A perplexidade da jovem senhora não era inferior à do zambiano, se bem que evidenciando ser de sinal contrário. Afinal, tratava-se de um choque entre culturas e tradições, tratava-se, aliás, de uma resistência mental em que a memória e a experiência de cada um não encontravam argumento e resposta plausíveis que pudessem oferecer a ambos um modo de entendimento comum para aquilo que os dois interlocutores defendiam com legitimidade. N. e S. deixaram em paz os mortos, sabendo ambos que estes podem regressar sempre a qualquer momento mesmo que seja com diferentes funções.

Os verdadeiros mortos, e não os mortos-vivos, desprendem-se de nós para connosco se voltarem a religar de outra maneira. O que sentimos é a saudade do corpo e das características dele. Aquilo que perdemos em termos físicos, mas que podemos incorporar num amor mais profundo por ele e por nós, é o que se relaciona com o caminho que com os mortos fazemos juntos em vida. Assim, o nosso estado de espírito sairá fortalecido por essas vivências comuns, às quais damos agora nova oportunidade de releitura e sentimento. Não podemos deixar que aquilo que é o dever ser e se conforma como ajustamento a uma realidade, ela mesma pautada por regras que todos preferimos cumprir a pôr em causa, possa impedir-nos de que aquilo que nos move não se venha a sobrepor à atitude que referencia um *não poder*, um não ser capaz de questionar o que se apresenta como estabelecido. A nossa pacificação com os mortos acontece normalmente sob um novo estado para o qual os mortos também contribuem. Os mortos fortalecem-nos mesmo quando disso não nos apercebemos. Os mortos são a esperança da nossa imperecibilidade de vida, a privada, a pública e a da espécie. Os meus mortos, os mortos de cada um de nós, deixam-nos uma missão: sermos deles continuadores.

EXPEDIÇÕES

Em *Der Tod und Das Mädchen I – V Prinzessinnendramen* (A Morte e a Donzela I a V Dramas de Princesas) e em *Die Prinzessin in der Unterwelt*

(*A Princesa no Mundo Inferior*), Elfriede Jelinek cria uma ampla e diversificada proposta para dispositivo cénico composta por cinco dramáticos (alguns mais extensos do que outros) e um texto formalmente à parte mas que representa uma espécie de fecho de percurso.¹

A autora socorre-se de uma multiplicidade de fontes inspiradoras, que podemos considerar um quebra-cabeças do ponto de vista hermenêutico, mas que nos alerta para o facto de que o passado, qualquer passado, mesmo antes de ser um espaço em que se pára e a que nem sempre regressamos com verdadeira consciência, é um lugar onde talvez possamos estar sem regresso algum, na medida em que com ou sem história, com ou sem memória de nitidez aditiva e cumulativa somos capazes de recriar a resistência da vida à morte, tal como acontece com os textos de Elfriede Jelinek, em particular, *Os Dramas de Princesas*.

A textualidade jelinekiana cria connosco uma proximidade-distância de grande exigência e singularidade, nem sempre sendo consubstanciada pelos resultados interpretativos que possamos alcançar. Depois de nos termos disseminado por dentro da sua escrita, sentimo-nos muitas vezes atópicos dentro dela, como se estivéssemos fora do lugar, ou como se a autora nos quisesse manter em perpétuo deslocamento. Reconhecemo-nos em certas temáticas por ela trabalhadas, mais concretamente, a vontade de um comprometimento político, público e privado, sobre as relações entre homem e mulher; a desestabilização de estruturas patriarcais; a questionação da mitologização da vida, por exemplo, através da revisitação a contos maravilhosos, mas também no curto-circuito da moda e da publicidade. Estabelecemos com algumas das suas figuras de eleição um compromisso distendido no tempo e no espaço que sobre nós carregamos não como um peso óbvio, mas como um território a desbravar (o caso das vidas e obras de escritoras como Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer que constituem o subsolo da peça v do conjunto, com o título *A Parede*).

1 Com a obra *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (2002) (Hamburgo, Rowohlt), Elfriede Jelinek prossegue a publicação da série de peças dedicadas a princesas que viria a concluir e a dar à estampa na sua versão final em 2004. Esta edição sucede a anterior publicação de 1999, na mesma editora, e à publicação em 2000 e 2002 respectivamente de *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen* (Berlim, Berlin Verlag) e *In den Alpen. Drei Dramen* (Berlim, Berlin Verlag). Tratava-se então dos três primeiros dramas dedicados a *Schneewittchen* (Branca de Neve), *Dornröschen* (Bela Adormecida) e *Rosamunde* (Rosamunda). As peças iv e v, designadas por *Jackie* e *Die Wand* (*A Parede*), estão presentes na edição de 2004. Refira-se a propósito que *Die Prinzessin in der Unterwelt* (*A Princesa no Mundo Inferior*), último texto da sequência e dedicado a Diana Spencer, foi pela primeira vez publicada no periódico *Die Zeit* a 2 de Janeiro de 1998. A edição a que se fará referência neste ensaio é a seguinte: Elfriede Jelinek (3) (2012), *Der Tod und das Mädchen I – V Prinzessinnendramen*, Berlim, Bloomsbury Verlag. A tradução de passagens citadas desta obra é da minha inteira responsabilidade.

Somos, porém, catapultados por este conjunto polifónico, diria mesmo, literalmente abraçados e atrofiados pela tentacularidade da morte e suas variações. Esta atravessa com incontida saturação todo o construir de parcelas autónomas e conjunturais de uma dramaturgia de oposição entre ser belo e ser verdadeiro, donde a verdade última é já aquela que impiedosa nos espreita e de nós se apropria. Sendo a morte um falso fiel de balança nas nossas vidas, porque connosco mantém uma inequívoca relação de poder e de dominação, sentimo-nos constrangidos perante ela ao desaprendermos a capacidade de morrer em nós e no outro. Deste modo o confronto com a morte desdobra-se em sucessivas tentativas de querermos manter em aberto aquilo que tem de ser concluído.

As existências contadas e representadas destas princesas, geradas em diversos tempos e lugares, transformam-se assim em discurso argumentativo, monologado ou em contracena, como meio de salvaguardar a todo o preço a positividade da vida descontínua (Han, 2012: 33), em detrimento da sua negatividade. É justamente no âmbito desta que se consagra a vida verdadeira, aquela que se manifesta através da contradição e na qual se faz jus à capacidade vital.

Não é fácil para estas princesas, no estrito espaço ficcional e referencial, nem mesmo para nós, como leitores e espectadores da obra de Elfriede Jelinek, saber que acedemos a um universo de sobreviventes cuja liberdade exequível transporta em si mesma a inequívoca condenação. As princesas estão demasiado mortas para viver e demasiado vivas para morrer. Nelas o que perdura é a condição de mortas-vivas, e é dessa capacidade desprovida de fim que se alimenta o imaginário de cada um de nós.

A Morte e a Donzela, o título geral da obra, é para isto que remete, não deixando ao leitor qualquer dúvida sobre o assunto principal em questão. Subjacente às inúmeras recorrências e representações de que a Morte se faz eco ao longo dos tempos, como afronta aos vivos mas também como tentativa de que nos pacifiquemos perante ela, encontramos nestes textos de Jelinek, em correspondentes variações, aquilo a que diversas vezes aludem as personagens, masculinas e femininas, e que corresponde à necessidade de apanhar viva a presa-Mulher:

Não reparaste em mim, preferiste descrever a pujança da minha insignificância. Porque perseguias um outro significado! Ora aqui tens! A corça és tu, grande mulher! A presa és tu! Sim, sim, agarra-te bem, eu estou disposto a segurar-te. (1.^a réplica de Fulvio, dactiloscrito, *A Morte e a Donzela III*, p. 6)

Ou umas páginas adiante:

Partimos como conquistadores e regressamos como conquistadores, mas voltamos outra vez a partir. Para regressarmos outra vez como nós próprios. Felizes, saltamos então com a nossa presa em direcção à loja mais próxima para fazer um vídeo com ela. (3.^a réplica de Fulvio, dactiloscrito, *A Morte e a Donzela III*, p. 10)

A Morte-caçadora instrumentaliza, mais pelo discurso do que pela acção (esta é quase sempre cirúrgica e letal), aquilo que afinal parece imprevisível, embora avassalador, e que se manifesta naquele sentimento que se apodera das personagens femininas quando não encontram nem sombra de vestígio da sua interioridade fora delas, nem reconhecem no mundo aquilo em que ele se tornou: uma previsibilidade hostil, um retorno desprovido de eternidade, o medo de dizer sim, a estupefacção perante o êxtase como sujeita a programação apenas espoletada por um estímulo.

Possuidoras desta consciência, as personagens femininas desta obra de Jelinek resistem a cada acto de descodificação literária e cénica como se estivessem sempre a fazer a apologia do «estar de fora», como seres inactuais. Também esse distanciamento contribui para que nelas vejamos a hibridez dos seus estados existenciais que as esgotam e deprimem. A procura de si mesmas faz-se na inquirição que a elas próprias propõem e que se consuma no desvendar de enigmas que o discurso e a contracena implicam e desencadeiam. Resulta daí que uma tal postura se torna falível pela exigência da argumentação e contra-argumentação, o que estabelece também para intérpretes e receptores um horizonte de resistência fundado no exercício inabitual de reservar mais espaço ao pensamento filosófico do que ao dramaturgico.

A apropriação das imagens e ideias propostas pela textualidade jelinekiana reconfigura em nós um sentimento de pertença e não-pertença a uma sociedade actual que de si mesma está cansada, porque se deixa sufocar por excesso, pelo desperdício, pela volatilidade das coisas que se sobrepõem à não-admissão do risco essencial que significa viver. A questão do hibridismo, que fundamenta o debate sobre o morto-vivo, neste caso as mortas-vivas, é um pressuposto que diz respeito a «atracções e temores humanos arcaicos» (Molder, 2003: 135), de que a Morte é parte essencial.

Em boa verdade, reportamo-nos a seres que, antes de entrarem no espaço da representação teatral (é esse o seu destino natural como forma

de actualização artística), referenciam não a sua condição de mortalidade histórica e funcional, mitológica também, mas o facto de já terem esgotado em vida (singular e colectiva) a mistura simbólica entre carne e imagem, de cuja experiência sentimental só podemos receber e recriar em simulacro. Quer isto dizer que *As Princesas* de Elfriede Jelinek passaram a existir outra vez porque deixaram de ter equivalente na realidade, qualquer que ele fosse, pois estão esvaziadas de qualquer confronto com o real. Torná-las presentes requer a compreensão de que é uma impossibilidade recuperar da sua intimidade e mundanidade imagens orgânicas associadas a elementos emotivos. Encená-las ou recuperá-las como interpretação artística e dramaturgica poderá significar que, por causa delas, tenhamos de conviver de forma mais intensa com a morte que, neste caso, se dá a ver através de imagens e discurso entrelaçados que ainda transportam em si o *excesso* de presença. Não nos serve já o discurso pacificador e optimista de Epicuro, que em carta a Meneceu nos aconselha:

A morte, o mais aterrorizador dos males, nada é para nós, dado que enquanto existimos a morte não está connosco; mas, quando a morte chega, nós não existimos. A morte não diz respeito portanto nem aos vivos nem aos mortos, pois para os primeiros nada é, e os segundos já nada são. (*apud* Murcho, 2006: 43)

Trata-se, portanto, de tentarmos contrariar a estranheza e a incomodidade do confronto com a morte, tornando-a exactamente tão enfática quanto possível, de tal modo que a convivência com ela se transforme numa revelação de nós em cada coisa e não numa redução de tudo o que em nós sentimos como hostil ou indeterminado. Reforçaremos, assim, não as nossas defesas porque elas se tornam desnecessárias, mas estaremos atentos a todas as experiências em que não nos sintamos apodrecer nem por elas possamos vir a ser envenenados.

A oposição a que nos habituámos a reagir de forma dicotómica entre Vida e Morte concentra em si outros paradigmas binários como, por exemplo, a relação entre luz e trevas, ou entre aparência e essência reportadas no par: beleza e verdade. A questionação deste universo encontra nos *Dramas de Princesas* de Jelinek uma discursividade determinante como complementaridade gradativa de aproximação entre o escuro insondável e a verdade última em contraponto com a insondável beleza sujeita a nascer e a perecer para que se cumpram as estações da vida:

A verdade como um porta-fatos crivado de bonés. E depois a beleza não gosta de pôr nenhum destes chapéus para não parecer ridícula e assim se tornar inimiga de si própria. A verdade como errância do ser. Aliás, a Menina engana-se se pensa que me vê. Eu sou invisível. E caso eu fosse visível não existiria e também por isso não me poderia ver. Tanto faz se me reconhece ou não. Se calhar enganou-se ao tomar-me por uma das suas verdades só porque não me viu. Ora, eu de qualquer modo não faço parte das suas verdades! Faça-me o favor de olhar para o meu chapéu cuidadosamente antes de me não ver e, apesar disso, estar para aí a dizer-me palermices! Eu sou a morte e ponto final. A morte como a verdade última. (1.ª Réplica de O caçador, dactiloscrito de *A Morte e a Donzela I*, p. 3)

DESMULTIPLICAÇÕES

A Morte e a Donzela de Elfriede Jelinek congrega em si uma implícita e explícita referencialidade a um lastro artístico de séculos, quer da literatura, quer das artes plásticas, quer da música. Sob esse princípio estabelece a autora uma outra forma de relação entre presença e ausência, simbólica e alegoricamente exposta a partir da tradição cultural germânico-austriaca. São exemplo desta tessitura de transporte e movimento: o poema *Der Tod und das Mädchen* (*A Morte e Donzela*), de Matthias Claudius (1740-1815), escrito em 1774 e publicado no *Göttinger Musenalmanach: Poetische Blumenlese* em 1775; a Romanze «Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n» («No alto da montanha a lua cheia brilha»), escrita por Wilhelmine von Chézy e enquadrada na sua peça-libreto *Rosamunde*, estreada em Viena no fim do ano de 1823, e para a qual Franz Schubert compôs música incidental, designada pela sigla D 797 e constituída por abertura seguida de dez andamentos. A Romanze 3b está integrada na peça *Der Tod und Das Mädchen III* (*Rosamunde*) de Elfriede Jelinek (Jelinek, (3) 2012: 48).

De entre as referências plásticas que mais directamente podem encontrar repercussão no contexto da vida perecente, e dentro desta nos *topoi* da beleza e juventude, consideramos ser o imaginário da Idade Média um período fértil: catástrofes, epidemias e carência profunda negam a todo o momento a naturalidade da morte que se apraz em exercer sobre os vivos um efeito punitivo e aterrador. Tal como hoje, será?

É devido à grande expressividade e a um sentido estimulante e inspirador que observamos, por exemplo, imagens de obras do pintor alemão

Hans Baldung Grien (1484/5-1545), nas quais a distância face a um cenário de absolutização entre a vida e a morte nos aparece antes delineado como uma visão da Morte jocosa e matreira, cheia de ironia, que absorve no seu amplexo a aterrada e desnuda Donzela, a Mulher madura, a bíblica Eva, a consciência da passagem do tempo como uma inevitabilidade, quase sempre deixando antever a presença de um jogo erótico de dominação protagonizado na energia pura que a mostraçã dos rostos descobertos nos devolve, como a seguir se verá.

Com as imagens de Hans Baldung Grien, descobrimos um outro extracto de cruzamento com as Princesas de Jelinek e que consiste na versatilidade de transporte da imagem visual para o discurso dramático. O tom desabrido, mordaz e altaneiro, mas também de sedução, com que se exprimem as personagens masculinas, condiciona toda a argumentação que as personagens femininas desenvolvem, quer estejam em diálogo quer monologuem. Assim, talvez não seja difícil perceber que as protagonistas de *A Morte e a Donzela* se nos revelam como seres indefesos e vulneráveis, a quem são negados todos os pressupostos e premissas que lhes permitiriam reconhecer que não aceitariam a condenação daquilo que não estão em condições de mudar. Neste sentido, a fuga da morte é vivida em convulsão, como antegosto da náusea, como participação num sacrifício vigiado por alguém que não elas e que se compraz em as liquidar. Despojadas da sua essência, a que jamais é alheia a sua corporalidade, estas Princesas oscilam de modo trágico entre um interior construído crosta sobre crosta e um exterior já há muito saturado. Desfalecem os seus corpos. Emudecem as suas vozes. A morte como enlouquecimento passa a ser o seu estatuto natural. O supremo paradoxo da sua existência e não-existência é o quererem continuar a experimentar aquilo que escapa ao seu domínio, criando raízes com o que produz a sua ruína.

CODA

É nesse estado de intermediação entre o ser que foi e aquele que regressa como espectáculo que nos apercebemos de que a resistência e o fulgor das protagonistas operam nas peças uma espécie de resiliência à própria linguagem sob a qual elas procuram protecção e ao mesmo tempo sabem que as consome. Falar muito e em constância é uma forma de fazer submergir a «negatividade» (Byung-Chul Han) que as habita e aniquila.

Elas exprimem-se com abundância, são excessivas como se lhes não fosse permitido o emudecimento, o copioso choro, o subtil suspiro.

Do meu ponto de vista, este conjunto de peças e um posfácio demonstra que as protagonistas de Elfriede Jelinek estão sempre a correr velozmente para a sua perda, porque se confrontam com os seus limites internos que as impedem de se mostrar como seres completos e únicos. Tanta agitação e actividade pensativa cansa e destrói. A extrema violência do processo reduz, mutila e suga todas as Princesas, também na sua relação com o mundo.

Independentemente destas figuras jelinekianas provirem do imaginário dos contos maravilhosos, de realidades históricas mais próximas ou longínquas da civilização e cultura ocidentais, facto é que elas protagonizam ainda, entre outras coisas, a tal perplexidade da galerista parisiense quando inquirida sobre o aproveitamento económico da arte (e as formas deste tipo de aproveitamento são infinitas). E protagonizam-no através do acto de predação operado sobre a proliferação de imagens esvaziadas de carne e espírito em que se tornaram. Esse aproveitamento é quase sempre guloso e salivante perante obra e vida de artista morto.

Tal como o artista morto que deixa de ter voz em relação à sua própria obra, as preferidas de Jelinek não têm como se desembaraçar do estigma de mortas-vivas. Aprisionadas pelo esforço da performatividade do discurso quase ininterrupto, elas desejam alcançar o *não-fazer*, «o cansaço inspirador»² (Byung-Chul Han) que as possa redimir. A sua condição e existência como realidade artística dependem da capacidade que desenvolvem, umas mais do que as outras, a partir da violência de estarem cansadas de si mesmas, de, em suma, constituírem uma coralidade de vozes que entoa uma partitura em que cada compasso é mais um degrau de uma escala de com-partilha e não de unísono.

2 Quando se verifica o desaparecimento da alteridade, aquilo que mantém ligação e estabelece a relação entre o eu e o outro, preservando as especificidades e características de cada um, a «positividade», segundo Byung-Chul Han, toma o lugar da «negatividade», atribuindo ao positivo um espaço de disseminação do massificado (Han, 2010: 13-17).

O desaparecimento individual do «dom da escuta», segundo Byung-Chul Han, deixa de existir e com ele toda a comunidade perde também essa capacidade. Diz o autor: «O “dom da escuta” assenta precisamente na capacidade de prestar uma atenção profunda e contemplativa [ao que nos rodeia e em nós habita, digo eu], capacidade vedada ao ego hiperactivo dos nossos dias» (Han, 2010: 27).

Diz ainda o autor sul-coreano que «[o] cansaço associado ao esgotamento é um cansaço de potência positiva. Torna o homem incapaz de fazer *alguma coisa*. O cansaço inspirador é um *cansaço da potência negativa*, ou seja, do *não-fazer*» (Han, 2010: 55), a que eu acrescento: porque para isso é necessário sentir o compassamento de cada respiração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HAN, Byung-Chul (2010), *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- (2012), *A Agonia de Eros*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- JELINEK, Elfriede (2012), *Der Tod und das Mädchen I – V Prinzessinnendramen*, Berlim, Bloomsbury Verlag.
- MENDES, Anabela (2015), *A Morte e a Donzela I – V Dramas de Princesas*, dactiloscrito, tradução do alemão, Lisboa, Associação Artes & Engenhos.
- MOLDER, Maria Filomena (2003), *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- MURCHO, Desidério (2006), *Pensar Outra Vez – Filosofia, Valor e Verdade*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Editores.

—

ANABELA MENDES

—

Anabela Mendes (1951) é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora sénior do CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas da Germanística, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. Integra actualmente um grupo de trabalho sobre o tema Pensar a Medicina, sediado no Hospital de Santa Maria. Desenvolveu com outros colaboradores, ao longo de três anos, um projecto agora em edição dedicado a Teatro e Tribunal. A sua publicação mais recente é *Viagens de Longo Curso: Roteiros e Mapeações* (Lisboa, UniEditora, UCP, 2016).

O Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar e a vulgarização de uma ciência de palco

GUILHERME FILIPE

In the absence of a tradition of technical-artistic literature in Portugal in the nineteenth century, the writing of a booklet on acting and staging by Francisco Ângelo da Silva Veloso, a stage manager at the Teatro de D. Fernando and Rua dos Condes, represents an important moment in the History of Theatre. Not only it gives an inside view of backstage, but it also brings forward the importance of acting technique, to develop the quality of performance and the social status of actors. This article reviews the *Breve Compêndio da Arte Cénica*, seeking to fit it in its time, as the first technical work aimed at a wide audience of professionals and theater spectators and, ultimately, amateurs in the private drama groups of the societies that the politics of Regeneration promoted.

THEATRE HISTORY / THEATRE STUDIES / 19TH CENTURY / STAGE THEORY / ACTING

Quando escreve o prefácio à terceira edição de *Catão* (1839), Garrett afirma perentório, em relação ao exercício da escrita dramática, que o problema da produção não residia na «mingua de talento», mas no «mau methodo, [no] principio errado com que [os dramaturgos] trabalhavam» (1904: I, 524). Um conceito que englobava os atores, os empresários e, em última análise, os espectadores, habituados ao mau-gosto das representações enfáticas de pendor melodramático. O programa garrettiano de modernização do gosto do público pela representação cénica cumpriu-se com «precisão matemática», mas, na realidade, o que ficou foi, sobretudo, um «rastro de entusiasmo pelo teatro», não se conseguindo eliminar essa «predilecção para o sensacional e o emocional» (Crabée-Rocha, 1954: 231). Seguido mais como escola, e menos como doutrina, o modelo proposto produziu de forma fecunda êxitos de bilheteira, que a crítica elogiou em função de elementos estranhos à arte e à literatura» (*idem*: 234).

Garrett provocou uma revolução literária como reflexo da revolução social que viveu. Segundo Gomes de Amorim, a sua reforma do teatro foi a expressão da sua ideia de revolução cultural, ou seja, a de uma «indissolúvel aliança» entre política, literatura e artes, que tornaria possível o progresso civilizacional (Amorim, 1881-1884: III, 66). O palco permitia trazer para a esfera pública a controvérsia que a tertúlia privada dos árcades setecentistas privilegiara, e a tragédia de modelo clássico, cedendo inevitavelmente lugar ao drama, fazia surgir a nova forma, «filha do novo estado social», que trouxe consigo a exigência do estudo da vida no mundo (Silva, 1848a: 121). Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre subscrevem a mesma ideia: «É na pessoa de Garrett, e no seu percurso de homem de letras (i.e., na sua obra), que notamos o esforço literário mais consequente de renovação relativamente apressada daquela classe dos salões rumo a um mais geral público burguês» (1996: 89).

Porque uma nação sem teatro seria «um paiz órfão de artes e vazio de cultura» (Silva, 1848b: 234), Garrett idealizou um modelo harmónico para a vivência do fenómeno teatral. Produção dramática, realização plástica e receção estética materializam os três momentos cruciais dessa realidade espetacular. A sua experiência pessoal, enquanto ator amador, ensaiador, dramaturgo e crítico dramático-teatral, interseccionando as belas-lettras e as belas-artes, clarificou a sua estratégia global: a criação de uma literatura dramática moderna e a formação de atores de qualidade, que a representassem, estariam na base da educação e ilustração do espectador.

Demonstrou a geração romântica que o drama era a vida revelada pela arte: seus limites, o próprio mundo, cujo espetáculo descrevia. Sendo uma forma essencialmente popular, fez do Homem o seu tipo eletivo. Inspirando-se na verdade e na natureza, o drama abordou o infinito moral das paixões, e delegou no ator, enquanto veículo do poeta, a capacidade de se transfigurar em poeta da cena que habitava. Todavia, «a sorte do poeta e a do actor nunca foram eguaes»; enquanto naquele se estimava o talento inspirado, neste, de «sensibilidade estremecida e caprichosa», estimava-se o talento que «só [amadureceria] ao sol do triumpho, no meio do aplauso e da esperança» (*idem*: 235).

Garrett percebeu a necessidade e a dificuldade da formação do espectador, e, por isso, lutou contra as «chronicas velhas», e o «*Elucidário* de Viterbo» na produção dramática, contra a «sem-cerimonia» criadora de «arqueologia fantástica» na representação plástica da cena, e contra as «estatuas gothicas, toscas como a rusticidade da esculptura do tempo

que symbolisavam» na realização estética interpretativa (Ferreira, 1872: I, 162).

O ideal romântico de educação popular traduzia o desejo libertário de formar o cidadão livre e uma opinião pública consciente. *L'étude fait l'avenir*¹:

Não pode haver ilustração geral e proveitosa sem que as grandes massas de cidadãos [...] possuam os elementos científicos e técnicos indispensáveis aos usos da vida do estado atual das sociedades.²

A partir de 1850, a Regeneração veio desenvolver esse espírito primordial, promovendo o ensino técnico e profissional, e procedendo à estruturação legal da atividade teatral no território nacional. Ainda que se tratasse de «uma ação moral», o teatro era também um «agente comercial», e nessas duas «relações» o equacionava o redator do jornal crítico-literário *Galeria Theatral*. Não eram apenas a declamação, a música e a dança que sustentavam o teatro. «Para que elas [brilhassem] aos olhos do público, quantas outras [artes acessórias] não [seriam] necessárias»:

O publico de hoje não quer só que lhe falem ao espirito, deseja também que lhe falem aos olhos; e por isso o teatro tem necessidade de alimentar muitas mais artes, do que d'antes. [...] O teatro considerado como agente comercial sustenta muita industria, e alimenta milhares de indivíduos.³

Ao contrário da cultura francesa, inglesa ou germânica, que foram produzindo literatura técnico-artística sobre teoria dramática, em Portugal escasseava esse tipo de obras⁴, como já havia motejado José Agostinho de Macedo, nas *Pateadas*:

A grande Republica das letras, com especialidade nesta Colonia, que se chama Lusitania, está falta, ou balda de livros elementares sobre certas artes, e Sciencias, e parece, que tanto mais importantes são estas Sciencias,

1 Lema do Colégio Escola Académica, fundada, em Lisboa, em 1847.

2 Preâmbulo ao Decreto da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino sobre «Instrução Secundária», de 17 de novembro de 1836, *Diário de Lisboa*, 2.º semestre, pp. 136-39.

3 *Galeria Theatral*, n.º 1, 21 de outubro de 1849, pp. 1 e 2.

4 Em 1800, o pastor sueco Carl Israel Ruders recenseou de forma pouco abonatória a *Dissertação histórica e crítica sobre as representações teatrais* (1799), de Francisco Lourenço Roussado (F. L. R.), obra sem merecimento e de pretensiosismo faccioso (Ruders, 2002: I, 98-100).

tanto mais sensível he a falta dos Livros elementares. Eu julgo que não he menos importante a Sciencia de abreviar os dias da vida, que a Sciencia das Pateadas de Theatro. (Macedo, 1825: 11)

Sobre a utilização de manuais didáticos destinados ao ensino da Escola de Arte Dramática, surgem referências memorialistas e bibliográficas avulsas. O facto de não terem sido ainda encontrados indicia a possibilidade de circulação em versões manuscritas, não impressas (Vasques, 2012: 153). Numa primeira fase, referenciam-se os compêndios de César Perini de Lucca, de João Nepomuceno de Seixas, e os *Apontamentos sobre declamação*, de Duarte de Sá, recenseados por Luís da Costa Pereira, nos seus *Rudimentos da Arte Dramática* (1890) e citados em bibliografias sobre técnica teatral, em vários autores do início do século XX, e atualmente perdidos.

A formação profissional dos atores, na primeira metade de Oitocentos, apresenta insuficiências teóricas, e é sustentada sobretudo pela transmissão de testemunho geracional através da prática de palco, sob a direção de ensaiadores de qualidade variável. Note-se que os ensaiadores dos teatros do Salitre, da Rua dos Condes, ou do Ginásio, foram também inspiradores das práticas das sociedades de curiosos-dramáticos lisbonenses. Por outro lado, o registo memorialista de alguns atores refere as obras estrangeiras, que ainda se estudavam, na segunda metade do século: uma trilogia composta pelo *Paradoxe sur le comédien* (1773), de Diderot, por *L'Art Théâtral* (1863-1865), de Joseph-Isidore Samson, e pela romântica *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral* (1826), de Aristippe, na nova edição dos Manuais Roret (1854). A evolução trouxe a consciência de que não bastava assimilar os «conselhos úteis», sem que houvesse uma correção prática sistematizada da informação teórica (Rosa, 1915: 39, 40).

Contudo, a reflexão teórica sobre a Arte Dramática perpassa avulsa pelo espaço da imprensa escrita – recensões críticas, folhetim-teatro, ou a crítica teatral –, pelo espaço referencial introdutório (prefácio, exórdio, prómio ou prolegómenos), ou conclusivo (posfácio), das edições de obras dramáticas impressas, mas também em algumas obras de intuito sistematizador. E, mais uma vez, se regista a existência de uma obra perdida, o opúsculo de Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara, *Reflexões sobre a Arte-Dramática* (1842), apenas referenciado nas *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*⁵ e no *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar*.

5 Revista, Tomo II das Memórias do Conservatório Real de Lisboa, 1843, 5.ª série (1841-1842), p. 278.

O desaparecido folheto de Sousa Câmara dividia-se em duas partes, tratando da «composição do drama» e da «representação em scena», e procurava prestar um «serviço aos comediantes», dando a conhecer «algumas das regras geraes até então ignoradas» (Velo, 1856: 56).

O mesmo intuito se encontra presente no *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar* (1856), que corresponde à primeira obra de carácter técnico-artístico redigida por um profissional de teatro, razão pela qual merece a nossa atenção. Trata-se de um manual de bolso – diminuto opúsculo de 85 páginas e apenas 11 centímetros –, cujo autor, Francisco Ângelo da Silva Velo, dedica ao «digníssimo» presidente da edilidade lisboeta, Manoel Salustiano Damasceno Monteiro⁶, e oferece «aquelles que se dedicação» à arte teatral e carecem de um *Breve Compêndio*, que os guie nesse espinhoso caminho. Na «Dedicatória», com a modéstia que a retórica exige, o autor almeja que este «fructo d’algumas horas de trabalho» seja, «se não sublime, ao menos claro, e inteligível» (Velo, 1856: 5). À minguia de talento próprio, reconhece que apenas a força de vontade lhe «fez lançar ao papel essas frases mal co-ordenadas [...], esta lucubração» (*idem*: 6, 7), indiscutivelmente elogiada pelo ator Vale, ao encarregar-se do «Prólogo» ao «compêndio»:

Limitado e simples, nas mãos dos artistas, um artista depõe o seu compendio. Desejoso de auxiliar os principiantes, na difficil arte da declamação, elle vai, sem duvida, desafiar o critério; mas é n’isso mesmo que se bazêa a gloria; os poucos escriptos que sobre este assumpto teem apparecido, fizeram crêr ao auctor, que o seu livro serviria, se não de guia aos comediantes, ao menos de incentivo à judiciousa critica dos sublimados talentos, que jazem como adormecidos. Esperançado está pois o auctor no apparecimento d’um compendio, que suplantando o seu, faça encaminhar o principiante no actrissismo, pela estrada real do aperfeiçoamento; por isso não duvida de que lhe será taxada a sua ousadia como um serviço prestado à sua pátria; o auctor é pobre, deu o que tinha, nada mais podia dar. (Velo, 1856: 8, 9)

O discurso do prestigiado ator legitima a «ousadia» autoral de Silva Velo, «criador e instituidor da associação teatral da rua dos Condes e

6 Damasceno Monteiro foi vereador eleito desde 1852, tendo ascendido a presidente em 1854, e mantendo-se até 1858. Por altura do seu falecimento, o obituário do *Jornal do Comércio* (15 de junho de 1890) fez referência à sua formatura em medicina, à sua condição abastada e às boas relações que mantinha com o Partido Regenerador (Correia, 2009: 3).

contrarregra no teatro de D. Fernando» (Veloso, 1856: frontispício), evidenciando-lhe a qualidade de «desafiar» a norma vigente, sustentada por algumas inominadas obras sobre a matéria – porventura Aristippe ou Le Brun, mais certo Diderot –, mas, sobretudo, atribuindo-lhe o galardão de «serviço prestado à pátria», pela sua apologia do «actrissismo» (interessante neologismo para definir o mundo diáfano da atuação!).

No prefácio «ao leitor», Silva Veloso lamenta que razões financeiras tivessem coartado a edição de *O Ensaaiador Moderno*, título inicialmente pensado para uma sua coleção de «figurinos antigos e modernos de diversas classes da sociedade, e diferentes povos, que [servissem] como guia aos comediantes, assim como o desenho de atitudes demonstrativas das paixões mais fortes» (Veloso, 1856: 10), e que antecederia o estudo dos «deveres e atribuições, no desempenho de tão importantes logares» (*idem*: 11) de Ensaaiador e de Contrarregra no teatro de declamação, que deveriam ser ocupados por «indivíduos hábeis, mas não comediantes» (*idem*: 13).

Segundo Veloso, a maioria dos comediantes não apresentava o «dom perscrutador e vigilante» próprio do hábil ensaiador, que lhe permitia «ensaiar toda e qualquer peça dramática», sem que estivesse obrigado a «desempenhar cabalmente» as indicações necessárias ao bom desempenho do papel por parte do actor (*idem*: 22, 23). Na defesa da autonomia do cargo de ensaiador, o *Breve Compêndio* desenvolve uma espécie de teoria de incompatibilidade de funções; na «cadeira do ensaiador» não deveria sentar-se um indivíduo da «classe dos comediantes», os «principaes chefes do monopólio», porque «o Ensaaiador comediante, ou hade ensinar, ou emendar-se a si próprio, de defeitos que não pode descortinar e que nenhum dos seus inferiores, ainda que lh'os reconheça ouzaram notar-lhe» (*idem*: 29, 30). A ética defendida por Silva Veloso sustenta-se pela forma como define as qualidades próprias às duas profissões: a perspectiva abrangente do olhar sintético do ensaiador e a perspectiva particular do olhar analítico do intérprete.

Eis um argumento que legitima o papel do ensaiador, como pedagogo de atores, que faça «caminhar os seus discípulos com mais rapidez para a grande perfeição que a arte requer» (*idem*: 51), sobretudo, num momento em que a Escola de Declamação do Conservatório Real de Lisboa não se encontrava funcionando nas melhores condições:

Eu tenho observado que alguns comediantes, depois de haverem trabalhado com vantagem em um teatro, cujo Ensaaiador com alguma arte os

dirigia, do que lhes provinha o seu desenvolvimento, iam para outro onde havia um Ensaaiador de menos capacidade que lhes fazia perder todas as vantagens adquiridas com o precedente; lamento nimamente o haverem-se perdido inteligências, que bem dirigidas e auxiliadas não só fariam um dia a glória e engrandecimento do seu paiz. Eu quizeria que assim como se tem trabalhado no aperfeiçoamento de todas as artes, a dramática merecesse igual solicitude, não permitindo os governos que empresa alguma confiasse a direcção do palco de qualquer teatro, a indivíduos que não tivessem as necessária habilitações. (Veloso, 1856: 53, 54)

São estas as premissas que movem Silva Veloso na necessidade de redigir o *Breve Compêndio da Arte Cénica ou Arte Dramática*, como modo «fácil de estabelecer um systema, pelo qual se aclare o estudo d'esta arte» (*idem*: 54, 55), na esperança de que tal motive o aparecimento de outras obras sobre o assunto, com mais «elevado mérito» (*idem*: 55).

Eugénia Vasques, sustentada em fontes da época, refere as tentativas precoces (ainda na década de 1930) para corrigir a situação de impreparação dos actores e de ineficácia dos ensaiadores, mostrando a ligação estreita entre ambos – actores e ensaiadores – na transformação lenta da qualidade artística do teatro que se mostrava nos palcos portugueses. A introdução do jogo naturalista na prática teatral oitocentista é disso exemplo, ao revelar a necessidade de conjugar a preparação do actor e a sua direcção pelo ensaiador, possuidor de uma visão geral do espectáculo (2010: 17-25).

O *Compêndio*, propriamente dito, segue o tradicional modelo didático em forma de diálogo, numa espécie de derradeiro exame oral a um candidato ao «actrissismo»:

- Que entendeis vós que seja a arte de declamação, ou arte cénica?
- Entendo aquella que nos ensina a representar com naturalidade, qualquer papel de que formos encarregados. (Veloso, 1856: 58)

Silva Veloso objetiva desde logo o conceito fundamental do naturalismo e da naturalidade em cena: ao ator compete expressar adequadamente o sentimento idealizado pelo dramaturgo, através do gesto – fisionómico, entenda-se –, da gesticulação, transmitindo assim as «diferentes paixões por que o homem é dominado», vestido e caracterizado «apropriadamente e com a maior semelhança possível» (*idem*: 59). O estudo assíduo do papel, pela sua leitura exaustiva até à memorização,

complementar-se-ia com a frequência dos ensaios e o estudo do meio, para conseguir a «maior verosimilhança possível» (*idem*: 60). Não deixa de ser interessante que Silva Veloso utilize, num curto espaço textual, os termos «semelhança» e «verosimilhança», e que muito apropriadamente faça a distinção entre a imagem exterior credível e o retrato psicológico comportamental do papel, sustentado pela verdade de atuação, fundamentada na investigação histórica («história da nação a que o personagem pertence»), sociológica («discorrer pelos actos de sua via o caracter de que era revestido») e patológica («se for defeituosa na sua construção física»):

O comediante não pode chegar ao grau de perfeição, em quanto não fôr um fiel imitador, nem pode vir a ser um verdadeiro artista, se faltar a qualquer circumstancia, que deixe de iludir o espectador, que espera n'elle ver o personagem que muitas vezes conheceu, ou tem d'elle as mais exactas informações. (Veloso, 1856: 61)

Apesar disto, a teoria de Silva Veloso continua escorada no poder ilusório, conferido tanto pelo guarda-roupa como pela caracterização, que sustentariam, na ausência das características naturais do ator, o efeito convincente do retrato. Seguindo as tradicionais teorias sobre a expressão fisionómica, dever-se-ia recorrer ao trabalho dos retratistas, ou, pelo menos, a coleções de «estampas apropriadas», para estudo da obtenção da semelhança física.

O exame do «discípulo» torna-se agora mais técnico, incidindo sobre as características da caixa do teatro, a explicação da estrutura física da sala de teatro e da perspectiva do olhar do espectador, os espaços destinados aos atores e sua função, a nomenclatura das partes fundamentais que qualquer ator deveria conhecer, a bem do seu desenvolvimento artístico. Por fim, como corolário do reconhecimento dos atributos necessários para «chegar a ser um bom comediante» (*idem*: 79), Silva Veloso remata o seu manual de bolso com duas respostas que definem o seu ponto de vista. Enquanto pessoa, o comediante deveria «saber ler, ter intelligencia mais do que medíocre», não sofrer de doença evidente, possuir boas características vocais e versatilidade histriónica, e ser estudioso. Socialmente deveria ter «bom comportamento moral e civil», ser humilde e ter «presença de espírito» (*idem*: 80). Um modelo de pessoa, para um modelo de ator, porque ao subir à cena outros «quesitos» se lhe exigiam, entre os destinados ao exercício da profissão e os referentes ao seu estatuto social:

Muitos mais se requerem, porém esses podem-se ir adquirindo com o estudo, e devem-se procurar; pois sem eles não se pode alcançar a reputação na arte de declamar, saber compreender o que lê para conhecer o sentido em que o poeta dramático escreveu, saber dar à sua voz as entoações conducentes, saber empregar o gesto tão necessário, quando bem aplicado, devendo procurar ter algumas noções de música, saber escutar-se para se corrigir, ter conhecimentos históricos, se não especiaes ao menos geraes, evitar o ser exaggerado na declamação e nos gestos, ter bom gosto na escolha dos typos, esquivando-se a copiar aquelles que possam tomar a imitação por ultraje à sua pessoa, fazer com que pela sua conducta e reputação possa ser admitido na boa sociedade, onde melhor aprenderá a cortesia e maneiras de sala, indispensáveis na alta comédia, e possa conhecer do tratamento usado entre as altas personagens, constituir-se fiel observador em todas as classes da sociedade, a que deve procurar chegar, para conhecer os seus usos e costumes particulares, e características, aprender alguma coisa dos idiomas, francês, inglez e hespanhol, saber ao menos um pouco de música, dança e jogo de armas, etc., etc. (Veloso, 1856: 81)

Como corolário de legitimação do papel social do ator, Silva Veloso defende que a qualidade da formação profissional credibilizaria a sua função social, enquanto representante de uma «arte nobre por natureza, pois contribui para a ilustração do povo» (*idem*: 82), fruto de «ilustração do século, que faz reconhecer o teatro como um dos melhores passatempos de um povo civilizado» (*idem*: 83). O papel da arte teatral ganhava assim um estatuto favorecido na relação com o público e o contexto cultural coevo, como muito bem explanou Mário Vieira de Carvalho (1993) no estudo que dedicou ao Teatro Nacional de São Carlos e à transformação do lugar dos teatros na correlata modificação da esfera pública e sua caracterização sociocomunicativa burguesa.

Conscientes de que a encenação transportava para o espaço cénico uma realidade fictícia, criando-lhe uma existência concreta, os «teorizadores» da arte teatral, no segundo quartel do século XIX, deram continuidade à proposta de Garrett, na formação de públicos e de profissionais de espetáculo e, como novidade, criaram perspectivas metodológicas de trabalho para os estudiosos de teatro, não esquecendo os amadores dramáticos, uma área em franco apogeu, que se prolongou pelo século seguinte. O *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar* deu assim início a um conjunto de obras destinadas à formação de «fazedores» de teatro,

além dos dramaturgos. Manuel de Macedo, Augusto de Mello, Luís da Costa Pereira e Augusto Garraio abriram caminho a futuros autores de compêndios de teatro – Sousa Bastos (*Carteira do Artista*, 1898, *Dicionário do Teatro Português*, 1908), José António Moniz (*Arte de dizer: curso de dicção*, 1903, *Arte de representar*, 1909), António Walgode (*O livro do ensaiador*, 1915), Eusébio Queirós (*O livro do ensaiador*, 1915), António Pinheiro (*Estética e plástica teatral*, 1925), Carlos Santos (*Poeira de palco*, 1927), A. Vítor Machado (*Guia prático de encenação, Guia prático do actor*, 192?) – e à divulgação da arte dramático-teatral. A arte de representar, sobretudo no drama íntimo moderno, exigia um apuro estético e o recurso a uma «nitidez de acabamento» (Macedo, 1885: 24), por parte de todos os agentes do fenómeno teatral, para que o espectador pudesse fruir do «efeito de realidade», através da ilusão que o realismo cénico pretendia atingir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Francisco Gomes de (1881-1884), *Garrett Memórias biographicas*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.
- CARVALHO, Mário Vieira (1993), *Pensar é morrer. Ou o Teatro Nacional de São Carlos na mudança de sistemas socio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CORREIA, Rita (2009), «Annaes administrativos e económicos», Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- CRABÉE-ROCHA, André (1954), *O teatro de Garrett*, 2.^a edição, Coimbra, s/e.
- DIOGO, Américo Lindeza / SILVESTRE, Osvaldo (1996), *Rumo ao português legítimo*, Braga e Coimbra, Angelus Novus.
- FERREIRA, José Maria de Andrade (1872), *Litteratura, musica e bellas-artes*, 2 vols., Lisboa, Typ. J. G. de Sousa Neves.
- GARRETT, J. B. S. L de Almeida (1904), *Obras completas de Almeida Garrett*, prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Theophilo Braga, 2 vols., Lisboa, Empresa da História de Portugal/Livraria Moderna.
- MACEDO, José Agostinho de (1825), *Pateadas de Theatro investigadas na sua origem e causas*, 2.^a edição, Lisboa, Imp. de João Nunes Esteves.
- MACEDO, Manuel (1885), *A Arte Dramática*, Lisboa, David Corazzi, Biblioteca do Povo e das Escolas, n.º 116.
- ROSA, Augusto (1915), *Memórias da Cena e de Fora da Cena*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- RUDERS, Carl Israel (2002), *Viagem em Portugal 1798-1802*, reimpressão, tradução de António Feijó, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- SILVA, Luiz Augusto Rebello da (1848a), «Litteratura e Bellas Artes: A Eschola Moderna Litteraria. O Sr. Garrett», *A Epocha*, v. 1, n.º 8, pp. 121-24.
- (1848b), «Litteratura e Bellas Artes: A Eschola Moderna Litteraria. O Sr. Garrett», *A Epocha*, v. 1, n.º 15, pp. 234-38.
- VASQUES, Eugénia (2010), *Para a história da encenação em Portugal*, Lisboa, Sá da Costa Editora.
- (2012), *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*, Lisboa, Gradiva.
- VELOSO, Francisco Ângelo da Silva (1856), *Breve Compêndio da Arte Scenica ou Arte de Declamar*, Lisboa, Typ. de E. J. da Costa Sanches.

GUILHERME FILIPE

Actor/encenador profissional, professor e investigador de teatro (Centro de Estudos de Teatro). Doutorado em Estudos Teatrais (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), com a tese *O Gosto Público Que Sustenta o Teatro: Subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*.

Playfulness and (Un)-performability in Gertrude Stein's Modernist Drama

AVRA SIDIROPOULOU

On peut étudier le théâtre de Gertrude Stein, un théâtre du modernisme, comme un exemple de dramaturgie expérimentale, en ce qu'il se trouve en suspens entre deux identités : celle du discours, et celle d'une partition théâtrale. Le présent article, qui se veut un examen de l'écriture dramatique de Stein en tant qu'exemple d'écriture moderniste, met le point sur les défis qui font de Stein une écrivaine essentiellement « anti-théâtrale » – une écrivaine qui n'est que très peu intéressée par la mise en scène. Quoiqu'il s'adonne instamment à des jeux de mots, à des répétitions, ainsi qu'à des constructions linguistiques tenant lieu de conflits dramatiques, de l'action et des personnages, le théâtre de Stein a néanmoins évolué vers une maturité de la représentation, qui se manifeste surtout dans la compréhension claire et limpide de l'espace et du temps à travers le contrôle de la langue, ainsi que dans sa focalisation sur l'expérience du présent par le spectateurs, qui ne se font plus distraire par la causalité linéaire. Même si l'époque de Stein lui offrait maintes occasions pour expérimenter avec le matériau et la forme de son médium, sa voix demeura essentiellement une affaire privée, et ses représentations théâtrales étaient, pour la plupart, des exercices ludiques plutôt que des défis de réalisation scénique. Tout de même, ses réarrangements textuels d'identités, d'espaces et de choses, qui font l'objet de divisions et de réadaptations perpétuelles, ont donné lieu à une tradition esthétique toute particulière, qui a laissé des traces visibles sur nombre de représentations formalistes modernes.

GERTRUDE STEIN / MODERNISME / PERFORMATIVITÉ / REPRÉSENTATION THÉÂTRALE / ESTHÉTIQUE DU PAYSAGE

STEIN'S DRAMATIC MODERNISM

“The whole business of writing”, maintained Gertrude Stein, is the “question of living in ... contemporariness” (Stein, 1974: 151). Burdened by the restraints of a past to which he or she can only have the imaginary

claims of an objective transcriber, the writer feels a “resistance outside” and “inside”, something like a “shadow upon you and the thing which you must express. At any moment that you are conscious of knowing anything, memory plays no part” (*idem*: 153). As early as the first decade of the twentieth century, Stein twisted dramatic language to its extremes, creating a radical form of *nonnarrative*¹, a kind of antitheater – to borrow from postmodern terminology – “making theatre out of the theatre” (Kennedy, 1975: 28) and voicing her metatheatrical concerns with an emphatic verbal eccentricity. Her interest in the medium set up a continuum of modernist experimentalism that produced valuable antecedents to the revisionist theories of performance in the American theatre of the 1960s onwards, lending a conceptual aesthetic to the work of avant-garde directors as established as Richard Foreman, Liz Le Compte and Robert Wilson, to name but a few, and to experimental playwrights, internationally. Yet, although Stein’s proclivity to modernism in her fiction has been amply argued, theorized and documented, the modernist twist in her dramatic work has not received the same amount of critical attention, a fact that points to a more general unease in so far as dealing with modernism in the theatre goes. Martin Puchner, whose comprehensive study of dramatic modernism, *Stage Fright* (2002) – with a chapter dedicated to Stein – is one of the very rare scholarly works on the subject, probes into the problem and frames the question boldly: “must not the very term modernist theatre strike us now as an oxymoron” (Puchner, 2002: 12)? He recognizes, however, that it is the very resistance of modernist drama to theatricality, with all the ensuing tensions and complications, which has contributed a unique legacy to experimental theatre and performance.

Investigating some of the principal elements of modernism in Stein’s dramatic oeuvre – with a brief reference to her opera *Four Saints in Three Acts* (1928) – this paper argues that even in the context of Stein’s apparent un-performability, one can still trace hints of a developing consciousness of the theatre medium, translated into patterns of innovative linguistic strategies affecting our perception of the “present moment” in ways completely absent from more traditional forms of drama. In her startlingly large dramatic output, Stein experimented with the various ways of rendering alive the human consciousness by means of objectifying it through language. Beginning her playwriting career already on the eve of the First

1 The term used by Ellen E. Berry to refer to a kind of “spectacular form ... [that] exceeds the realm of narrative and representation ... in favor of more visual and aural display” (1992: 144).

World War, immediately after the publication of *Tender Buttons* (1914), for the next two decades she also had a go at various literary genres, among which, fiction, poetry, “portraits”, “landscapes” and “geographies”.² Critics have found it convenient to classify her drama in three main groups, loosely bearing the labels of “conversation plays” (1913-1921), “landscapes”, and, in the last period starting in 1932, “narrative plays”. Stein’s unique writing style, which bestowed upon her the title of a modernist par excellence, was shaped by a number of different influences: studying under the guidance of William James, she had come to view psychology, physiology and metaphysics as disciplines instrumental to the examination of consciousness and identity, concepts defining the work of other modernists – Proust, Joyce and Woolf among them. Her lifelong friendship with Picasso and her affinities with the Cubist movement in painting contributed significantly to her authorial signature, a kind of “painting with words”, where simultaneous or undercutting verbal planes resulted in a destabilizing violation of perspective. Accommodating the style of subversion that her era afforded her, Stein developed a language in which words had “the liveliness of being constantly chosen” (Stein *apud* Robinson, 1994: 12). However, this ostensible predilection for vigorous verbocentric expression created immediate problems for her drama, functioning, as it often did, at the expense of character development, dramatic structure and theatrical space, elements conducive to the construction of a dramatic text as well as to a text’s full stage realization. This type of neglect surfaces repeatedly in modernist drama, “a theatre at odds with the value of theatricality” (Puchner, 2002: 7).

Placing its emphasis on the desire to express the actual thing and not “its shadow”, as a literary movement modernism strove to reach the point where knowledge rests on the perception of contemporaneity and not on the reproduction of the (fossilized) past. Modernist aesthetics addressed the question of how to retrieve time and the present and how “the anticipation of an undefined future and the cult of the new mean in fact the exaltation of the present”, as Jurgen Habermas explored in his essay “Modernity – An Incomplete Project” (1980):

The new time consciousness . . . does more than express the experience of mobility in society, of acceleration in history, of discontinuity in everyday life.

2 Stein wrote approximately seventy-seven plays that remained unknown or unperformed during the largest part of her life, with the telling exception of *Four Saints in Three Acts* (1927), which received strong critical attention when performed as an opera composed by Virgil Thomson.

The new value placed on the transitory, the elusive and the ephemeral, the very celebration of dynamism, discloses a longing for an undefined, immaculate and stable present. (*apud* Foster, 1985: 5)

Resisting memory and the past can be both a risk and a challenge for any author: the conscious decision to forego tradition and history anchors the achievement of the work upon a commanding immediacy, the ability to grasp and express the moment as it unfolds in time and the talent to make one's writing render this experience for an audience with validity. Some of modernism's main structural and aesthetic tenets consist in the search for the center, the rejection of peripheral *loci* of perception, awareness of the present as both a basis and a progression, of "timelessness" as grounded specifically in the fixity of "now", rather than as mere abstraction. The work of art is both finished and unfulfilled, because the ultimate stages of its completion are shaped anew by the expectations and constant re-evaluations of the individual reader.

This philosophical outlook permeates all literary genres. Yet, as has been already stressed, within theatre history scholarship, the concept of a "modernist theatre", or conversely, a "theatre of modernism" has not perhaps been adequately theorized, notwithstanding, of course, the associations that have been drawn with the kind of theatre Beckett produced in the fifties.³ Nevertheless, modernism as a self-proclaimed literary movement in both European and American contexts had appeared long before the existentialist and absurdist preoccupations of Beckett, Ionesco and Albee. It dominated the intellectual climate of the early twentieth century, bringing with it sweeping changes not only in writing, but also in the reviewing of epistemology, life, art and society. Given that modernism and its impact seem to have emerged primarily out of the fictional and poetic inspirations of Woolf, Stevens, Pound, Eliot and others, one would naturally ask: "where is theatre?"

In response to this question, we might want to consider the presence of the American drama within this period to be able to safely assume that although of a less self-declamatory nature than the poets and fiction-writers of their time, contemporary dramatists equally contributed to the fundamental reconsideration of life and art that the era carried within it, the modern stage in the United States becoming an accommodating

3 Esslin actually locates the beginnings of Modernist drama in "the revolt of the romantics and their precursors against the classical tyranny of the unities and the Alexandrine ... essentially a revolt against worn-out forms" (Chefdor *et al.*, 1986: 60).

space for all the cultural trends imported from Europe.⁴ Inspired intellectuals and artists were willing to write, direct and act in plays that raised timely issues and condemned their audiences' social and aesthetic inertia. At a time when the experimental theatre movement that had produced Antoine's Théâtre Libre in 1887 Paris, the Freie Bühne in 1889 Berlin, the Moscow Art Theatre in 1898 and the Abbey Theatre in Dublin in 1904 was gradually shaking the artistic complacency of the American writers and audiences, European touring companies cruised the States, as did the new publications on dramatic subjects. In 1912, the year that saw the official beginnings of the Independent Theatre Movement with Maurice Brown's Little Theatre in Chicago, Gordon Craig's book *On The Art of Theatre* spoke directly to the newly emergent American avant-garde. Daring the shaky foundations of David Belasco's iconoclastic realism, the little theatres scattered through the big American cities, readily espoused the modernist spirit manifest in the works of Alfred Stieglitz, the Cubist painters and the American Dadaists. Moreover, the European influences of Freud, communism, free love, the new woman and the new literature allowed for a long chain of intellectually inclined theatre groups to form. It was within that vibrant intellectual climate that Stein's writing came into being, defying most of the aesthetic norms of its time. While Futurism and Dadaism had already inscribed a new language and scenic space in the performative field, Stein was still at the forefront of all the revolutionaries to experiment so radically and across such an extensive body of work with dramatic language and structure.

LINGUISTIC IMMEDIACY AND THE "ETERNAL PRESENT"

There is no production record of Stein's first plays. In truth, when reading some of her early works one is still struck by their total lack of

4 In Europe, the revolutionary nature of the new theatre was shaped through the dramatic consciousness of inspired playwrights like Ibsen, Shaw and Strindberg, and equally, by the artistic principles of inspiring theatre practitioners. The concepts of a volatile theatrical space, an innovative stage of simplicity whereupon the actors' physicality would complement the authorial and directorial intentions were now clearly apparent in the imaginative contributions of Adolphe Appia, Gordon Craig, and Georg Fuchs, all of whom conceived stages "shorn of literal detail and rich in suggestiveness" and for whom "the evocative qualities of light constituted a major element in their determination and ability to simplify" (Feinsod, 1992: 29). With the new stagecraft theatre returned to its primary function, not merely as a literary construct, but significantly as a visual *locus* for the re-enactment of life's rites. Artists like Meyerhold, Reinhardt and Copeau at the *Théâtre du Vieux Colombier* postulated their interest in the eradication of the "parasitic" elements of performance, namely the blind adherence to an omni-powerful copyright-protected text.

performative insight. Yet, we should be able to acknowledge that her drama's linguistic structure does display a mobility, a maturation from the self-indulgent non-sequiturs of the early *Geography and Plays* ([1922], *What Happened, Ladies' Voices*) to the more visual compositions in *Operas and Plays* ([1932], *Four Saints in Three Acts*) to the coherent verbal performativity permeating her final dramatic collection *Last Operas and Plays* ([1949], *The Mother of Us All, Yes is for a Very Young Man, Doctor Faustus Lights the Lights*). Gradually, her syntax turns purposefully purposeless, her linguistic imagery surreal and vertiginous. As a result, drama becomes playful poetry composed of "riddles, songs, rhymes, puns, homophonic word play, secret codes, linguistic jokes, nonsensical but joyful word capers, and literary clues which tease us into false interpretive starts" (Bowers, 1991: 83). Drama, in this respect, fosters performative forms by putting words into action. Looking back at her early work, Stein recollects the time when she first began writing, describing her feeling that

writing should go on, I still do feel that it should go on but when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on and if writing should go on what had colons and semi-colons to do with it, what had commas to do with it, what had periods to do with it what had small letters and capitals to do with it to do with writing going on which was at the same time the most profound need I had in connection with writing. (Stein, 1988: 217)

The sustained rationale associated with the constitutional re-evaluation of language seems profoundly justified. If writing should go on without intermission – because the writer's wish for continuity is ever more anxious as the ideas reveal themselves simultaneously and with a pitiless urgency – the interruption of authorial consciousness for the purposes of conventional punctuation seems an act of sacrilege, particularly when one considers the effect of immediacy achieved through such linguistic barrage. By extension, one can only acknowledge the freshness and vigor of a language washed clean of all the ornamental redundancies that commonly distort the bare realities of the text. For all that, Stein's idiosyncratic style did not originate in an attempt to demonize punctuation or syntax: the attack on narrative coherence and cohesiveness is intertwined with the desire to re-vitalize the action and place it within an energetic present tense resisting the flow and rhythm of historical linearity,

as ordinarily expressed in conventional structure and dialogue. In doing so, Stein inadvertently infused a fundamentally static form with peculiar touches of performance-informed sensibilities.

Although Stein was in principle a fiction-writer and not a dramatist, in her series of essays *Lectures in America* she displayed a clear sense of what her artistic goals had been. Confident about her drama, she addressed its matter, answering questions about time, timing, sight and sound, emotion and nervousness, parallels between theatre and life, and the question of the relationship between reading and seeing a play. She argued that plays were “either read or heard or seen” and that “after, there comes the question which comes first and which is first, reading, or hearing, or seeing the play” (*idem*: 94). This nonchalant attitude towards the performance aspect of theatre no doubt underlines the complications of her drama. Her plays often display complete ignorance or conscious neglect of staging conventions, a fact further aggravated by the potent physicality of words, which stand out threateningly, upstaging rather than revealing the *dramatis personae*. In effect, “none of the words” are intended to suggest a context outside the text (Sutherland, 1951: 109). This assumption is perfectly substantiated in one of her early plays, *A Curtain Raiser* (1916), a tiny, whimsical exercise in numbers, performable only in the minds of the readers:

Six.

Twenty.

Outrageous.

Late,

Weak.

Forty.

(*G&P*, 1993: 202)

Quite similarly, in the ready-made, isolated phrases of the *Exercise in Analysis* (1917), the numerically ordered structural divisions of the play do little to enhance the plot but play games with such a rationally ordered series (Dubnick, 1984: 55):

ACT IV

He will never be needed in the business.

PART XIV

He will never be needed in that business.

ACT II

He is ashamed of his message.

ACT III

She is ashamed of her system
(*LO&P*, 1995: 125)

Stein's early playlets are purely playful "plays", a play being "exactly that" (*GH*, 1973: 109), and also a reality in which "an end of the play is not the end of the day" (*idem*: 114). Therefore, the methods of linguistic subversion and disengagement on which the writer relies so heavily, the total obliteration of syntax and the carefully selected randomness of what Roman Jakobson terms "word heaps"⁵ serve her intentions of disentangling theatrical experience from any illusionistic identification with reality, traditionally promulgated in the Aristotelian poetics. The repetitive, aggressive language that shuttered all semblance of verbal communication is clearly a reflection of the modernist concern to emancipate form from those traditional patterns of speech that evidently no longer reflect the social and existential disjunctions of the present. But for Stein, there is more: she employs a language aimed to shake the putative audience's complacencies against an immobile, almost petrified background of "self-contained movement" – her plays being "static compositions", as she herself termed them; in this manner, she helps achieve a "continuous present", a union between the performer and the spectator, an "absolute present moment of perception" (Ryan, 1984: 13), the experience of the play as a *work in progress*. As Linda Voris explains, "by focusing on mutable, transitive relations, Stein explores the time sense of becoming, one in which the present moment is elided or never takes place" (Voris, 2016: xxxv). Thus, in Stein's mind, language, stripped down to its bare essentials, generates an impact of being in the moment, as the "carnality" of the words fuses with the *a priori* materiality of the more conventional elements of performance. Because language no longer serves plot or characterization, it works towards the direction of reducing the phenomenon of "syncopation", whereby "your emotion as a member of the audience is never going on at the same time as the action of the play" (*LA*, 93). Syncopation, describing "the inability of the static audience to merge at any point with a relentlessly moving reality on the stage" (Ryan, 1984: 44),

5 Jakobson defines the "words heap" as a "vocabulary without syntax, which occurs with the suppression of the linguistic operation of combination" (*apud* Dubnick, 1984: 56).

is now eliminated; what replaces the gap between the audience's perception of the enacted event and the event itself is the sense of an eternal present, of one all-encompassing time dimension, of memory – and hence, of the past – discarded in favor of the experience of the moment. The formalist preoccupations of such self-reflexive – and arguably self-indulgent – writing, the integration or infestation of speech utterances within the dramatic text is not, as e. e. cummings expressed, a pure subordination of the “meaning of the words to the beauty of the words themselves” (*apud* Robinson, 1994: 16); Stein's linguistic battlefield provides a structural field where the human mind or “entity”, as she also calls it, is finally distanced from all external characteristics and retrieves its pure being thus far imprisoned in the social self, the human identity with all its predicaments. The retreat to puns, homonyms and heavy repetition encapsulates, as she explained in her essay “Composition as Explanation” (1925/1926), the essence of what we are. In fact, her “humor of destruction”, in conductor Leonard Bernstein's apt description, “leaves the perceiver dangling, reeling, and grateful for the ictus that enables him to agree with organized chaos by the simple act of laughing” (*apud* Kostelanetz, 1990: 132). Indeed,

Stein's plays represent people's verbal actions, their conversation, and she calls attention to the organic structures of human interaction by giving us nothing else which would distract us, such as the basic elements of plot and character. Taken out of their restrictive contexts, the utterances with which Stein fills her plays are freely valenced. While in a real conversation they would be tied down, here in Stein's texts they float free. The reader's mind is forced to associate, to guess, to hazard, and to hesitate, all the time noticing the many ambiguities of common statements. Stein includes phrases we've constantly met, but to which we rarely give even a full second's thought. (Watson, 2005: 58)

Even though the linguistic games continue well into her writing, in the late 1920s Stein does find ways of integrating them into more stageable material in *Four Saints in Three Acts* (1927/1928). Her work, notably antitheatrical at first, becomes increasingly more performable, as she discovers the possibilities inherent in the specific communicative texture of drama. In examining the form and function of Stein's drama, one should always be aware of the cardinal questions that repeatedly arise in relation to the writing task of the playwright, essentially caught in the dichotomy

of the text as a piece of literature and its potential reconstruction on stage. The critic needs to account for the aesthetic tensions that seem to galvanize the writer's perceptions of the world towards specific stylistic choices. Writing for a particular audience is one of these considerations; narrative method is another. The fact that Stein's page world is dominated by a fragmented, disrupted language chain that crushes all semblance of causality and narrative flow generates a unique outlook on drama: if language is the play, words are stage properties pertinent to each production and characters are created and developed linguistically, their physical selves habitually subordinated to (their) speech. The renouncement of psychologically defined characters as well as the absence of any indication or mere suggestion of "actorly" considerations – as would be traditionally laid out in the play's *didascaliae* – yields a new type of "embodiedness", locked within the structure of language. The words become the agents of the performance, internalizing the functions of both character and actor.

THE PLAY AS VERBAL LANDSCAPE

Written as an opera libretto in collaboration with Virgil Thomson, who provided the musical score, *Four Saints in Three Acts*, first produced in Hartford, Connecticut in 1934, demonstrated that Stein was becoming more familiar with the complexities of writing for the stage. The minimal plot of *Four Saints in Three Acts* is one of the most prominent examples of a concentration on the process rather than on the end result, complying to one of the fundamental revolutions in modernist writing: namely, the view of the text as an unfinished product of imagination, a dynamic composition subject to changes according to the author's and the readers' (or spectators') recording consciousness. Here Stein attempts to resuscitate the fictional characters of St Therese and St Ignatius, turning them from imaginary verbal abstractions into actual stage figures. In doing so, she creates a landscape of burlesque, where the forty or so Saints move about clownishly, speaking the language that will bring them to life. As with other works of her "middle period", Stein called *Four Saints* a landscape:

All the saints that I made and I made a number of them because after all a great many pieces are in a landscape all these saints together made my landscape ... A landscape does not move nothing really moves in a

landscape but things are there, and I put into the play the things that were there. (LA, 1988: 129)

In some respect, the play is composed as a still arena for linguistic meditations on the part of the omniscient narrator-chorus (Stein) as well as for metaphysical reflections on sainthood, religion and simplicity. Yet, the spiritual significance of *Four Saints* serves only as a pretext for the playwright's experimentation with language and theatrical space. Although ultimately un-theatrically static, *Four Saints* grants its audience a spectacle replete with visual and auditory suggestiveness, without ever sacrificing structural and stylistic originality for storyline and emotional impact. Right from the beginning, Stein makes it plain that *Four Saints* will be a process of "writing up" the characters, an experience synchronically shared by both author and spectators. She graphically refers to the preparation for the characters' stage presence, insisting on its spontaneity:

Four saints prepare for saints it makes it well well fish it makes
it well fish prepare for saints.
In narrative prepare for saints.
Prepare for saints.
(LO&P, 1995: 440)

Throughout the play, the need for contemporaneity has involved: a. the thorough breaking up of all conventional categories of acts and scenes and b. a language versatile enough to reflect on both the Christian symbolism that the theme requires and on the playfulness of the circus, a quality which Stein seems to favor, even as we are confronted "not by performing clowns but by talking saints" (Weinstein, 1970: 76). As a result, words, musical statements and verbal games create spatial relationships, frozen in the frame of the petrified landscape. Language defines objects. The intermingling of the physical and the verbal undermines the truth that "being and truth exist independently of discourse" (Pladott, 1990: 124). Illogical repetitions, counting games, graduated syntactic displacement and phonemic play (Weinstein, 1970: 76) build up a sense of environment for the presentation of the story, a certain kind of *jeu d'esprit*, where extreme stylization, once absorbed by the reader, creates an amusing, "domesticated familiarity" (DeKoven, 1983: 91); this particular practice of subversion certainly foreshadows the formal means that absurdist dramatists would employ some decades later, to overthrow the trite,

clichéd use of everyday language in order to recover its primary meaning. Although in *Four Saints* Stein stitches together set phrases randomly in an attempt to defamiliarize the innate grotesqueness of what is otherwise familiar, the result is more of a comic incantation, their very literalism often producing funny results (Dydo/Rice, 2003: 216):

Scene V

Saint Vincent. Authority for it.

Saint Gallo. By this clock o'clock. By this clock by this clock o'clock.

Saint Pillar. In the middle of their pleasurable resolution resolving in their adequate announcing left to it by this by this means.

And out.

Saint Chavez. With a plan.

Saint Pellen. In sound.

Saint Gallo. Around.

Saint Pellen. In particular.

Saint Chavez. Innumerably.

(*LO&P*, 1995: 471)

In this light, although for Stein, the importance of the theatrical event consisted in detaching words from their trite or formal contexts (Stewart, 1967: 63) and pitting them against a static dramatic background in paradoxical, dynamic juxtapositions, her interest lay in a broader disruption of organic wholeness. Acutely aware of the illusory nature of sequential action and therefore wishing her characters to inhabit an abstract, almost conceptual, space where linear time would cease to exist, Stein subordinated dramatic action to the exploration of how objects moved in space, granting human entity the freedom to release itself from progress within and into history. Ultimately, in her *language theatre* there is no concept of individuality, a reflection of how invalid the Christian ideal of man as creator has become. As an underlying direction, the agents of the “action” are usually words rather than human beings.⁶ With the sense of individual integrity so brutally at stake, drama opts for a whimsical linguistic disintegration. One may argue that the annihilation of all existing principles of structure and characterization was perhaps Stein’s attempt to produce her own set of criteria for what makes drama compelling and

6 This applies less to her later plays, where actual three-dimensional characters occasionally appear.

potentially performable within a context of playfulness and semiotic immunity.

Although the writer insisted back in 1913: “I do not want plays published. They are to be kept to be played” (*apud* Kostelanetz, 1990: 128), the reality about the actual productions of her plays has been rather disappointing, especially when one takes into account the vast amount of drama that she had written. The antithesis that Stein confronted in her playwriting was that of the dramatist’s ability and freedom to “play” and her “obligation to modify that play according to the norms and requirements of theatrical realization” (Bowers, 1991: 84). In other words, there is a marked conflict between the general dramatic assumptions about polyphonic signification and the wish on her part to do away with the rules of traditional theatrical semiosis. Rejecting the dichotomy between reality and illusion, which often results in prescriptive notions of the “inconsequential”, the false, and the “untrue”, stirs up a desire to set aside any relevant derogatory categories. It is Stein’s erasure of dichotomies in most of her early drama that causes the relationship between the signifier and the signified to collapse. In the simplest possible terms this accounts for textual incomprehensibility: conventional meaning disintegrates because of the inherent instability of theatrical reference. Moreover, it enhances the effect of un-performability further: thematic discordance is often matched by a lack of the directorial purpose fundamental to the conception of a theatrical work. This said, defiantly, Stein’s drama creates its own peculiar signs that reverse and subvert the order of the communication process, in a form wherein discourse creates and shapes reality rather than being shaped by it (Pladott, 1991: 123). In as much as Stein “impishly” capitalizes on the device of mirroring, she foregrounds the constitutive power of discourse in a radical inversion of habitual (and stable) reference (1991: 123).

After the Cubist prose work *Tender Buttons*, where she had entered space dynamically, articulating the relationship of the moving object to its still surroundings, Stein developed more fully a language of the current “now”, reducing time to simple present and subsequently destroying history and narrative sequence as the dominating element in literature (Sutherland, 1951: 112). When applying some of modernism’s principles in her drama, especially at its beginnings, Stein may have caught glimpses of the intriguing problems that her plays would present to her audiences, so far accustomed to more digestible theatrical writing. As she suggested through her work, such confidence in an undisturbed historical

continuity was presently utopic, if one were to consider that the postwar condition left little room for a complacent attitude towards life and art. It is certainly true that her drama, entertaining, chaotic and discordant, offered a stimulating alternative to more conventional forms of representation, becoming a forum for cautioning readers and spectators about the contradictions of twentieth-century society. However, the isolation of the dramatic piece from its theatrical habitat, new as it certainly was in the history of modern drama, was also problematic in being so untimely, considering that back in the early twenties, as it appears, the American theatre needed to structure rather than deconstruct its principles of performance. In effect, what the stage needed was not to be “de-theatricalised” but “re-theatricalised” (Dickinson, 1967: 289).

Whether or not Stein’s language was adequately convertible into a meaningful theatrical idiom is ultimately a matter of individual speculation. The relatively limited existence of actual productions of her plays does not afford us many constructive comparisons. It is however the case that between her early plays and *Four Saints in Three Acts* there has been a notable shift in the direction of performability, an adjustment to the medium’s inner logic, notwithstanding the reality that ultimately her drama has overall remained mostly a literary affair. Departing from the dramatic norm to create her own (modernist) canon and express “things deeper than form, of which form is a revealing attribute” (Dickinson, 1967: 309), Stein, without a doubt, was not the only American writer to question the dominant aesthetic ideology of *fin de siècle* America. Many of her contemporaries had also experienced the gap that existed between the changing conditions of modern life and the decorous representation of those conditions on stage. But the work Stein produced was important primarily because it made a strong cultural statement in legitimate artistic ways, revising and refueling dramatic language.⁷ Benjamin’s stipulation in 1936 that “the uniqueness of art is inseparable from its being imbedded in the fabric of tradition” (1969: 223) cannot be impervious to the awareness that existence in tradition presupposes a critical stance in

7 As expected, Stein’s keen experiments in form generated further artistic impulses in drama. For instance, they stimulated the Expressionist works of Elmer Rice (*The Adding Machine* [1923] and *the Subway* [1929]), John Howard Lawson (*Roger Bloomer*, 1923), e. e. cummings (*Him*, 1928) and other plays of the twenties and early thirties. In addition, the prominent role and popularity occupied by the early Expressionist movies in Europe and America (see Eisenstein’s *The Battleship Potemkin* [1925], *The Cabinet of Dr Caligari* [1921], Murnau’s *Sunrise* [1927], Fritz Lang’s *Metropolis* [1927]) were based on similar techniques: extreme stylization, grotesque characterization, urban environment, fast-moving pace and staccato rhythm abounded in both films and plays. Just like the cinema, the theatre too was “fluid”: it assumed the shape of the society that contained it (Rice, 1959: 296).

relation to its viability. Stein's disquieting dramatic artifacts were products of their fervent times, reflecting a tradition that was slowly giving way to new theoretical and epistemological assumptions. Further, by no means should we forget that Stein's voice was in essence a private one. Despite its modernist search for a dramatic discourse that would describe the fragmentary notion of knowledge and the individual's existential entrapment, Stein's drama remained unacknowledged during her life. Yet, its echoes seem to chime in some more recent theatrical modes, especially in those that exhibit the postmodernist obsession with the use of a dramatic language *per se*, as well as the incorporation of the "landscape aesthetic" in the avant-garde performance of the past few decades. One can certainly bring up the example of Robert Wilson's painterly compositions, as well as Richard Foreman's typical frozen *tableaux*, both of which define time and space in ways largely reminiscent of Stein's outlook on the theatre as a means to capture a fleeting moment. Analyzing Stein's impact on modern dramaturgy, Marvin Carlson traces the tradition of playwriting in the United States back to her landscape writing, examining how her essentially modernist *écriture* reverberates in the powerful mix of "actual physical landscapes of psychic projection with verbal landscapes" (*apud* Fuchs/Chaudhuri, 2002: 148).⁸ Simultaneously modernist and postmodern, alternately centripetal and open ended, Stein's plays exploit the "non-signifying notion of art as endless ... display that demonstrates an endless, de-sublimated spectacle cut off from all narrative ends" (*apud* Berry, 1992: 144). They also provide evidence for Lyotard's assertion that "a work can become modern only if it is first postmodern" (1984: 79). Stein's textual dislocations of selves, divided and redefined *ad infinitum*, break new ground in the stage representation of the subject. The multiple identities that speak confused, ahistorical narratives dictate the kind of minimalism designated by the theatre of Beckett and later, by Heiner Müller's fragmented pieces, and in the United States, in Adrienne Kennedy's racial vacillations, Richard Foreman's still compositions and Mac Wellman's word-games, among others. I would hasten to add Enda Walsh, Valère Novarina and Jon Fosse to the list, not in the least to argue that the outreach of her revolutionary form extended well beyond her national borders.

Ionesco's postulation in 1958 that "to push the theatre beyond that intermediate zone which is neither theatre nor literature is to restore it to

8 Carlson points out that Stein's plays are involved with spatial configurations of language itself that, like landscapes, frame and freeze visual moments and alter perception (*apud* Fuchs/Chaudhuri, 2002: 148).

its proper drama, to its natural limits” (*apud* Corrigan, 1963: 85) encapsulates the challenge for any playwright to strike the right balance between creating a dramatic text and representing it on stage with immediacy. Although Stein’s “stageability” (Bay-Cheng, 2005: 20) is still a matter of debate, the writer being, in Virgil Thomson’s opinion, a “literary woman interested ... in the theatre as memory and idea” (*apud* Ryan, 1984: 34), certain elements of her nontheatre presently seem to have acquired the maturity and the timely quality that they lacked upon their original conception and are expressed in different ways in contemporary drama. The distinct model of dramatic modernism Stein produced set up experimentation with form as a canon in modern playwriting, opening up new vistas in the understanding as well as enjoyment of theatre textuality.

LIST OF ABBREVIATIONS

LA	<i>Lectures in America</i>
GHA	<i>Geographical History of America</i>
G&P	<i>Geography and Plays</i>
LO&P	<i>Last Operas and Plays</i>
O&P	<i>Operas and Plays</i>
HWW	<i>How Writing is Written</i>

REFERENCES

- ATKINSON, Brooks (1952), “Review of *Four Saints in Three Acts*”, *New York Times*, April 17.
- BAY-CHENG, Sarah (2005), *Mama Dada: Gertrude Stein’s Avant-Garde Theatre*, London and New York, Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1969), “Hannah Arendt (edit)”, *Illuminations*, New York, Schocken.
- BERNSTEIN, Leonard (1990), “Last Operas and Plays”, in Richard Kostelanetz (ed.), *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*, London, McFarland & Company, Inc, Publishers, pp. 132-34.
- BERRY, Ellen E. (1992), *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein’s Postmodernism*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- BOWERS, Jane Palatine (1991), *They Watch me as they Watch this: Gertrude Stein’s Metadrama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CARLSON, Marvin (2000), “After Stein: Traveling the American theatrical ‘Landscape’”, in Elinor Fuchs / Una Chaudhuri (eds.), *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 145-58.
- DEKOVEN, Marianne (1983), *A Different Language: Gertrude Stein’s Experimental Writing*, Madison, University of Wisconsin Press.
- DICKINSON, Thomas H. (1967), *Playwrights of the New American Stage*, New York, Books for Libraries Press.
- DUBNICK, Randa (1984), *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*, Chicago, University of Illinois Press.

- DYDO, Ulla E. / RICE, William (2008), *Gertrude Stein: the Language that Rises 1923-1934*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- ESSLIN, Martin (1986), "Modernity and Drama", in Monique Chefdor / Ricardo Quinones / Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 54-65.
- FEINSOD, Arthur (1992), *The Simple Stage*, New York, Greenwood Press.
- HABERMAS, Jürgen (1985), "Modernity – An Incomplete Project", in Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, pp. 3-15.
- HOWARD, Richard (1990), "Operas and Plays", in Richard Kostelanetz (ed.), *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*, London, McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 128-31.
- IONESCO, Eugene (1963), "Discovering the Theatre", in Robert W. Corrigan (ed.), *Theatre in the Twentieth Century*, New York, Grove, pp. 77-93.
- JAKOBSON, Roman (1987) / POMORSKA, Krystyna / RUDY, Stephen (eds.), *Language in Literature*, London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- KENNEDY, Andrew (1975), *Six Dramatists in Search of a Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LYOTARD, Jean François (1984), *The Postmodern Condition*, trans. Geoff Bennington / Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PLADOTT, Dinnah (1990), "Gertrude Stein: Exile, Feminism, Avant-Garde in the American Theatre", in June Schlueter (ed.), *Modern American Drama: The Female Canon*, London and Toronto, Associated University Press, pp. 111-29.
- PUCHNER, Martin (2002), *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- RICE, Elmer (1959), *The Living Theatre*, New York, Harper and Brothers.
- ROBINSON, Marc (1994), *The Other American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RYAN, Betsy Alayne (1984), *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- STEIN, Gertrude (1974), Robert Bartlett Haas (ed.), *How Writing is Written*, vol. II of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein, LA, Black Sparrow Press.
- STEIN, Gertrude (1993), *Geography and Plays* [1922], Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- (1995), *Last Operas and Plays* [1949], Carl Van Vechten (ed.), New York, Rinehart.
- (1988), *Lectures in America* [1935], London, Virago.
- (1973), *The Geographical History of America* [1936], New York, Vintage Books.
- STEWART, Allegra (1967), *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- SUTHERLAND, Donald (1951), *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, New Haven, Yale University Press.
- VORIS, Voris (2016), *The Composition of Sense in Gertrude Stein's Landscape Writing*, New York, Palgrave Macmillan.
- WATSON, Dana Cairns (2005), *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- WEINSTEIN, Norman (1970), *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*, New York, Frederick Ungar.

AVRA SIDIROPOULOU

Avra Sidiropoulou é professora assistente e directora do mestrado em Estudos de Teatro da Universidade Aberta de Chipre. É autora de obras sobre teoria da direcção, prática como investigação e adaptação. O seu livro, *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre* foi publicado pela Palgrave Macmillan (2011). Encontra-se a terminar um ensaio sobre prática de direcção (Routledge, no prelo).

OFF-élia: Performatividade *drag* no contexto de *Hamlet*

LARA BARBOSA COUTO & MARTHINS MACHADO

The present article intends to expose the results of the procedures of creation from the inversion of genres in the construction of the performance *Vértices*. The study is based on the investigation of devices related to the Drag Queen culture in conjunction with Contemporary Theater, in order to assist in the construction of poetic paths for the soloist. In order to conceive the interweaving between Drag and artistic construction for theater, with academic reflection on the history of gender inversion throughout theater history, the boundaries between expression of gender identity and artistic performance and its results in the scenic construction of the theatrical performance *Vértices*.

THEATRE / DRAG QUEEN PERFORMANCE / SCENIC CONSTRUCTION / QUEER THEORY

Por reunir elementos de diversas áreas artísticas, a atividade *drag* configura uma performatividade de difícil delineamento. Tradicionalmente compreendida como uma performance transformista, o desempenho de um artista *drag* pode articular características oriundas das funções de ator, dançarino, cantor, maquiador, figurinista, diretor, dentre outros.¹ Entendendo a multiplicidade que atravessa a atividade *drag*, uma pesquisa realizada dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade Vila Velha (UVV-ES) levantou questionamentos acerca de recorrências que caracterizam a atividade *drag*, questionando aspectos que diferem um artista *Drag Queen* de outras atividades transformistas. O espaço de experimentação de tais questões se deu dentro do processo criativo do espetáculo *Vértices, sobre Hamlet*. A peça é uma adaptação do texto *Hamlet*, de William Shakespeare. A obra tem direção de Lara Couto e é representada pelos atores Marthins Machado (no papel de Ofélia) e Amanda Amorim (no papel

1 O termo *transformismo* é usado para se referir a uma pessoa que veste roupas usualmente próprias do sexo oposto com intuito essencialmente artístico (*drag queen* e *drag king*) sem que tal atitude interfira em sua orientação sexual ou identidade de gênero e que se diferem dos *cross-dressers*, ou travestis, que se vestem como pertencentes ao sexo oposto para prazer pessoal, sexual, erótico ou emocional.

de Hamlet). Enquanto aliava pesquisa acadêmica e criação teatral, a rotina de investigação procurou desenvolver o espetáculo a partir do tensionamento de recursos do teatro contemporâneo e a performance *drag*, explorando possibilidades de aproximação e distanciamento entre o que seria a interpretação de um ator transformista e a performatividade de um artista *drag*.

O ponto de partida no processo de criação cênica e adaptação do texto dramaturgico *Hamlet* se deu através da transferência de uma maior autonomia para os atores/performers na escolha dos fragmentos textuais a serem levados para a sala de ensaio, que poderiam pertencer ao texto de referência, a outras fontes dramaturgicas² ou ainda articular escritas pessoais. Esta maior responsabilidade autoral é, por exemplo, um aspecto que pode ser identificado dentro da performatividade *drag*, na qual o artista muitas vezes idealiza e constrói seus produtos sozinho: personagem, texto, figurino, maquiagem, dentre outros.

Outra tendência na atividade *drag* é a reincidência de uma mesma personagem em diversos números, de forma que não é incomum que a construção *drag* de uma artista se assemelhe a uma espécie de *alter ego* de si próprio, uma criação elaborada a partir de traços, características e gostos pessoais. O ator Marthins Machado, que já trabalhava anteriormente com performances *drag*, elabora a maior parte de seus números com a personagem Lara LeStrange, figura que desenvolve especialmente apresentações de dança e dublagem e se inspira em ícones negros da cultura *pop*, como Rihanna e Beyoncé. Dentre as referências usadas para as experimentações em torno de Ofélia, a própria Lara serviu de inspiração, cedendo não apenas figurinos, perucas e adereços, como elementos de sua gestualidade e o interesse pela representatividade das mulheres negras.

Trata-se de um processo de criação que ultrapassa as fronteiras da realidade ficcional proposta pelo texto de referência, que serve de pilar inicial para a sobreposição de diversos outros modelos, a começar pelo próprio ator e trabalhos por ele realizados anteriormente. Marthins trouxe a demanda de experimentação das possibilidades *drag* dentro do contexto teatral e a provocação de usar a personagem Ofélia como um caminho para discussão de questões relacionadas à temática *queer* e a questões de gênero.

A discussão de gênero já é um assunto de grande relevância dentro da linguagem *drag*, razão pela qual esse tipo de atividade costuma tecer interessantes diálogos com a comunidade LGBTT e a teoria *queer*.

2 A peça usou ainda fragmentos do texto *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller.

Guarcira Lopes Louro (2012) apresenta o *queer* como uma teoria de caráter esdrúxulo e pouco normativo, manifestações excêntricas que não têm pretensões de integração e que assumem o desconforto da ambiguidade. «*Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina» (Louro, 2012: 8). Em outras palavras, a comunidade *queer* pretende atuar na contramão de regras socialmente aceitas, com ênfase na negação de uma heteronormatividade homofóbica e interesse por maneiras pouco convencionais de expressão de gênero e das relações interpessoais. O *queer* tende a denunciar a delimitação de características específicas que referenciam cada gênero, atitude que se repercute em estruturas hierarquizadas e coercivas no entendimento das funções atribuídas ao feminino e ao masculino.

O discurso *queer* assume o lugar da subversão, lugar esse que por vezes entra em atrito com as reivindicações da comunidade LGBTQT. Isso porque o movimento *gay* propõe uma visão que compreende a homossexualidade como algo normal, assim como a heterossexualidade. Já a política *queer*, conforme Joshua Gamson (2002), assume a etiqueta da perversidade para destacar a norma por trás daquilo que é considerado normal, seja a respeito da heterossexualidade ou da homossexualidade. *Queer* não seria se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la. Gamson aponta que ser *queer* é romper com a relação de paralelismo com a heteronormatividade, evitando a repetição de estruturas coercivas. Em virtude disso, a discussão *queer* abrange uma diversidade de sujeitos que atuam no intuito de provocar estranhamento na forma de pensar as construções de identidade.

É nesse sentido que a atividade *drag* se desenvolve. Seja na representação de figuras mais sutis ou caricaturadas, a atividade explora, debocha e denuncia procedimentos de construção do feminino e masculino. Nesse jogo de subversão, a orientação sexual do artista *drag* ou sua identidade de gênero constituem um fator irrelevante. Fazendo uso da proposição de Ana Paula Vencato (2002) é possível entender que as *Drag Queens* são atores quase sempre transformistas, mas que não fazem uso da indumentária do gênero feminino em seu cotidiano, o que os difere das travestis e das *Crossdressers*. A esse respeito, define Jaqueline de Jesus (2012: 10):

Travestis: Entende-se, nesta perspectiva, que são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero.

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformista ou Drag Queen/Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual.

São diversas as formas de vivência transgênero. Há a expressão de vivência de identidade (o que é exemplificado por transexuais), onde o indivíduo vive e se identifica com essa subversão de sua identidade cisgênero para transgêneros ou de não gênero (travestis).³ Ocorre também a vivência de funcionalidade (representado por *Crossdressers*, *Drag Queens* e *Drag Kings*) que usam da indumentária do gênero oposto temporariamente. O sujeito que se coloca em estado de transexualidade funcional não sente necessariamente a necessidade de mudar seu gênero binário. Um ponto a ser destacado é o cunho contracultural da vivência funcional das *drags*, que se utilizam de normas padronizadas do gênero para anarquizar.⁴ A exacerbação dos códigos (masculinos e femininos) agride, perturba e abre questões:

A performance Drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero pela *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (Butler, 2003: 196)

Compreendendo que o *drag* não pode ser considerado parâmetro para identificação de gênero ou sexualidade, destaca-se o caráter artístico que

3 De acordo com Jesus (2012), cisgênero é «um conceito que abarca as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado no momento de seu nascimento, ou seja, as pessoas não-transgênero».

4 Surgida nos Estados Unidos na década de 1960, a contracultura pode ser entendida como um movimento de contestação de caráter social e cultural. Nasceu e ganhou força, principalmente entre os jovens desta década, seguindo pelas décadas posteriores até os dias atuais.

este sujeito desempenha durante suas aparições. Victor Turner (1987) aponta que a ação performática é uma forma dos seres humanos se comportarem. A performance é lúdica e tem potencial persuasivo. Os atores performáticos, através deles mesmos, têm um potente gerador de poder subvertente e transformador do *statu quo* social, o que situa o *drag* neste lugar de arte que inquieta e inflama discussões a sua volta. Ao exagerar os códigos, o *drag* ajuda a lembrar que o corpo social de cada gênero é uma construção inventada e culturalmente ratificada em sociedade. As *Drags* se posicionam entre os limiares do gênero a fim de subverter padrões estabelecidos pela cultura. Esses conceitos apresentados, tanto na ótica de Butler como em Louro, refletem a contestação de lógicas e normas sociais hierarquizadas.

A Performance enquanto linguagem artística mostra-se como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir dos modos de usar o corpo, ou melhor, como o artista performático se serve do corpo para levantar questionamentos sobre os fenômenos sociais, levando-se em consideração de que cada cultura detém sistemas simbólicos que fomentam os hábitos que são informados por uma tradição lhe são próprias. (Mauß, 1974 apud Barbosa, 2010: 1199, grifos do autor)

Nessa perspectiva, o *drag* se localiza como linguagem performática que subverte uma lógica social vigente através de uma sátira-denúncia, onde padrões de performatividade do gênero impostos são ironizados, representados ou questionados. Ao mesmo tempo em que abre mão de uma linearidade nas apresentações, aguça outros canais de percepção.

Na década de 1970 eram mais recorrentes apresentações *drag* calçadas no exagero da figura feminina e na representação de tipos andrógenos. A partir dos anos noventa, no entanto, outros estilos ganharam destaque dentro da cena *Drag Queen*, que não mais utilizavam o exagero do referencial feminino e se dedicavam à performance de músicas remixadas e danças extravagantes, a exemplificar o bate cabelo. Atualmente a atividade *drag* não performa apenas sobre a separação binária entre gêneros masculinos e femininos, mas apresenta questionamentos sobre a representação de diferentes modelos dentro da sociedade. Alguns gêneros discutem mais fortemente padrões de beleza impostos pela cultura, seja reafirmando esses elementos ou criticando o seu potencial de opressão sobre os corpos. Outras modalidades se ancoram na identidade de gênero como construção, expondo o artifício por trás das caracterizações

e as possibilidades de transgressão da separação simplista entre gênero masculino e feminino. Outros estilos levam a performance na direção de uma criação extra-humana, adotando novos modelos no planejamento da criação, como animais ou imagens extraterrestres. Por fim, algumas modalidades trabalham a partir de elementos da cultura *pop*, tomando como inspiração figuras amplamente conhecidas do *show business*.

Conforme a atividade *drag* se tornou cada vez mais complexa, novos termos foram adotados para diferenciar a multiplicidade de estilos. O surgimento de novas modalidades contribuiu também para a relativização do conceito de *drag*. A arte, que tradicionalmente mostrava artistas performando o gênero oposto, se abriu para um leque de possibilidades. Ao longo das investigações, a pesquisa conseguiu elencar doze estilos diferentes de atividade *drag*. Este delineamento explicitou as possibilidades de recurso que o processo criativo poderia fazer uso. A ideia não era escolher uma única modalidade de *drag*, mas mesclar variados elementos ao longo do espetáculo. Esta escolha influenciou aspectos fundamentais da representação estética da personagem Ofélia, pois a colocou em movimento, num processo de transição/construção de sua própria identidade ao longo da peça. Em virtude disso, aspectos da caracterização são modificados no decorrer do espetáculo, com a inserção de novos figurinos e acessórios. Essas mudanças na forma de se vestir e agir dialogam com o próprio processo de empoderamento da personagem e valorização da sua própria individualidade além dos padrões de comportamento a ela impostos. Dentre as principais modalidades *drags* que inspiraram a criação, estão:

- > as *andrógenas* (ou *Club Kids*) se colocam na fronteira entre o masculino e feminino. Esta modalidade contraria o entendimento comum de que a atividade *drag queen* se baseia necessariamente na representação da figura feminina. As *andrógenas* quase sempre se ancoram nas referências *punk-rock*, futurista e excêntrica para compor suas caracterizações, inserindo peças da indumentária masculina e feminina aos seus figurinos;
- > o *show stopper* é um estilo mais recente de *drag*, caracterizado por uma menor preocupação com a aparência estética, utilizando um estilo despojado para fazer *drag*, sem grandes ornamentações. Além disso, esse estilo de *drag* se destaca por terem performance de dublagem e dança intensas, onde o foco não é a vestimenta e a maquiagem mas sim o potencial do desempenho (dançando, cantando ou dublando);

- > *fish (ou fishy)* é uma das modalidades mais femininas de representações *drag*. No meio *drag*, agir ou ser *fishy* é sinônimo de feminilidade extrema. Esse estilo trabalha baseado na representação social da mulher, usam roupas *fashion* (dentro das tendências mais recentes da moda), e fazem shows performáticos de dança e dublagem, não se limitando apenas à representação da beleza feminina;
- > as *impersonator (ou covers)* são *Drag Queens* que utilizam do trabalho de cantoras famosas (na maioria da música *pop*) para suas performances. Essas *drags* se dedicam a fazer de suas apresentações um simulacro, não apenas da aparência, mas do estilo de apresentação das artistas homenageadas.

DA ARTICULAÇÃO DE DIVERSOS ESTILOS DRAG ATÉ A CONSTRUÇÃO DE UMA «OFF-ÉLIA»

Ofélia é uma personagem cujo percurso pode ser entendido como controverso e de muitas significações em aberto. Dentro da abordagem dada pelo ator Marthins Machado em diálogo com a equipe, a representação de Ofélia se centrou principalmente em dois aspectos da trajetória da personagem. No primeiro, a personagem simbolizou o processo de domesticação do comportamento feminino, a necessidade de obedecer, de casar virgem, ser bem-educada, de resistir às investidas masculinas, usar roupas modestas, controlar a própria lascívia e servir aos homens à sua volta: ao pai, ao irmão, ao marido. Num segundo, sua loucura foi compreendida como sua própria possibilidade de libertação dos padrões impostos. O delírio abre margem para a manifestação de suas necessidades mais reprimidas, para a sua espontaneidade calada, até o ápice do gesto extremo e o encontro fatal com o rio.

A respeito da morte da personagem, a equipe de criação do espetáculo preferiu considerar a hipótese do suicídio, apresentando a morte como uma escolha. Esta opção conferiu maior poder de decisão à personagem em seus momentos finais, considerando especialmente suas poucas oportunidades de fazer escolhas a respeito do direcionamento da própria vida. Ao cair no rio, Ofélia conseguiria, enfim, selar o próprio destino, rompendo os laços que a prendiam ao Hamlet, à memória do pai e aos papéis que socialmente lhe eram impostos.

Ofélia abriu campo para a criação de *OFF-élia*, antimodelo elaborado pelo ator Marthins Machado e personagem levada à cena em *Vértices, sobre Hamlet*. Através de *OFF-élia*, Marthins procurou dizer o que Ofélia

não diz justamente por estar inserida num contexto social no qual não pode ter voz ativa. Diante do relacionamento da personagem com Hamlet, Polônio e Laertes, o ator prefere uma Ofélia que vai à luta e fala o que não poderia ser dito na versão original, pensamentos e opiniões que são levados com ela quando se afoga no rio.

Baseado nas considerações do ator e seu desejo por dar maior protagonismo e voz à personagem, a construção de *OFF-élia* se estabeleceu através da criação de uma série de solos que poderiam ou não se basear na dramaturgia de Shakespeare. Ao longo dos ensaios se agudizou a tendência demonstrada por Marthins de se afastar das cenas em que Ofélia aparecia na dramaturgia original para chamar a atenção para tudo o que ela poderia ter sido. Por esse motivo, a narrativa do espetáculo fez a licença poética de subverter a trajetória descrita na peça de Shakespeare para apresentar a personagem desde o começo como morta. *OFF-élia* aparece, assim, como um espectro que se coloca em relação com Hamlet. Ela revê passagens de sua vida após ter transgredido, chamando a atenção para as diferentes forças coercivas com as quais teve contato em vida.

Até o momento já foram apresentados três referenciais que contribuíram para a elaboração de *OFF-élia*: a personagem Ofélia (antimodelo), Lara Lestrange e o próprio ator, Marthins Machado. O quarto referencial a se sobrepor surgiu como outra inquietação do ator, que expressou o desejo de usar mais uma referência, dessa vez uma figura pública que para ele trazia calor, força e indignação à composição: a pintora mexicana Frida Kahlo.

Frida Kahlo é considerada um ícone do feminismo no mundo inteiro. Não apenas a sua produção artística, mas sua biografia e personalidade inspiram diversos debates sobre comportamento e representação da mulher. Tendo como principal tema de suas obras o autorretrato, é possível acompanhar através de suas pinturas, sua inquietação perante o confronto consigo mesma em diferentes situações. Nas telas, Frida recorrentemente aparece em situações dolorosas. Em diferentes quadros a artista está chorando, sangrando, prostrada numa cama, pensando na morte. Em outras, é possível ver aspectos do seu relacionamento com o próprio corpo, violentamente atingido por uma barra de ferro durante um acidente de ônibus, aos dezessete anos. Por conta do acidente, Frida se submeteu a diversas cirurgias ao longo da vida e se viu impossibilitada de ter filhos, sofrendo três abortos. Retrato ainda questões referentes à sua sexualidade e seu relacionamento com o também artista Diego Rivera, com quem manteve um casamento conturbado por mais de vinte anos.

Apesar de não haver registros de seu engajamento direto nas causas feministas, Frida transgrediu expectativas de comportamentos esperados de uma mulher de sua classe social e época, questionando padrões estéticos da representação feminina através da maneira incomum com que pintava a si mesma. Frida preferiu ir na contramão da idealização feminina e retratou suas próprias deficiências, seu corpo frágil, e os traumas vividos em decorrência do acidente. Assumiu sua monocelha e os pelos do buço e constantemente aparecia com trajes de tehuana, vestimenta que caracterizava as zapotecas, grupo indígena no qual as mulheres exercem um papel central na realização de diversas funções na comunidade, desde aqueles referentes à vida doméstica como ao trabalho:

O traje que Frida decidiu adotar era o das mulheres do istmo de Tehuantepec, e as lendas em torno delas sem dúvida informaram sua escolha: as mulheres de Tehuantepec são famosas por serem imponentes, sensuais, inteligentes, corajosas e fortes. Segundo o folclore, vivem em uma sociedade matriarcal, em que as mulheres dirigem os mercados, cuidam das questões fiscais e dominam os homens. (Herrera, 2002: 87)

Inspira a construção de *OFF-élia* o percurso desenhado por Frida na exploração de aspectos da sua individualidade. Este movimento envolve aparições em diferentes trajes, desde roupas masculinas a trajes típicos, o que aponta para uma inquietação perante a própria identidade e a maneira como a artista desejava se posicionar no mundo. Sua obra autobiográfica parece seguir o mesmo percurso, evidenciando aquilo que a maioria pretende esconder: suas feridas corporais e emocionais. Em suma, Frida remete ao corajoso confronto consigo mesma, não pela busca de uma essência, mas a partir da experimentação das múltiplas possibilidades do que se pode ser. Em outra instância, a escolha de uma figura de grande popularidade alude ao trabalho das *impersonators*. No entanto, o desejo de Marthins não era de fazer um *cover* de Frida Kahlo, mas inserir características observadas na artista à caracterização, além de incorporar elementos de latinidade que deslocassem sua *OFF-élia* de um contexto europeu e distanciado.

A construção da personagem articulou diferentes estratégias e pontos de referência, fazendo da caracterização um complexo arranjo de materiais a serem ajustados de acordo com o discurso que se desejava imprimir à obra. Ocorre, dessa maneira, uma aproximação entre os

procedimentos adotados no processo com a ideia de um ator-compositor defendida por Matteo Bonfitto (1994). Diante das necessidades impostas pelas múltiplas configurações das personagens, Bonfitto defende um ator que coordene diferentes estratégias na construção do desempenho:

[...] independentemente das opções subjetivas presentes em todo processo artístico, os tipos de seres ficcionais aqui examinados abrem a possibilidade de utilização de diferentes elementos, procedimentos e matrizes em seu processo de construção. A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transcrições entre essas matérias. A busca de sentido de cada material e das possíveis transcrições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. [...]

Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz de não só de fazer, mas de *pensar o fazer*. [...] O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor. (Bonfitto, 1994: 140-142, grifo do autor)

Se colocar diante do processo como um ator-compositor envolve, dentre outras coisas, reforçar a autoria da criação, compreendendo que pode o ator planejar e gerir os próprios procedimentos de maneira autônoma ou paralela à condução do diretor. No caso de *Vértices*, a voz da direção privilegiou pôr em cena as visões apresentadas pelos atores Marthins Machado e Amanda Lima, funcionando mais como uma orientação das propostas trazidas por eles para a sala de ensaio.

Uma particularidade fruto desta autonomia foi a escolha determinada por Amanda Lima de não construir o seu Hamlet a partir de elementos da performatividade *drag*. Havia essa possibilidade, uma vez que existe um estilo que se dedica a ações desta natureza, as chamadas *Drag King*. São chamadas de *Drag King* as mulheres que representam o gênero masculino através de números que recorrentemente questionam aspectos do comportamento dito masculino na sociedade, satirizando hábitos e posturas reconhecidos como típicos dos homens. No entanto, a preferência da atriz foi a de se concentrar nas características mais reflexivas da personagem, priorizando a representação de suas angústias interiores e

questionamentos perante a vida do que questões relativas à representação da sua condição masculina.

Assim como aconteceu com Marthins Machado, o processo de construção de Hamlet se deu através da proposição de variados solos, de modo que a pesquisa não se preocupou inicialmente com a construção de uma coesão entre as propostas. Pelo contrário, pareceu interessante explorar o distanciamento entre figuras que deveriam ser relativamente próximas, mas que na lente do espetáculo parecem habitar mundos completamente diferentes. Por fim, algumas diferenças foram amenizadas quando os solos foram organizados em cenas conjuntas e a rotina dos ensaios possibilitou a contaminação entre as variadas visões. Ainda assim o produto final não perdeu seu caráter fragmentado, a sua desarmonia nos encontros e desencontros de um Hamlet desregulado e uma Ofélia desajustada, figuras que não se confrontam diretamente, mas que se põem frente a frente com suas próprias questões mal resolvidas.

Em outras palavras, é importante evidenciar que não é a mera inversão do gênero que possibilita o cruzamento entre teatro e performatividade *drag*. Um ator que interpreta uma personagem com o gênero trocado não está enquadrado na linguagem *drag* se o desempenho não se preocupa em questionar e subverter códigos pré-estabelecidos do que é ser homem ou mulher. Além disso, existem diversas outras ações performativas que caracterizam o repertório de trabalho de uma *Drag Queen*: canto, dublagem, dança... Alguns desses elementos foram incorporados como cenas do espetáculo, que agregou ainda outros aspectos referentes à identidade visual *drag*, como maquiagem extravagante, trocas de figurino, perucas exóticas, etc.

Os momentos de dublagem entraram como um ponto de suspensão da narrativa, espaço de transformação da personagem e até mesmo como uma espécie de clímax dentro da encenação. Uma das cenas mais relevantes do espetáculo é a dublagem da canção *Mulher do Fim do Mundo*:

Na chuva de confetes deixo a minha dor
 Na avenida, deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida, deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida

Na avenida, dura até o fim
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou e vou até o fim cantar
 (Coutinho/Fróes, 2015)

A *Mulher do fim do mundo* é uma canção interpretada pela cantora Elza Soares, uma das mais importantes artistas negras da Música Popular Brasileira. A música compõe o álbum *A Mulher do fim do mundo* e retrata a narrativa de uma mulher que testemunha o apocalipse, contexto que se mistura com o próprio carnaval. Diante do trágico desfecho, a mulher do fim do mundo deixa na avenida não só suas lembranças, mas toda a sua visceralidade. A canção termina com seus brados de resistência, nos quais afirma que irá cantar até o fim. É uma música especialmente comovente considerando a frágil saúde da cantora, que nos seus oitenta anos ainda realiza *shows* pelo país e pelo mundo, embora sobre uma cadeira de rodas.

A música aparece no segundo momento de dublagem do espetáculo, no qual a atitude *drag* ganha novas proporções, com movimentos ainda mais dilatados. Conforme dubla, a personagem desconstrói sua própria caracterização, desfazendo de seus sapatos, seu figurino e até mesmo da sua peruca. É o desnudamento da conduta social normatizada, a retirada das máscaras, atitude que revela até mesmo a presença do ator/performer Marthins Machado por trás da composição: sai a peruca lisa e mostra-se o cabelo crespo.

A peça até então já havia tecido diálogos com o estilo *impersonator*, a citar o desempenho sobre a música *Love On The Brain*, livremente inspirado na cantora Rihanna (intérprete da música). Já a cena de *A Mulher do fim do mundo* presta homenagem às *drags* andrógenas, pois estabelecem uma atitude performativa de fronteira entre feminino e masculino conforme apresenta Marthins em cena. Após a dublagem e troca de figurino, *OFF-élia* passa a usar uma saia de penas que remete ao tipo de caracterização das *Fish Queens*, onde a saia e *corsets* fazem menção às roupas usadas pelas mulheres do teatro de revista, ou até mesmo o burlesco.⁵ É quando a personagem abraça o seu lado marginal. Para reforçar essa

5 A arte burlesca se refere a um tipo de apresentação teatral que consiste em uma paródia ou sátira. Alguns autores definem o teatro burlesco como descendente direto da *commedia dell'arte*, «farsa» ou «burla» para uma paródia ou comédia de costumes aparece aproximadamente ao mesmo tempo em que surge a primeira aparição da *commedia dell'arte*. Burlesco faz parte da categoria estética grotesca, sendo uma representação teatral ou dança. Representação de caráter exagerado, parodiando temas dramáticos com alto teor farsesco, esta forma cômica trata de personagens extravagantes e bufonas. Autores que discorrem sobre o grotesco, citam o burlesco como variante ligada à encenação.

nova atitude, o espetáculo incorporou um trecho de *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller:

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher com as veias cortadas. Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativeiro. Destruo o campo de batalha. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias do homem que amei e que se serviu de mim na cama, na mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. Vou para a rua, vestida em meu sangue. (Müller, 1987: 27)

OFF-élia resulta de uma conjunção complexa de referências sobrepostas a elementos do *Drag Queen* e ao contexto ficcional inspirado por Hamlet. O processo se desenvolveu a partir do entendimento de que o *drag* não exerce apenas um papel de entretenimento, mas também de militância política acerca de questões de gênero e de sexualidade. Conforme corrompe sua imagem de referência, o ato performativo expõe novas possibilidades de entendimento e expressão da figura. *OFF-élia* segue tal princípio e se mostra como uma distorção que transgride a dramaturgia original, confrontando-a com o desejo discursivo do ator Marthins Machado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFFONSO, Frederico Pires (2012), *Transgeneridade na Moda: O Vestir em João Nery e Laerte Coutinho*, monografia, curso de especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, Instituto de Arte e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, <http://www.ufjf.br/posmoda/files/2013/05/Transgeneridade-na-moda.pdf>.
- BAKER, Roger (1994), *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, Nova Iorque, New York University Press.
- BARBOSA, Eduardo Romero (2010), «O corpo representado na arte contemporânea – O simbolismo do corpo como meio de expressão artística», apresentado no ANPAP – Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas «Entre Territórios», Cachoeira, http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf.
- BERTHOLD, Margot (2005), *História Mundial do Teatro*, 2.^a ed., São Paulo, Perspectiva.
- BONFITTO, Matteo (2002), *O Ator Compositor: As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*, São Paulo, Perspectiva.
- BUTLER, Judith (2001), *O Corpo Educado: Corpos que pesam sobre os limites discursivos do sexo*, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- (2008), *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. (ed. port. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*, Orfeu Negro, 2017).
- COUTINHO, A. / FRÓES, C. (2015), *Mulher do fim do mundo. A Mulher do fim do mundo*, Circus/Natura Musical, [CD].

- GAMSON, Joshua (2002), «Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema», in Rafael M. Mérida Jiménez, *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria editorial, pp. 141-72.
- GADELHA, José Juliano Barbosa (2009), *Masculinos em Mutação: A Performance Drag em Fortaleza*. dissertação de mestrado, mestrado em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1480/1/2009_Dis_JJBG.pdf.
- HERRERA, H. (2015), *Frida: a biografia*, 4.^a ed., São Paulo, Globo.
- JESUS, Jaqueline Gomes de (2012), *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*, Brasília, s/e, https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989.
- LOURO, Guacira Lopes (1997), *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós estruturalista*, Petrópolis, Vozes.
- (2001), *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- (2004), *Um Corpo Estranho: Ensaio sobre a sexualidade e teoria queer*, Belo Horizonte, Autêntica.
- MÜLLER, Heiner (1987), *Quatro textos para teatro: Mauser. Hamlet-Máquina. A missão. O quarteto*, trad. Fernando Peixoto/Renato Meastrinel, São Paulo, Hucitec.
- PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsbug/Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva.
- SANTOS, Joseyson Fagner dos (2010), «Identities e Performances – Um Olhar Sobre as Drag Queens em Natal», apresentado em XVIII Semana de Humanidades da UFRN, Natal, <http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT20/JO%20FAGNER%20-%20Artigo%20Semana%20de%20Humanidades.pdf>.
- (2010), «Divas, kengas e “dragões”: a (re)construção do corpo entre performances e identidades transformistas em Natal», apresentado na Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, https://www.academia.edu/2314485/Divas_kengas_e_drag%C3%B5es_a_re_constru%C3%A7%C3%A3o_do_corpo_entre_performances_e_identidades_transformistas_em_Natal_RN?auto=download.
- SHAKESPEARE, William (2001), *Hamlet*, São Paulo, M. Claret.
- STANISLAVSKY, Constantin (1976), *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- VENCATO, Anna Paula (2002), «*Fervendo com as drags*»: *corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*, dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia Social do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84381/183795.pdf?sequence=1>.

LARA BARBOSA COUTO & MARTHINS MACHADO

Lara Barbosa Couto é doutorada em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Vila Velha.

Marthins Machado é licenciado em Artes Cênicas pela Universidade de Vila Velha, ator e *drag queen* (Lara Lestrage).

A operação dramatúrgica sob a responsabilidade do encenador: «A história que eu não devia contar»

ANDRÉ PAES LEME

This article addresses the affinity between the literary oeuvre and the dramaturgic object, focusing on the increasing presence of narrative texts in contemporary performance. We reflect upon the several motives that lead a theatre director to become artistically interested in literary material not originally written for the stage, and to identify the procedures adopted for this transposition. As an example of this kind of experience, we will go through the staging of *A história que eu não devia contar*, by the Portuguese author João de Mancelos, staged in Lisbon (July 2016), directed by André Paes Leme, in partnership with the Cia. Falácia de Teatro.

THEATRE AND LITERATURE / LITERARY ADAPTATION / WRITING FOR THE STAGE / NARRATIVE THEATRE / THEATRE DIRECTION

Uma das principais tendências do teatro verificada desde os tempos mais remotos até aos dias de hoje é a teatralização de textos narrativos para o palco. Fábulas, contos e romances são repetidamente escolhidos por encenadores como fonte para se conceber um espectáculo de teatro. A afinidade entre a literatura narrativa e o teatro é explícita e, eu diria, embrionária e vocacional. Roger Chartier no seu estudo sobre o percurso da palavra *Do Palco à Página* (2002) nos revela que a escrita e a oralidade já estavam irmanadas na origem do romance literário. Jean Pierre Sarrazac (2009) nos faz lembrar que Diderot, ao criticar a impotência da dramaturgia clássica, já sugeria que o drama deveria se inspirar no romance como um modelo para a sua reforma. O mesmo Sarrazac quando aborda a questão do drama contemporâneo na sua obra *O Futuro do Drama* (2002) ressalta a aproximação do romance em relação ao texto teatral e pensa o novo dramaturgo como um autor-rapsodo, um parente directo do escritor do romance. No final dos anos oitenta, o encenador francês Antoine Vitez

causa impacto quando declara que o teatro tem o direito de se relacionar com qualquer tipo de texto, «fazer teatro de tudo», inclusive, com os textos não-literários e também com os que não foram concebidos para o palco, como os romances. Essa afirmação revela uma afinidade directa com a visão de Patrice Pavis (2008) quando declara que o texto de teatro, actualmente, é tudo aquilo que se fala em cena, e Jean-Pierre Ryngaert (1998) quando se posiciona na defesa de que a escrita teatral está liberta de formatos e que o teatro actual aceita todos os textos, qualquer que seja sua origem, e que caberá à encenação a tarefa de revelar sua teatralidade. Neste caminho de reflexão cabe lembrar o provocante questionamento de Paul Zumthor (2014), pesquisador da poesia medieval, que, ao debater sobre o termo e a ideia de *performance*, como utilizado pelos anglo-saxões, e a sua articulação com a literatura que se transmite oralmente, chamada por Zumthor de *poesia vocal*, lança a pergunta: toda a «literatura» não é fundamentalmente teatro?

Neste estreito parentesco entre a literatura e o teatro, não é de se estranhar que o romance tenha alcançado no último século um *status* na cena teatral digno de um protagonista. Como nos lembra a pesquisadora Elena Vássina, no seu estudo sobre «Encenações das Obras Clássicas no Teatro Russo» (2011: 330), Stanislávski, em maio de 1908, disse: «Ainda não sei como, mas muito em breve, vamos encenar Dostoiévski. É impossível sem Dostoiévski.» Logo a sua previsão se confirmaria. Em 1910 é realizada a histórica montagem de *Os Irmãos Karamázov*, encenada por Vladímir Nemiróvitch-Dántchenko no Teatro de Arte de Moscou, que, segundo Vássina, representou um marco na arte teatral, revelando nas inter-relações com a literatura clássica uma infinita fonte de inovação.

Percorremos o século xx e, na esteira da profecia do mestre teatral russo, constatamos que importantes encenadores, como Antoine, Copeau, Baty, Barrault, Piscator, Brecht, Meyerhold, Ariane Mnouskine, Robert Wilson, Peter Brook, e tantos outros, também se aventuraram pelas páginas de uma obra de ficção literária. Como podemos verificar, assim como algumas companhias teatrais mais recentes, como, por exemplo, a portuguesa Teatromosca – que realizou uma trilogia dedicada à literatura norte-americana, levando à cena *Moby Dick*, de Herman Melville (2013), *O Som e a Fúria*, de William Faulkner (2014) e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (2015) – também renomados encenadores de origem lusa ou brasileira fizeram deste tipo de processo de criação um capítulo do seu percurso. Um deles é o encenador paulista Antunes Filho, nome referência do teatro brasileiro que estreou, em 1978, com o Grupo Pau Brasil, a antológica

encenação da obra *Macunaíma*, do romancista Mário de Andrade. Outro encenador com destaque nesta prática é o português João Brites, que, na condução do Teatro O Bando, desde 1974, encena prioritariamente textos de origem não dramática. Entre dezenas de encenações, cabe destacar, estreado em 2004, o seu espectáculo a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago.

Na íntegra ou adaptada livremente, a verdade é que o palco já deve ter acolhido a obra romanesca de todas as formas imagináveis: algumas experiências mais radicais, que buscam não interferir em nenhum vocábulo da obra original e que realizam espectáculos com longas durações e, em geral, possuem forte ênfase na oralidade; outras experiências mais conservadoras que acabam por dar ao romance um acabamento dramático ao condensar e transformar toda a narrativa em diálogos, uma operação muito comum na história da dramaturgia ocidental, identificada pelo dramaturgo e encenador espanhol José Sanchis Sinisterra (2016: 10) como uma operação de *domesticação*; e ainda outras experiências teatrais que optam pela desconstrução absoluta da fábula para que seja possível reencontrarem um sentido cénico e uma potência amplificada da narrativa visual. Nesta última perspectiva podemos lembrar, mais recentemente, o monólogo da actriz Sara Carinhas, a partir do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, encenado em 2015, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa.

Ao considerarmos essas diferentes tendências nos mais variados processos de transposição não nos parece mais pertinente tentar eleger um modelo para essa natureza de operação dramaturgica. Serão tantos modelos quantas forem as experiências. A liberdade é total e, certamente, uma natural consequência das transformações que acompanharam, e ainda acompanham o teatro desde o fim do século XIX, que retiraram gradativamente a forma dramática do papel de pilar intocável do modelo dramaturgico e conduziram o objecto teatral para uma necessária passagem do componente literário para o cénico, onde passaram a predominar as formas híbridas do texto teatral até chegarmos aos extremos da dramaturgia do chamado teatro pós-dramático, conforme aponta Hans-Thies Lehmann (2006).

Neste contexto, persiste a pergunta: por que encenar um romance? Um facto é certo e incontestável: um romance não foi concebido com o fim de se tornar uma obra teatral. Esta operação ocorre porque, em geral, um encenador reconhece na obra literária uma força de atracção ao palco. Seja em função da sua temática, das características das personagens ou



HISTÓRIAS QUE NÃO DEVIAM SER CONTADAS, ENC. ANDRÉ PAES LEME (ALEXANDRE DANTAS E CLÁUDIA VENTURA), 2016, [F] CARLA DE ABREU

do encadeamento da trama, ou qualquer outro aspecto encontrado na literatura, a verdade é que este movimento se desenvolve, exclusivamente, na mente criadora de um encenador que tem uma visão artística pessoal e identifica uma pré-disponibilidade de um determinado romance para o fenómeno teatral. O encenador reconhece naquele material inanimado, aprisionado nas páginas de um livro, uma oportunidade única para a criação de um novo material, desta vez móvel, sonoro e visual. Vale lembrar as palavras do crítico e investigador Rui Pina Coelho na sua comunicação sobre o tema em questão, intitulada *O palco dita, a página liberta*, feita por ocasião da estreia do espectáculo *Casas Pardas*, uma adaptação do romance homónimo português, de Maria Velho da Costa, levada ao palco em 2012, no Teatro Nacional São João, na cidade do Porto, na qual ele elabora, sem antes deixar de insistir que teatro e literatura são obviamente áreas distintas e autónomas, uma pergunta alinhada directamente com o questionamento deste artigo: o que procura o teatro no romance? Pina Coelho intensifica um pouco mais a situação ao conjecturar se o teatro não pretende com esta aproximação ao romance superar os limites do próprio drama.



HISTÓRIAS QUE NÃO DEVIAM SER CONTADAS, ENC. ANDRÉ PAES LEME (ALEXANDRE DANTAS E CLÁUDIA VENTURA), 2016, [F] CARLA DE ABREU

Para tentarmos encontrar algumas pistas para a resposta desta questão seria importante relembrar a tese defendida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) de que o romance exerce uma influência histórica de consequências libertadoras sobre os outros gêneros literários. O movimento de *romanização* dos gêneros, segundo Bakhtin, atingiu o seu ápice no século XIX, mas a sua influência já se fazia sentida em certos períodos da Grécia antiga, da Idade Média e do Renascimento. Esta dominação pode nos fazer acreditar que a plena aproximação entre o romance e o drama era inevitável e que, talvez, até mesmo uma combinação perfeita entre os dois gêneros fosse apenas uma questão de tempo, mas as transformações na escrita dramatúrgica não são tão óbvias nem tão lógicas e ainda estão fortemente implicadas com questões complexas da sociedade, sem contar as implicações da própria especificidade da arte teatral, o que torna bem mais complexa a questão.

Uma escrita que pretenda ser teatral não pode ignorar as coerções impostas pelo palco e tão-pouco esquecer que o espetáculo não será apreendido pelo acto de leitura. Haverá um actor diante do público, ou no mínimo, uma voz humana para dizer o texto determinado. Portanto, neste sentido, é mais adequado pensarmos que entre a literatura dramática e a romanesca será adequado ocorrer uma interação recíproca das escritas, uma combinação que potencialize as duas formas e que não seja valorizado o movimento unilateral de dominação e submissão de uma pela outra.

Bakhtin ainda sobre o processo de romanização, quando faz referência ao romance de Dostoiévski (2014), ressalta que o seu carácter polifónico, plurilingue, dialógico e a sua relação com a realidade contemporânea impregnaram o género dramático. Bakhtin acrescenta ainda que, diferente do drama, a instabilidade do romance e a sua aversão a um modelo



HISTÓRIAS QUE NÃO DEVIAM SER CONTADAS, ENC. ANDRÉ PAES LEME (ALEXANDRE DANTAS), 2016, [F] CARLA DE ABREU

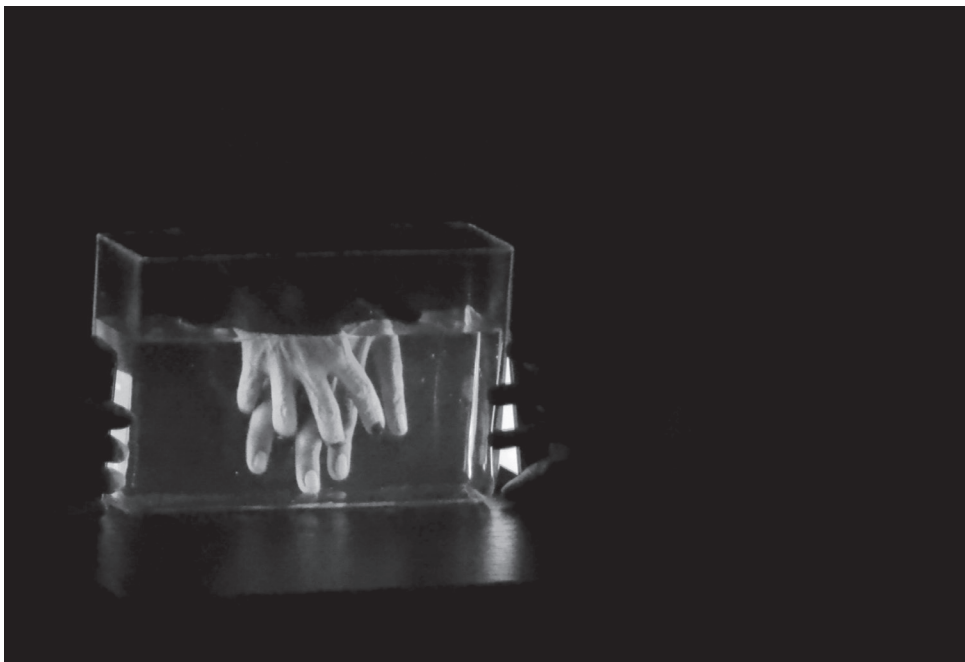
canónico confere ao género o seu poder libertador. Cabe também citar, em contraponto ao filósofo russo, que, por outro lado, os modelos dramáticos assumidos por alguns romancistas, como Sade e Balzac, são também responsáveis, em alguma medida, por libertarem o romance das suas próprias normas, o que fortalece, sem negar o importante papel do romance na renovação e modernização da forma dramática, a ideia acima referida de um contágio recíproco das escritas.

A força desse movimento é tamanha que seria impensável não incluir no actual processo de formação de um encenador uma análise sobre os procedimentos dessa natureza. Como se realiza a encenação de um romance? No início do meu percurso como encenador, nos anos noventa, pude assistir a marcantes trabalhos nesta linha de criação que influenciariam profundamente o meu olhar artístico, e sempre me fazia esta pergunta: começa por onde, este tipo de processo? Acostumado a ter um texto de teatro «pronto» para iniciar os ensaios, ficava a dúvida se antes de qualquer actividade com os actores eu deveria fazer uma «adaptação». Me perguntava de que forma deveria se operar esta apropriação, transposição ou transcrição, se preferirmos. Me perguntava quais seriam os limites que deveriam ser respeitados por esta «recriação», ou seria mais apropriado dizer, sem constrangimentos, criação? Me perguntava se haveria limites para esta estrutura-texto se afastar da obra original? Poderíamos, por aproximação, admitir, de acordo com as teorias do pensador russo Roman Jakobson (2001) para o conceito de tradução, que passar um texto literário para um texto encenado é antes de tudo um acto de interpretação, e que a mudança de signos que ocorre nesta operação acarreta uma transformação e, sendo assim, ocorrerá necessariamente, após a aproximação, um segundo movimento de afastamento do texto original? Ou seria ainda mais apropriado buscar apoio na noção de *desleitura* do crítico norte-americano Harold Bloom (1995) e entender que todo procedimento deve ser, para o bem da inventividade artística, um desvio do texto literário?

Habitado por tantas questões, nos últimos anos acumulei pequenas experiências com a teatralização de textos narrativos e uma delas, por sinal, vivenciada recentemente.

Em Abril de 2015 iniciei, em parceria com a Cia. Falácia de Teatro¹, uma pesquisa de contos de origem lusa e brasileira para a criação de

1 Companhia sediada no Rio de Janeiro que desde a sua constituição, em 2008, realiza espectáculos originados em textos narrativos. O primeiro foi *A Nova Ordem das Coisas*, baseado no conto *A Igreja do Diabo*, de Machado de Assis, e o segundo foi *Amor Confesso*, uma reunião de contos do autor Arthur Azevedo.



HISTÓRIAS QUE NÃO DEVIAM SER CONTADAS, ENC. ANDRÉ PAES LEME (ALEXANDRE DANTAS), 2016,
[F] CARLA DE ABREU

um espectáculo. Estávamos interessados em histórias de pessoas em situações extremas. Foram seleccionadas quatro obras, duas do autor brasileiro Rubem Fonseca, «O Outro» e «O Buraco na PAREDE», e duas do autor português João de Mancelos², «O que sentes quando a chuva cai?» e «A história que eu não devia contar». Esta última obra, que é objecto de apreciação desse artigo, foi a inspiração para o título do espectáculo – *Histórias que não deviam ser contadas* – que foi apresentado no teatro Passagem de Nível, localizado na Amadora, e na Tenda do Chapitô, em Lisboa, em julho de 2016.

«A história que eu não devia contar» relata a paixão de um casal de gémeos. Alberto e Catarina vivem um amor proibido que, com a chegada da adolescência, fica cada vez mais intenso e devastador. Os irmãos, flagrados na escola e não suportando mais o segredo, decidem que apenas o assassinato dos pais poderá afastá-los definitivamente. Numa noite, na mesma cama em que foram gerados, matam os pais a facadas.

2 João de Mancelos nasceu em Coimbra, em 1968. Actualmente, na Universidade da Beira Interior, é professor de Laboratório de Guionismo, Teoria da Narrativa Cinematográfica e Escrita de Guiões.

A narrativa é feita através da personagem de Alberto, dez anos depois da morte dos pais, e é entrecortado pelos diálogos entre os irmãos:

– O nosso segredo, mano. Nunca o contaremos.

– Nunca – assentia.

No entanto, com o tempo, em vez de brincarmos às escondidas, começámos a revelar alguns indícios da paixão. Só uma década depois percebi que essa necessidade se fundamentava no desejo de reconhecimento do nosso pecado. (Mancelos, 2006: 76)

Início por estas duas informações, quem narra e quando narra, porque estes foram exactamente os dois aspectos que já nos primeiros ensaios definimos que seriam modificados. Ficou estabelecido que a narrativa seria dividida entre os dois irmãos e que seria localizada temporalmente próxima do assassinato, ou seja, as personagens ainda seriam adolescentes. Apesar dessa mudança, o desejo era interferir o menos possível na narrativa de Mancelos. Inicialmente estava descartada a ideia de cortes profundos e acréscimos extratextuais ao original, partimos apenas do interesse em redistribuir os textos pelas duas personagens. É importante ressaltar que estas escolhas nasceram nos ensaios, já na leitura em voz alta do conto e na ocupação de uma área cénica determinada, ainda que este espaço não representasse nenhum ambiente determinado no texto, portanto, nenhuma dessas ideias foram decididas individualmente pelo encenador antes dos ensaios. No espaço deixamos apenas duas cadeiras e os actores tinham total liberdade para se movimentarem. Foi neste árido palco que ficou evidente que a escolha de distribuir o protagonismo da narrativa entre as personagens era acertada. Evitava que a actriz ficasse continuamente numa situação de espera e retirava uma certa secundariedade da sua participação no assassinato. Ela deixava de ser cúmplice para também ser autora.

Divididas as narrativas entre os actores e realizado um pequeno acerto em relação ao género do detentor da fala, partimos naturalmente para uma fase de memorização e de estipulação da movimentação cénica. Foi aí que percebemos que havia uma interessante possibilidade de separarmos e distinguirmos ainda mais as duas personagens. Entendemos que simplesmente dividir as narrativas entre os dois actores não era o suficiente para a dualidade da acção ganhar força. As personagens ainda pareciam ser uma única pessoa pois compartilhavam o mesmo lugar, o mesmo tempo, narravam sobre a mesma situação e numa mesma linha



HISTÓRIAS QUE NÃO DEVIAM SER CONTADAS, ENC. ANDRÉ PAES LEME (ALEXANDRE DANTAS E CLÁUDIA VENTURA), 2016, [F] CARLA DE ABREU

cronológica dos factos, ou seja, só alternavam a fala. Para alterar esse quadro, experimentámos deslocar no tempo a narrativa da personagem feminina e assumir que o relato das duas personagens aconteceu muito tempo depois do assassinato. A irmã iniciaria a sua narrativa do final do relato da noite do assassinato e, através das suas lembranças, retornaria no tempo reconstituindo o crime. Já o irmão seguiria a cronologia original, iria das lembranças da infância até a noite do crime. Dessa forma, as personagens já não se encontravam no mesmo espaço e tempo e também não narravam as lembranças na mesma cronologia. Eram dois depoimentos distintos que se cruzavam nas cenas em que ambos convocavam, através da memória, a presença do outro. Eram três tempos diferentes convivendo no palco, o de cada irmão e o da intersecção de suas memórias. As palavras que finalizam o conto, na voz da irmã, foram antecipadas para o início de tudo e repetidas novamente pelo irmão no final de toda a cena. Verificamos que a repetição de algumas partes do texto elucidava para o espectador que se tratava da mesma situação. Estava nítido que estávamos diante de dois monólogos sobre o mesmo facto. Como os actores não contracenavam durante os monólogos, a aproximação física deles

no espaço contribuía para revelar que eles não estavam nem no mesmo lugar nem no mesmo tempo ficcional. Fisicamente próximos, mas distantes no tempo. A partir desta configuração, percebemos que alargamos as possibilidades da cena e ganhamos mais liberdade na ocupação do palco. Uma tensão mais constante entre as personagens foi verificada. Manipulamos com mais propriedade o tempo e o espaço verificado na cena, ficamos mais livres da acção verbal. As personagens ganharam mais autonomia, como se a cena pudesse prescindir de uma das personagens. Tenho a impressão de que o que alcançamos foi consequência de um olhar que partiu da materialidade da cena e não exclusivamente do texto. Seria esta a forma de um encenador operar a dramaturgia? Priorizar sempre a materialidade da cena? Esta experiência parece fortalecer a minha impressão de que a matéria-prima do encenador se revela no espaço vazio do palco, nos corpos vivos dos actores e no tempo que abraça aquele facto cénico. Certamente outros exercícios virão para que eu possa compreender com mais nitidez o que exactamente a prática do encenador exige quando se pretende operar uma transformação dramática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (2014), *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, trad. Aurora Fornoni Bernardini et al., São Paulo, UNESP/Hucitec.
- BLOOM, Harold (1995), *Um Mapa da Desleitura*, trad. Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro, Imago.
- BRITES, João (2009), *Iluminar a Palavra para a Revelar em Cena* (texto apresentado no colóquio internacional Percursos de génica teatral: do laboratório de escrita à cena, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa).
- CHARTIER, Roger (2002), *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*, trad. Bruno Feitler, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- COELHO, Rui Pina (2012), «O palco dita, a palavra liberta: algumas notas sobre adaptação de romance para cena [a propósito de *Casas Pardas*]», <https://maiscritica.wordpress.com/2013/01/29/o-palco-dita-a-pagina-liberta-algumas-notas-sobre-adaptacao-de-romances-para-cena-a-proposito-de-casas-pardas/>.
- DIAS, Juarez Guimarães (2015), *Narrativas em Cena: Aderbal Freire Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)*, Rio de Janeiro, Móbile Editorial.
- FONSECA, Rubem (2007), *Feliz Ano Novo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2001), *O Buraco na Parede*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- JAKOBSON, Roman (2001), *Linguística e Comunicação*, trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Pães, São Paulo, Cultrix.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro Pós-Dramático*, trad. Pedro Sússekink, São Paulo, Cosac Naify. (ed. port. *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro, 2017).
- MANCELOS, João de (2006), *A história que eu não devia contar/The Story I Shouldn't Tell*, trad. John Elliott, *Onde a Terra Acaba: Contos Portugueses/From the Edge: Portuguese Short Stories*, Lisboa, CEAUL/101 Noites, pp. 75-83, 78-86.
- NUNES, Luis Arthur (2000), «Do livro para o palco: formas de interacção entre o épico literário e o teatral», *O Percejo - Revista de teatro, crítica e estética*, 8 (9), Rio de Janeiro, UNIRIO.

- PAVIS, Patrice (2008), «Do texto ao palco: um parto difícil», in *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, trad. Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva, pp. 21-42.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1998), *Ler o teatro contemporâneo*, trad. Andréa Stahel M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes.
- SARRAZAC, Jean Pierre (2002), *O Futuro do Drama: Escritas dramáticas contemporâneas*, Porto, Campo das Letras.
- (2009), «A irrupção do romance no teatro», *Revista Folhetim*, trad. Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.º 28, pp. 7-15.
- SINISTERRA, José Sanchis (2016), *Da Literatura ao Palco: Dramaturgia de textos narrativos*, São Paulo, É Realizações Editora.
- VÁSSINA, Elena (2011), «Encenações das Obras Clássicas no Teatro Russo», *Teatro Russo: literatura e espetáculo*, org. Arlete Cavaliere & Elena Vássina, São Paulo, Ateliê Editorial, pp. 329-42.
- VITEZ, Antoine (1991), *Le Théâtre des Idées*, antologia por Danièle Sallenave e Georges Banu, Paris, Gallimard.
- ZUMTHOR, Paul (2014), *Performance, Recepção, Leitura*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify.

ANDRÉ PAES LEME

André Paes Leme é encenador e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Um olhar estrangeiro, sete anos depois, sobre o processo criativo da Companhia do Chapatô, do Teatro Meridional e do Visões Úteis

NARA KEISERMAN

This article refers to the post-doctorate project on “Aspects of the Portuguese contemporary narrative scene”, developed at the Lisbon University in 2010. The study has observed the creation processes of two plays, *Cemetery of Pleasures* by the Companhia do Chapatô, and *1974*, by the Teatro Meridional, both groups being based in Lisbon. The Visões Úteis, based in Porto, was not rehearsing at the time, so the chosen line of research was to analyse their more significant previous pieces of work, as well as the ones in repertoire at that moment. Although there are quite remarkable differences between the languages and approaches worked by each of the three collectives, one common aspect that stands out in all three of them is the predominance of an improvisational creation mode, in which actors, at different levels, become co-creators of the scene.

COMPANHIA DO CHAPITÔ / TEATRO MERIDIONAL / VISÕES ÚTEIS / PORTUGUESE CONTEMPORARY THEATRE / CREATIVE PROCESS

O artigo se refere à investigação sobre «Aspectos da cena narrativa portuguesa contemporânea», para a qual foram selecionadas três companhias de teatro: a Companhia do Chapatô¹, o Teatro Meridional² e o Visões Úteis³. A ordem adotada para o que segue corresponde à cronologia de investigação em relação aos dois primeiros, dos quais acompanhei os ensaios dos espectáculos *Cemitério dos Prazeres* e *1974*⁴, respectivamente. O contato com o Visões Úteis, por não estarem em período de criação de novo trabalho, se deu paralelamente aos outros. A escrita organiza-se em

1 <http://chapito.org/> e <http://companhia.chapito.org/>.

2 <http://www.teatromeridional.net/>.

3 <http://visoesuteis.pt/>.

4 1974 foi encomenda do Teatro Nacional D. Maria II, como parte das comemorações dos cem anos da República.

quatro partes. As três primeiras são relatos produzidos com algum grau de envolvimento e trazem observações sobre as especificidades encontradas; a quarta aponta elementos do teatro contemporâneo e verifica como se apresentam, comparativamente, no trabalho teatral de cada um dos coletivos investigados.

COMPANHIA DO CHAPITÔ

A Companhia do Chapitô, um dos ramos de atuação da instituição Chapitô – Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina, foi fundada em 1996 e contou com John Mowat como encenador dos espetáculos teatrais para adultos, a partir de 1999.

A investigação aqui tematizada teve início em agosto de 2010. Os ensaios de um novo trabalho com os atores Jorge Cruz e Tiago Viegas haviam iniciado em julho. Estes deveriam se prolongar até meados de setembro, quando o *Cão que morre não ladra*⁵ entraria em digressão, com retomada em meados de dezembro para a estruturação dramática do material levantado, e estreia no início de 2011.⁶ Pude acompanhar, portanto, a fase de improvisações dedicada principalmente à criação de personagens.

De acordo com a metodologia adotada, o trabalho iniciava com os atores realizando movimentos simples de aquecimento corporal e, sem solução de continuidade, sem nada que anunciasse qualquer mudança de estado, davam início ao jogo criador. Proposto por qualquer um deles, com resposta imediata do outro, os atores se precipitavam no jogo improvisacional.

Tal modo de criação imprime à cena a linguagem que é característica da Companhia, denominada por seus criadores de comédia física ou comédia visual, o que não deixa dúvidas: ali se faz comédia, ao que se pode acrescentar como qualitativos: inteligente e popular, iconoclasta (com o material trabalhado) e reverente (ao público que é sempre considerado); as palavras perdem terreno para a ação. Tais aspectos encontram coerência com o histórico e o repertório da Companhia, que privilegia a construção de espetáculos que se (des)estruturam ao redor de grandes personagens (Leonardo da Vinci, Camões, Medeia, Drákula) e de

5 <http://companhia.chapito.org/?s=portfolio&v=view&p=29>.

6 A estreia de *Cemitério dos Prazeres* foi a 27 de março (<http://chapito.org/?s=events&v=view&e=67>).

grandes textos (*Romeu e Julieta*, *D. Quixote*, *A Tempestade*), que são abordados sem qualquer resquício de respeito autoral, com a finalidade assumida de fazer humor. Mantido esse foco incontornável, é realizado um trabalho prévio com o texto, em que são selecionadas as partes que podem render bons *gags*, sendo secundária a preocupação em contar a história que, presume-se, todos conhecem. Na encenação de *D. Quixote*, por exemplo, que considero um marco, e mais recentemente em *Édipo*⁷, restam poucas palavras de Cervantes e apenas um esboço de sua épica – o mesmo procedimento adotado com a tragédia de Sófocles.

No jogo improvisacional, há um despudor em relação ao trato com os materiais de cena: os objetos e o(s) outro(s) ator(es). Numa (quase) ausência de cenários, os objetos povoam a cena, na medida de sua utilidade para o efeito cômico visual. Não mais necessários, são jogados fora, lançados pelo ator que os manipula em (aparentemente) qualquer direção do espaço cênico. Esta mesma atitude aparece nos gestos e no modo como manipulam os corpos um/ns do(s) outro(s). Toda a gestualidade, altamente elaborada, de forte sofisticação e dificuldade técnica, é feita como se fosse nada, é jogada fora e ganha a aparência de casualidade. Seus próprios corpos são tratados como objetos de e para a cena, empenhados em fazer rir – e não em contar uma história, que é (quase) apenas um pretexto para tudo o mais.

Alguma coisa se modifica na encenação de *Cão que morre não ladra*, primeiro trabalho com uma construção dramatúrgica inédita. Desta vez, «o texto é exclusivo da sala de ensaios e das conversas entre os intérpretes e encenador», lê-se no programa da peça. Essa experiência abre espaço para o trabalho seguinte, cujos ensaios de criação presenciei.

O ator Jorge Cruz relatou que no primeiro dia de ensaio, parados, começaram a fazer sons de sirene e metralhadoras e imediatamente passaram a manipular suas roupas, criando figuras humanas com desenhos corporais enfatizados. Acredito que foi por influência do humor macabro de *Cão*, criado há pouco tempo pelos mesmos dois atores (e Marta Cerqueira), e mais o fascínio de Mowat pela nominação paradoxal de *Cemitério dos Prazeres*, que o novo trabalho se deu ao redor da exploração de um humor negro, com aspectos escatológicos.

O que vi foram dois atores nada menos que geniais naquilo que fazem, trabalhando sem qualquer pudor e empenhados em criar, criar e criar. Vi serem inventados e aprimorados cerca de quarenta e cinco personagens. Não há qualquer traço de psicologia. Há comportamentos corporais

7 <http://chapito.org/?s=events&v=view&e=82>.

e vocais e a procura por qualquer coisa que sirva de impulso para a ação (cômica, é claro). Exemplos: o homem que vende fetos; Gaspar, o jovem atormentado que tem duas vozes (os atores pronunciam em uníssono as falas que um deles está improvisando)⁸; toda a família de Gaspar: sua avó, que canta cantigas infantis com voz de cantora lírica e usa um vestido preto com um profundo decote nas costas, sempre voltadas para a platéia; seu irmão, *Big Feet*, feito pelos dois atores, em plano baixo, um atrás do outro, dando a *Big Feet* quatro braços; um amigo de Gaspar, que emerge da mãe: o vestido sobe e ele surge, é batizado de Marcelo e não tem voz – Gaspar que tem duas, empresta uma para o amigo; o pai bêbado. E muitos outros, todos solidamente construídos, de modo a serem reconhecidos de forma imediata a partir da voz, do corpo, das roupas.

Durante as improvisações, os atores trabalham francamente com o diretor. Assim como passam do aquecimento para a cena, passam da cena para o diálogo com ele. Do mesmo modo, este interfere na cena sem qualquer veleidade. Diz o texto que intui, instrui e avalia e, apenas ocasionalmente, essas interferências interrompem o fluxo criador. Cada um dos atores reage de maneira diferente: um deles repete as falas «ditadas» por Mowatt. Outro considera-as já pronunciadas e segue adiante com o texto improvisado. Muitas vezes os vi perguntarem se tal ou tal ação «funciona», sem, é claro, interrompê-la. O trabalho de triangulação, fundamental na comédia, é, portanto, exercido desde a criação. Os elementos circenses são nítidos: trabalha-se para a platéia, a estrutura dramática é composta por *gags*, há na gestualidade elementos acrobáticos. Resisto, mas me rendo a dizer que são atores palhaços sem o nariz vermelho.

Os comentários do diretor vão determinando os critérios que cercam a linguagem e a concepção da cena. É muito simples: *works or not* e *this is intuition*. É bom quando é *bizarre, strange, disgusting*; não é bom quando é previsível, literal. Às observações dos atores quanto a *it's not logic*, a resposta invariavelmente é: *never mind, it works*.

O aprofundamento do trabalho fez crescer o número de figurinos e adereços, como bolsas, chapéus e sapatos. Num determinado momento, apareceu uma pá e em seguida, outra. Este era o cenário, já colocado no espaço, amontoado, quando entrávamos na Tenda. Lá, eu vi: cada ator vestir e fazer simultânea ou sucessivamente sem qualquer interrupção, três ou mais personagens; os atores experimentarem incansavelmente;

8 Os atores improvisam em inglês. Só depois de definidas as falas é que são vertidas para o português.

o diretor ocupado com tempo-ritmo e foco muito precisamente definidos; os atores, com os personagens coveiros, lençol branco estendido no chão; andando ao redor, entre as roupas espalhadas, o som das pás no chão, vozes, sons estranhos, desencavando as roupas/personagens e colocando-os sobre o lençol, que finalmente carregam como um cadáver, saindo de cena.

Nice happy end, sentenciou o encenador, orgulhoso e satisfeito.

TEATRO MERIDIONAL

Estava na sede do Teatro Meridional no dia 13 de novembro de 2010. Miguel Seabra mostrou-me o jornal *Público* onde se lia a notícia anunciando que haviam recebido o Prêmio Europa – Novas Realidades Teatrais, por sua «política de repertório que alia níveis artísticos elevados à abertura a novos textos literários», e que «explora igualmente os textos de ficção e as tradições orais com uma curiosidade aguda, afirmando [...] a dignidade humana e reivindicando a tolerância e a aceitação do Outro» (Andrade, 2010: 8).

De fato, basta uma breve observação no repertório do Teatro Meridional para se perceber as vertentes principais de investimento artístico: a encenação de textos de novos autores; a adaptação de grandes textos da dramaturgia universal; o desafio a autores para arriscarem a escrita dramática, com especial interesse no universo lusófono; a criação de espetáculos em que a palavra não é o principal canal de comunicação.

Quanto à linguagem estética, no programa de *Ki fatxiamu noi kui*, espetáculo de estreia da Companhia, em 1992, encontra-se o fundamento do trabalho do Teatro Meridional, que ecoa ainda hoje:

Interessa-nos improvisar de uma forma nova: reaprendermo-nos, e aprender a contar histórias [...] Interessa-nos, também, de uma forma especial investigar o espírito mediterrâneo. E sobretudo, interessa-nos um teatro directo entre o actor e o público; sem grandes arquitecturas cenográficas, sem profundas análises dramáticas: o teatro eterno onde o importante é como se conta, nesse encontro único entre o actor e o espectador.

Os ensaios se organizavam em nove horas de trabalho com o diretor, o assistente artístico (Jean Paul Bucchieri), o orientador de *taiji qigong* (Pedro Rodrigues), o diretor musical (José Mário Branco), a assistente de encenação (Leonor Cabral), em seis dias por semana durante quatro

meses⁹ – antecedidas por meia hora de aquecimento corporal, realizado individual ou coletivamente e finalizado por outra meia hora de desaquecimento.

Recebida por Miguel Seabra, este pôs-me a par do que já haviam realizado no primeiro mês de trabalho, dedicado primordialmente a estabelecer um sólido vínculo comunicacional, entre estes o encenador e seus assistentes. Entre as atividades já desenvolvidas, constavam o que Seabra denominou de disciplinas paralelas, que consistiam, por exemplo, em comprar um vaso de flores para oferecer a outro elemento do grupo, que se tornava responsável por cuidar da planta; em comprar onze cadeiras que cada um montou, decorou e passou a ser a sua cadeira.

A primeira atividade que presenciei foi o trabalho corporal orientado por Bucchieri, em que predominavam instruções como: não trabalhar pela espontaneidade; esclarecer todas as informações disponíveis; decidir sobre o que trabalhar. «Fujam de suas biografias!», exclamava, indicando um caminho de autossuperação e consciência. Estava claro ali o investimento no trabalho do ator sobre si mesmo, antes mesmo do trabalho do ator sobre o papel ou a peça a ser construída, assumindo traços fortemente pedagógicos.

Acreditando num trabalho coletivo («Busco um pulsar coletivo respeitando as individualidades»), disse-me Seabra), apostava e investia na consecução de um coletivo coeso para a criação de 1974¹⁰ – uma peça com foco na identidade portuguesa, certa para um encenador que criara dois trabalhos considerados excelentes: *Para além do Tejo* (2004) e *Por trás dos montes* (2006).

Com o desenho dramático já concebido, encomendou-se a Luiz Francisco Parreira um texto filosófico, que o autor denominou de *Notas dramáticas*. Organiza-se em: Prévio; Parte 1 – Ditadura (O organismo, O movimento, A embriaguez, O segredo, O inimigo); Parte 2 – A Revolução (A ocupação, A integração); Parte 3 – O que nos resta (A memória, A família, A urna, A distração, A dívida), Final. Trata-se de um texto denso, provocador, em que as indagações filosóficas têm o mesmo peso das

9 Seabra afirmou que costumava dedicar no mínimo doze meses para a criação de um espetáculo.

10 «1974 tem como objecto temático a identidade portuguesa, cruzando três períodos da história de Portugal: Ditadura, Revolução de Abril e a entrada na comunidade económica europeia, reflectindo ainda a nossa contemporaneidade» (programa da peça). Ouvi de Miguel Seabra que a peça se dava ao redor da ditadura de Salazar, da revolução e da ditadura da democracia. Há documentário sobre o processo de criação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3bE4f0jpOnw>.

assertivas históricas. À primeira vista, pode-se dizer que não é um texto para ser encenado. Miguel Seabra identificou nele a matéria temática que serviu de eixo para as improvisações, temas como: vernissage, mocidade, despedida, casamento, soldados, procissão, carpideiras, imigrantes.

Além das disciplinas paralelas, o empenho processual para a constituição de uma unidade de pensamento criador abrangia outras estratégias que objetivam o aprimoramento de qualidades como atenção, escuta e prontidão. Estas abriam ou fechavam as sessões de trabalho. Um exercício bastante conhecido é aquele em que, com ou sem locomoção, os atores devem dizer os números de 1 até onde for possível, sem que dois falem ao mesmo tempo. Assisti uma bela execução desta proposta: serena, com silêncios prolongados, nenhum atropelamento. Isso significa um apurado senso de escuta coletiva, que certamente vazava na cena. Não há destaques interpretativos. Todos os atores estavam muito conscientes de seus papéis e funções, exercendo-as com a temperatura energética necessária, adequada. «Consciência» é uma palavra muitas vezes repetida por Seabra, que se desdobra em conceitos formulados também por Bucchieri. Um deles é o sentido de decisão («atitude cênica em que a decisão aparece», diz Seabra) utilizado aí de uma forma bastante aproximada do ideário brechtiano. O exemplo utilizado por Seabra no ensaio, «vais para a direita e decides ir para a esquerda», aliás, é semelhante à «determinação do não-antes-pelo-contrário» brechtiano (Brecht, 1978: 81).

Trabalhava-se com as duas modalidades de improvisação, a espontânea e a elaborada. Parecia-me, às vezes, que Seabra sabia bem o que pretendia da cena e usava o processo improvisacional como um procedimento de partilhamento da autoria da cena com os atores. Em outros momentos, principalmente quando deixava os atores por muito tempo executando tarefas aparentemente simples, para o que propunha muito poucas variações, ocorria-me que ele necessitava ver longamente as imagens que iam sendo processadas pelos atores para que pudesse construir a que o satisfizesse. Indagado sobre isso, disse-me que tinha apenas algumas hipóteses de solução.

Os comentários de Seabra às improvisações elaboradas pretendiam não propriamente arrumar a cena, que eventualmente sequer entraria no espectáculo, mas sim esclarecer princípios cênicos da linguagem adotada. Os objetivos são chegar ao osso, à essência; alcançar precisão e acabamento no início e final das ações, nos vetores direcionais das posturas e gestos, nas direções do olhar, no uso do ritmo; abolir ações, gestos ou atitudes de comentário; cada ação não deve pressupor a seguinte; muita

atenção ao foco. Entre suas recomendações aos atores estão: «Não queremos mostrar nada, senão estamos lixadíssimos; não quero ver, não quero que os atores mostrem!»; «Não contem histórias! Deixem o público imaginar a história; já se percebeu, não se enterrem.» E conclui dizendo que «errar é fantástico».

Muito mais do que dirigir o espetáculo, vi Miguel Seabra dirigir os atores e empenhar sua fé naquilo que chamou, humoradamente, de «misto quente»: a técnica que alia resposta orgânica e marcação rigidamente desenhada.

Assisti à estreia e a mais duas apresentações de 1974. Posso atestar que o espetáculo continuava a ser modificado. Estas mudanças atendiam a uma necessidade de síntese, de eliminar o desnecessário. Seabra continuava buscando chegar ao osso.

VISÕES ÚTEIS

A investigação que pude realizar com o Visões Úteis foi bastante diferente das anteriores. Não frequentei ensaios, já que seu novo trabalho foi iniciado quando finalizava minha estada em Portugal. O que segue refere-se, portanto, a trabalhos já prontos com os quais tive algum tipo de contato. Estes foram: *A Comissão*¹¹, criação do VU, em Coimbra; a abertura do Projeto *Viagens com alma*, no Porto; *Boom & Bang*¹², em Aveiro, escrita a partir de *The Power of Yes*, de David Hare. Pude assistir, ainda, à palestra de Carlos Costa na abertura do seminário Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, em coprodução do São Luiz Teatro Municipal e do Colectivo 84. *Boom & Bang* e *A Comissão* são parte do que o grupo denomina de «teatro portátil» – que pode ser feito em qualquer lugar e cujos cenários, figurinos, adereços, técnicos e atores caibam num carro. Mas não é, certamente, apenas a praticidade que determina essas criações. Há um investimento que consiste em tirar o teatro do teatro, em problematizar o espaço teatral, em encontrar para cada assunto o seu local adequado.

A encenação de *Boom & Bang* tem uma forte abordagem político-pedagógica ao buscar falar do «dia em que o capitalismo parou». Num tom humorado, os três atores apresentam (não se pode dizer que representam

11 Ficha artística disponível em http://www.visoesuteis.pt/index.php?option=com_k2&view=item&id=104:comissao&Itemid=59&lang=pt.

12 Ficha artística disponível em http://www.visoesuteis.pt/index.php?option=com_k2&view=item&id=103:boom-bang&Itemid=59&lang=pt.

e muito menos que encarnam) as figuras reais que agiram durante a crise, em Portugal, dando-lhes nome e sobrenome. A peça começa com a fala: «isto não é teatro». E, a partir daí, os actores estão liberados para investir numa linguagem híbrida, que fica entre a paródia, o grotesco e até mesmo um certo humor negro – porque não há piada alguma nas denúncias que são feitas ali.

A ideia para *A Comissão* partiu do desejo de uma reflexão sobre a linguagem como mecanismo de poder, por sua vez despertada pelo vídeo *O Portuguesing de Zeinal*, em que Zeinal Bava, então administrador da Portugal Telecom, discursa com termos técnicos, a maior parte em inglês – ininteligíveis para o cidadão comum. A situação elaborada pelos criadores do VU é simples. Passa-se numa sala de reuniões de um hotel (assisti no Hotel Íbis, em Coimbra). Ao redor da mesa, público e atores. Num dos lados, a Comissão Executiva (os atores) da Comissão de Acompanhamento da Implementação do Programa Estratégico Global Inter-Regional III, a CAI PEG/I-R III. À frente de cada um, uma placa onde se lê: Secretário de Estado (que não comparece), Representante da Área Metropolitana, Assessor do Secretário de Estado e Representante da Coordenação Regional. À frente de cada uma das pessoas da plateia, uma pasta, caneta, copo e garrafa de água, rebuçados e placas com vinte «funções representativas», entre as quais: Agência Local para as Indústrias Criativas, Direção-Geral das Artes, Direção-Geral do Património e outras de teor semelhante. Um a um, os membros da Comissão Executiva passam a expor, de modo ininteligível (há a personagem que só fala por siglas e expõe gráficos e estatísticas). Trata-se de convencer os membros das demais comissões (os espectadores) a votar a favor de um projeto que não fica claro em nenhum momento, mas que encerra – e isso é claríssimo – uma grande falcatura. Os espectadores votam, os votos são contados e por um golpe do «regulamento», o projeto é aprovado e todos, inclusive os espectadores, brindam. Predominam, como no espetáculo anterior, a composição caricatural e a intenção crítica.

Considero importante, para situar as obras acima no contexto da produção artística do Visões Úteis, a referência ao *Projeto Arte na Paisagem*.

Foi a experiência denominada *Visíveis na Estrada através da Orla do Bosque*, que resultou no espetáculo *Orla do Bosque*, de 2001, que deflagrou um momento decisivo no trabalho do VU, em que os artistas apostam nas vivências em viagens como substrato para a criação. O *Visíveis* tem como foco indagativo os conceitos de Fronteira e de Europa e levou Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins, Pedro Carreira (diretores artísticos e

atores), Ágata Marques Fino (produtora), João Martins (músico e web-designer) e Nuno Casimiro (escritor) a percorrerem dez mil quilómetros, a maior parte num carro pequeno, visitando cidades como Barcelona, Milão, Parma, Roma, Patras, Atenas, Munique e outras, em que entrevistaram intelectuais e artistas como Theo Angelopoulos, Daniel Libeskind, Umberto Eco, Emir Kusturica e muitos outros, previamente agendados. As observações de cada um dos viajantes foram sendo depositadas em um blogue (inaugurando também o uso dessa ferramenta para a escrita das peças) e resultou numa publicação impressa com o nome do projeto e excertos das entrevistas realizadas.

Acredito que foi essa experiência que efetivamente tirou o VU do espaço fechado¹³, expandindo suas criações não só para outras experiências análogas¹⁴ como para a criação de trabalhos que consideram como exemplos de Arte na Paisagem, os *audiowalks*. *Coma Profundo* (2002) é o primeiro *audiowalk*, a que se seguem *Errare* (2004); *O Resto do Mundo* (2007); *Os Ossos de Que É Feita a Pedra* (2009); *A Língua das Pedras* (2010).

No *audiowalk*, o comprometimento político praticado pelo grupo ganha literalidade na relação que o espectador (que já não pode ter esse nome) estabelece com a cidade. O espaço urbano é o local da ação. O «vivenciador» atua como um tipo especial de testemunha que entrelaça, na vivência proporcionada pelo *audiowalk*, elementos auditivos mais ou menos ficcionais com outros da realidade cotidiana da cidade, principalmente seu traçado, suas ruas, sua paisagem, suas alegorias. Força-se, assim, um olhar sobre a cidade, enfatiza-se a urbanidade como parte da identidade coletiva e individual, assim como se proporciona uma experiência profunda do ato de escutar. Objetivamente, o *audiowalk* é um passeio sonoro. Um «vivenciador» solitário escuta uma ou mais vozes gravadas em um CD portátil que transporta consigo e é conduzido por um percurso determinado que, no caso de alguns dos trabalhos do Visões Úteis, é desenhado no espaço público da pólis.

*Coma Profundo*¹⁵ é um passeio por partes da cidade do Porto. São duas vozes principais. A masculina conduz o caminho propriamente,

13 Até então, já haviam feito espetáculo em prisões e outros locais não teatrais.

14 Para a criação de *Ventos*, espetáculo estreado a 16 de janeiro de 2011, a equipe de criação viajou pelos lugares em que se passa *D. Quixote de La Mancha*, de Cervantes e ainda permaneceu em investigação em São Pedro da Afurada, em Vila Nova de Gaia, Portugal, situada numa região conhecida por seus fortes ventos. No endereço <http://joaomartins.entropiadesign.org/category/visoes-uteis>, a rota de *D. Quixote*: Castilla La Mancha, Alcazar de San Juan, Campo de Criptana, El Toboso, Consuegra.

15 As fichas artísticas e técnicas dos *audiowalks* estão disponíveis em http://www.visoesuteis.pt/index.php?option=com_k2&view=item&id=64:coma&Itemid=59&lang=pt.

determinando tanto o andamento quanto as direções da caminhada. Uma voz feminina tece comentários impressionantes a propósito daquilo que o «vivenciador» está vendo. É uma experiência que não permite qualquer tipo de alienação. O participante precisa andar no ritmo que lhe é imposto, estar atento às instruções do tipo «dobrar a direita no quarto poste», aos acontecimentos da rua, à presença das pessoas, aos sinais de trânsito; escutar simultaneamente os sons da rua e os que as vozes dos fones de ouvido impõem e é levado a exercer um olhar inusitado sobre a sua cidade.

Errare ocorre nas ruas da cidade de Parma. Afastando-se do documental presente em *Coma Profundo*, os criadores mantiveram o seu próprio olhar de estrangeiro sobre a cidade italiana, produzindo um *audiowalk* ficcional. Simultaneamente à descoberta da cidade, a personagem com quem o vivenciador se identifica está à procura de seu irmão. Este elemento dramático faz nublar o olhar para a realidade, ao mesmo tempo que o elemento propulsor da ação, que é a procura, obriga o olhar atento.

Os Ossos de Que É Feita a Pedra traz o modelo *audiowalk* num outro formato. Realizado por encomenda da Fundación Cidade da Cultura de Galícia, ocorre nas instalações da Cidade da Cultura da Galiza, em Santiago de Compostela, local da construção do Museu Nacional, Arquivo e Biblioteca, Teatro e Centro de Arte Internacional. A trajetória percorrida pelo visitante é circunscrita a este espaço – deixa de ser um percurso solitário, embora permaneça o fone de ouvido, ou seja, o som não é partilhado. O conteúdo literário traz informações sobre o local e sua construção, assim como reflexões sobre o sentido do ato humano de construir.

A Língua das Pedras inaugura uma nova etapa na linha de intervenção artística *Arte na Paisagem*. Trata-se de uma instalação multimídia que marca o encerramento do evento *Toute l'Europe à Cluny*, de comemoração dos 1100 anos da Ordem de Cluny. Norteados pelo objetivo de traçar uma cartografia da herança espiritual da Ordem, os criadores percorrem os mesmos doze caminhos que, na Idade Média, partiam da cidade de Cluny, visitando monumentos religiosos, entrevistando seus habitantes, etc. Este material é a base para a instalação *A Língua das Pedras*, que ocupa os seis pisos da medieval Tour des Fromages.

A Língua das Pedras abre caminho para o projeto *Viagens com Alma*, realizado por convite da Diocese do Porto, composto por um evento de abertura com música e projeções no claustro do Mosteiro de São Bento da Vitória, e quatro *audiowalks* de cerca de quinze minutos, percorrendo trajetórias que incluem edifícios da Diocese. Volta o modelo do

vivenciador solitário e o foco na pólis, contemplando a forte imbricação da Igreja na construção da identidade portuguesa.

Assim como em *Arte na Paisagem*, as produções denominadas pelo VU como espetáculos estão cada vez mais distantes do teatro canônico que acontece no edifício teatral – seguindo, dessa forma, uma forte tendência dos grupos que, com seu trabalho, estão ampliando universos, abrindo sem medo a cena para novas experiências e linguagens.

CRUZANDO PROCESSOS

Para o breve estudo comparativo dos princípios, linguagens e processos de criação das três companhias, utilizo como parâmetros as noções de teatralidade, de dramaturgia textual e cênica, de autoria, e da pedagogia do ator e do espectador.

As três companhias foram fundadas nos anos noventa do século XX, quando se discutiam os conceitos de teatralidade (Pavis, 2008), teatro performativo (Féral, 2015) e teatro pós-dramático (Lehmann, 2007) – que em maior ou menor grau e em diferentes aspectos, por escolha, influência ou contaminação determinam as suas criações. Opto por situar os trabalhos teatrais aqui examinados como dentro do campo da teatralidade, entendido como um conceito-chave aglutinador e de certa forma genérico (Bulhões, 2001: 181): abriga as experiências cênicas em que se des-hierarquizam os elementos constitutivos da cena, com a consequente diluição da noção de autoria; a ação parece perder espaço para a situação; a presença do ator (quase um narrador) tende a substituir a personagem ficcional; os encadeamentos podem se estruturar sem uma lógica aparente; pretende-se do espectador uma ação inteligente e/ou sensível.

É interessante observar as fichas artísticas e técnicas de *Cemitério dos Prazeres*: «Criação Colectiva; Direcção Artística | José Carlos Garcia | John Mowat; Encenação | John Mowat»¹⁶; 1974: «Criação Teatro Meridional | Encenação Miguel Seabra»¹⁷; *A Comissão* (opto por ter este trabalho como referência): «texto e direcção Ana Vitorino e Carlos Costa, colaboração na dramaturgia Nuno Casimiro»¹⁸. Em todas, nota-se a aposta no coletivo. Na produção do Chapitô, está o termo consagrado de «criação coletiva»,

16 <http://chapito.org/?s=events&v=view&e=67>.

17 <https://www.teatromeridional.net/index.php/espectaculo-1974>.

18 <http://visoesuteis.pt/pt/criacoes/itemlist/category/17-espectaculos?start=8>.

e encenação de Mowat – que foi, efetivamente, o que vi nos ensaios. Os dois atores e o encenador são autores da cena, a que este último dá uma versão organizada, a partir da seleção de ideias e do material próprio da composição atorial oferecido pelos atores em ação criadora de caráter improvisacional. Quando Seabra anuncia em todas as produções a «criação» como do Teatro Meridional, está declarando um pensamento coletivo, de que participa, pelo menos, sua parceira de sempre, Natália Luiza (ainda na Ficha de 1974, lê-se: «Direção Artística do Teatro Meridional Miguel Seabra e Natália Luiza»). O trabalho do Visões Úteis é sustentado pela parceria entre Ana Vitorino e Carlos Costa.

As discussões sobre a autoria daquilo que o espectador recebe abarcam a já antiga e superada polaridade entre textocentrismo e cenocentrismo e chega às noções de dramaturgia corporal, ou dramaturgia do ator e de dramaturgia cênica ou escrita cênica. *Cemitério* e 1974 são exemplares: constituídos de poucas palavras, prevalece uma dramaturgia da cena em que as corporeidades estão em primeiro plano: é a comédia física ou visual do Chapitô, habitante não casual de uma tenda circense¹⁹, e «a lógica de construção cênica e artística dos espectáculos do Teatro Meridional, [em que] a linguagem cênica, essencialmente não verbal, [é] construída através da fisicalidade do actor [...]». O mesmo não acontece no VU. Há um comprometimento assumido na apresentação do seu projeto artístico, que parece, por seu discurso, não poder prescindir das palavras:

No Visões Úteis o projecto estético cresce em sintonia com uma forte motivação ética – poderemos mesmo dizer política – numa constante reflexão acerca do sentido contemporâneo de fazer arte – e em particular artes performativas – que quotidianamente marca as opções de trabalho e agudiza a consciência da responsabilidade social e política para com as comunidades envolventes. (<http://visoesuteis.pt/>)

Tal afirmação não elimina um caráter político que se pode observar claramente nas produções do Teatro Meridional, principalmente. Há nelas um compromisso que se evidencia nos espetáculos em que investigam questões relativas à história política e social e à identidade portuguesa e

19 No sítio do Chapitô, a página da Companhia abre com uma citação elucidativa de Delsarte: «O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, o nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva» (<http://companhia.chapito.org/>).

mesmo lusófona. O trabalho da Companhia do Chapitô atinge uma outra dimensão do político, em que o riso é entendido como agente transformador «pela dimensão crítica que suscita»²⁰. O político que observo nas criações do Chapitô se dá pelo exercício que proporciona ao espectador ao promover o riso às vezes desenfreado, outras cauteloso ou mesmo nervoso, e que faz da plateia, naquele momento, uma verdadeira assembleia.

Difícilmente se pode nomear as figuras criadas pelos atores como personagens dramáticas. Considero este um dos aspectos mais nítidos e mesmo evidente da opção contemporânea que privilegia a dramaturgia cênica em detrimento da canônica; da situação, no lugar da ação. A estrutura de *A Comissão* é principalmente organizada em monólogos, em que cada «personagem», como um narrador épico, dirige-se aos espectadores (naquele momento fazendo o «papel» de representantes de outras comissões). O uso das aspas pretende deslocar a categoria intrínseca, para apontar um alargamento na noção: o «eu» do discurso está fora do ator. Não há qualquer resquício de psicologia no desempenho dos atores, que dão corpo e voz às várias figuras em *Cemitério* e em *1974*: o que o ator faz é compreender a situação e agir dentro dela, fazê-la acontecer, com desenhos corporais acentuados (*Cemitério*) ou num traçado mais próximo da cotidianidade (*1974*). Interessante que tanto o Chapitô quanto o Teatro Meridional descendem assumidamente da *commedia dell'arte*. No entanto, parece que esta descendência manteve-se concretamente nas criações da primeira, tendo-se diluído na segunda.

Há, no trabalho dos quatro encenadores, Mowat, Seabra, Costa e Vitorino, uma pedagogia da criação, uma pedagogia da encenação e uma pedagogia do espectador em diferentes dimensões e aspectos. Poderia afirmar a necessidade de qualidades muito específicas para o ator nas encenações de Mowat, como disponibilidade corporal, presença e prática ágil no jogo teatral, agilidade e experiência na criação textual. Mowat não vai «ensinar» os atores a fazerem o que a cena necessita, mas o ator que possui as habilidades certamente vai se tornar *expert* se souber ouvir e seguir a suas indicações. No trabalho de Seabra, há uma pedagogia assumida em relação aos atores. O trabalho com eles, para eles – antes da abordagem direta do espetáculo a ser criado – remete à ideia de «trabalho sobre si mesmo», herança de Stanislavski (Quilici, 2015), e se singulariza pelo fato de o encenador não ter a perspectiva de formar um coletivo de

20 <http://companhia.chapito.org/?s=page&p=34>.

atores com o qual vá, necessariamente, continuar a trabalhar. Costa e Vitorino têm desde a fundação do VU e em toda a sua trajetória um olhar inarredável sobre o espectador, numa relação que vai além da arte e se move para uma pedagogia: pretende promover o conhecimento de assuntos políticos, sociais relevantes do momento presente e instalar uma discussão frutífera, que possa se traduzir em ações efetivas no campo de atuação de cada um.

Comum aos três coletivos, a dedicação incansável e por vezes exaustiva ao exercício de, como queria Meyerhold, aqui citado de memória, «treinar, treinar, treinar». A Companhia do Chapitô, o Teatro Meridional e o Visões Úteis seguem apostando nas premissas que os sustentam desde sua fundação, revelando um trabalho enraizado em profundas convicções, que permite que a linguagem de cena evolua em alcance e sofisticação.

Este exercício de memória sobre uma pesquisa desenvolvida há sete anos é o resultado de uma necessidade de compartilhar a experiência, de dar a conhecer processos de trabalho teatral tão especiais e importantes para o teatro que se faz hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Sérgio C. (2010), «Prémio europeu para o Teatro Meridional», *Público*, Lisboa, 12 de novembro, p. 8.
- BRECHT, Bertolt (1978), *Estudos sobre Teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria (2011), *Da Cena ao Texto: Configurações da teatralidade*, in *Da Cena Contemporânea*, Porto Alegre, ABRACE, pp. 180-87.
- FÉRAL, Josette (2015), *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*, São Paulo, Perspectiva.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro Pós-Dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac Naify (ed. port. *Teatro Pós-Dramático*, trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Orfeu Negro, 2017).
- MEYERHOLD, Vsévolod (2012), *Do Teatro*, São Paulo, Iluminuras.
- PARREIRA, Francisco Luís (2010), 1974, texto de trabalho, Lisboa, Teatro Meridional.
- PAVIS, Patrice (2008), *Teatro no Cruzamento de Culturas*, São Paulo, Perspectiva.
- QUILICI, Cassiano Sydow (2015), «Stanislavski, Grotowski e as transformações do “homem ator”», in *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si*, São Paulo, Annablume, pp. 75-87.
- TEATRO MERIDIONAL (1992), *Ki fatxiamu noi kui: o projecto*, programa da peça.
- VITORINO, Ana / COSTA, Carlos *et al.* (2003), *Visíveis na Estrada através da Orla do Bosque*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- (2004), *Caderno II – Estudos e Orla do bosque*, Porto, Visões Úteis.
- (2006), *Caderno III – Coma profundo e Errare, audiowalk*, Porto, Visões Úteis.
- (2007), *O Resto do Mundo*, texto de trabalho.
- (2009), *Os Ossos de Que É Feita a Pedra, audiowalk*, texto de trabalho.
- (2010a), *Boom & Bang*, texto de trabalho.
- (2010b), *A Comissão*, texto de trabalho.
- (2010c), *A Língua das Pedras, audiowalk*, texto de trabalho.

NARA KEISERMAN

Nara Keiserman concluiu mestrado em Artes: Teatro pela Universidade de São Paulo – USP (1986), com a dissertação *A preparação corporal do ator: uma proposta didática. Tem dias que a gente se sente*; doutoramento em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (2004), com a tese *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*; pós-doutoramento pela Universidade de Lisboa (2011), com investigação sobre *Aspectos da cena narrativa portuguesa contemporânea*. É professora na Escola de Teatro da Unirio, actuando na licenciatura e na pós-graduação em Artes Cénicas. Coordena a investigação «Actor rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual» e é responsável pelas disciplinas de Movimento do Departamento de Interpretação. É líder do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento e coordenadora do Laboratório Artes do Movimento. As suas experiências na área têm ênfase no trabalho do actor, com desdobramentos nos seguintes temas: actor narrador, linguagem gestual, teatro narrativo, teatro e espiritualidade. Publicou capítulos e artigos em revistas especializadas. Tem trabalhos como actriz, encenadora e preparadora corporal de elencos.

Fogo Cruel em Lua de Mel: **tragicomédia existencial**

BENE MARTINS

This article is devoted to the analysis of a play created by the actor Cláudio Marinho, from Cia. Scenic Faith. *A proposal of International Colloquium of Theatre Critics: Launching Dialogues: Critics of Art of Performance and Public Sphere*, proposes to reactivate the dialogue with who is writing, creating the plays and of course with who is directing, and spectators. From my point of view critical studies about artistic realizations require to indicate the moment for enunciation, when you talk, for whom and why a specific event to be staged is designated, so-called, post-staging. *Cruel Fire during the Honey-Moon* (1976) highlights one couple: he is a bohemian, irreverent poet, she is an ultra-religious social assistant, whose dialogues focus on a play of contradictions with an aim to expose existential questions, such as what is the meaning of life, where are my dreams, my wishes? Both, faced by the inevitable death, undergo surprising changes. Conflicts vary between drama and comedy exploring the nuances of reality, imagery, place for divergences, and practice of imagination. Due to the peculiarities of theatre text, the conception of a director I identified elements which are used to put characters to stage, performance and involvement of actors into the characters and furthermore to demonstrate the belief of the author of the play Nazareno Tourinho in a change of a person thanks to the theatre.

CRITICS / PLAY / PERFORMANCE / TRAGICOMEDY / NAZARENO TOURINHO

A crítica é um discurso sobre o discurso.

ROLAND BARTHES

O Colóquio Internacional de Crítica de Teatro *Lançar Diálogos: Crítica de Artes do Espectáculo e Esfera Pública* propôs reatar diálogo com quem escreve, quem produz espetáculos e, naturalmente, com encenadores e com espectadores; aproximar o fazer teatral e o público em geral; promover espaço de encontro e exposição de trabalhos voltados à crítica

de espetáculos. Assim, para estabelecer, ampliar contatos e divulgar a produção de um dos mais importantes dramaturgos da Amazônia brasileira, Nazareno Tourinho, apresento breve análise crítica do espetáculo *Fogo Cruel em Lua de Mel* (1976), uma das quatorze peças do autor¹. Destaco, antes, alguns apontamentos sobre o papel do crítico.

O espetáculo foi dirigido por Cláudio Marinho, ator e diretor da Cia. Fé Cênica². Neste texto, a partir das especificidades da peça-espetáculo, em diálogo com o diretor, identificarei elementos utilizados para pôr as personagens em cena, o desempenho e envolvimento dos atores com as personagens, e chamo atenção para uma das características do autor da peça, qual seja, a de expor as contradições humanas, e acreditar na mudança das pessoas, por meio do teatro.

Para iniciar a escrita, faço considerações sobre estudos críticos, a meu ver, indispensáveis às apreciações de obras artísticas. Em primeiro lugar, o cuidado de quem escreve. Este deveria afirmar o lugar da enunciação, ou seja, explicitar de onde fala, para quem fala e porque elegeu determinado evento para pôr em cena, desta feita, sob escrita apreciativa, pós-encenação.

Crítica, palavra temida, mas presente em todos os atos de nossas vidas, verbalizada, insinuada por olhares e gestos, ou escrita; apreciações, positivas ou negativas sobre nossos comportamentos e ações, ocorrem a todo momento. O temor e receio de ser avaliado é reação comum, creio que em todos os segmentos da humanidade. Mas não há como escapar, estamos expostos a juízos de valor, seja ao realizarmos algo, seja ao falarmos, em quaisquer circunstâncias, olhares críticos e julgamentos pairam sobre nossas ações. Temor compreensível, mas inevitável. Pois bem, há muito se afirma que a crítica e as artes em geral estão em crise.

Crise por ter perdido espaço nos grandes jornais impressos; crise por falta de preparo de quem escreve; crise por falta de frequência de espectadores, especializados ou não, aos espaços artísticos. O teatro e, consequentemente, a crítica em crise, sempre. As benditas crises, ora em ascendência, ora em declive, agonizantes. Benditas crises, sim, porque, ricas de possibilidades outras de criação, tanto de propostas estéticas,

1 Bene Martins (org.) *Peças Teatrais de Nazareno Tourinho*, Belém, CEJUP, 2014 (obra completa).

2 Cia. Fé Cênica, criada em 2007, em São Paulo. Esta peça foi a primeira montagem da Companhia, e a primeira direção de Cláudio Marinho. Duas temporadas no espaço Casa, Café e Teatro, uma temporada no Teatro Commune e outra no Teatro Bela Vista, todos os espaços em São Paulo. Em Belém apresentamos no Espaço Cuíra e no SESC Boulevard. Foi um ciclo de oito anos que encerrou no final de 2014, no Teatro Livraria da Vila, no Shopping JK Iguatemi-SP. (<http://oanti-camarada.blogspot.com.br/2013/01/fogo-cruel-em-lua-de-mel-da-cia-fe.html>).

quanto a reações de estranhamento às diferentes encenações. Reações ora de aceite, ora de rejeição ao novo. Mas vale ressaltar que, graças às crises, ao esgotamento de tendências repetidas, é que surgem outros olhares sobre peças, às vezes, consideradas ultrapassadas, fora de época e que, encenadas sob novos enfoques, desvendam aspectos ainda não percebidos nas montagens anteriores.

Bernard Dort (1960) afirma, em *Leitura de Brecht*, que cabe à arte desvendar imagens inteligíveis do mundo, ou seja, à semelhança de Brecht, chamar atenção para o que ainda não se vê, e para tal propósito, a «preocupação primordial de Brecht, não de deixar à posteridade mais uma obra de arte, mas antes de propor aos seus contemporâneos, recriadas pelas artes, imagens inteligíveis do mundo e do tempo em que viviam» (Dort, 1960: 9). A arte pela arte, nos moldes tradicionais apenas, não bastaria; inovações são primordiais, isto é, a partir do que está posto e saturado ou em crise, faz-se necessário reinventar, transformar, deixar algo relevante sobre o mundo que nos cerca, por meio da arte. Este é um dos pontos-chave da criação artística. Mas: «O que é preciso transformar? O todo, mas isso é fácil de dizer. E transformá-lo como? A partir de quê?» (Dort, 1960: 96, 97). Nazareno diria transformar a partir do teatro. Ainda, Dort: «Ao transformar o mundo, transformai-vos!» (Dort, 1960: 95). Esta é a aposta de Nazareno Tourinho, ele acredita que o teatro pode transformar as pessoas e a sociedade.

Talvez uma das dificuldades do exercício da crítica seja decorrente desse leque de possibilidades de encenação, hoje mais aberto a estéticas outras. Como escrever sobre tão variadas propostas, inúmeras alternativas de montagem, recursos avançados da tecnologia; como acompanhar tais evoluções? Como assistir a tamanha diversidade de espetáculos? Qual seria a função da crítica? Seria a interlocução com os pares das artes do espetáculo ou a de expandir o diálogo com o público em geral? Quem escreve sobre teatro, há que, no mínimo ser frequentador assíduo, conhecedor das tendências, referências, estudos da área e mais, ver o espetáculo criticado mais de uma vez! Quantos o fazem? E, mais ainda, a crítica não deve ser considerada o juízo final sobre determinado espetáculo! Pois, por mais preparado, quem escreve, escreve a partir da sua concepção, vivências, capacidade, repertório cultural, preferências pessoais. Não há escrita inocente, por assim dizer.

O crítico não é, ou não deveria ser, a pessoa que explica a peça-espetáculo, como se o espectador não fosse capaz de realizar a própria leitura sobre o que leu, assistiu. Ao crítico, caberia o papel principal de incitar a ida ao teatro, a partir de textos bem elaborados, não de opinião

apenas; escrever de maneira a despertar o interesse de quem lê; assinalar outras portas de entrada e de entendimento; chamar a atenção para o que estaria nas entrelinhas do texto, de maneira que o espectador possa ir além da recepção acionada somente pela sensibilidade. Esta é importante, mas pode ser ampliada, ao exercitar-se o olhar atento, questionar, ler com prazer, com discernimento, abrir o leque de leituras. Rine Leal faz distinção entre o espectador comum e o crítico:

O que, então, distingue um espectador comum de um espectador crítico? Na falta da ingenuidade que o seu trabalho supõe, neste segundo olhar (*The mind's eye* de que fala Hamlet) que nos faz ver além das aparências da cena, e ao conceituar o teatro como uma situação da cultura e não um entretenimento ou negócio, ainda que possua ambas as coisas. O resto, bem, o resto é conhecimento do teatro, habilidade literária, sensibilidade, inteligência e *leitores*. (Leal, 1967: 11)

Ao crítico, não basta achar que escreve bem e não ser compreendido por quem o lê, ou somente assinalar opiniões vagas, a exemplo dos que afirmam: o espetáculo é confuso, a proposta não foi clara o suficiente; impressões gerais restringem o esclarecimento. Há que se demonstrar qual ênfase, quais elementos serão analisados no texto sobre determinado espetáculo; explicitar, por exemplo, a linha de trabalho dramaturgico da encenação, o desempenho dos atores, o aspecto visual, a composição do cenário, o figurino, a iluminação, entre outros elementos da cena. Caberia ao crítico, além do sucintamente mencionado, a consciência de que sua escrita deve chegar ao espectador-leitor, de maneira a fazê-lo transbordar vagas opiniões, perceber o espetáculo em sua inteireza, ou melhor, em suas lacunas, perceber outras alternativas de montagem; confiar na capacidade do espectador para entender e envolver-se com o mundo do teatro. Assim, segundo Olga Reverbel:

Pouco a pouco, as expressões limitadas, como «gusto» e «não gosto», isto é, os julgamentos sumários, perdem o sentido; os alunos analisam os trabalhos dos companheiros com maior propriedade, explicando os «porquês». Na medida que se cria o hábito de se criticar, os alunos se exprimem cada vez mais espontaneamente. (Reverbel, 1997: 30)

O crítico pode ou deveria ser o mediador, o interlocutor das obras com o público em geral, não impor gosto, opinião, mas provocar o espectador

a buscar o texto da peça encenada, não ler apenas a crítica. Esta deve ser estimulante, não determinante. Caso contrário, reiterar-se-á o que T. S. Eliot constatou em 1999, a ênfase da leitura sobre a obra, em vez da obra em si. «Naturalmente, a multiplicação das obras e dos ensaios críticos pode criar, e vi a coisa produzir-se, o gosto depravado de ler o que se escreveu sobre as obras de arte, mais do que ler as próprias obras; pode fornecer uma opinião, em vez de educar o gosto» (Eliot, 1999: 49, 50). Egberto Garcia Abreu, em *Crítica ou Críticos: Um Dilema do Teatro*, enfatiza a necessidade da vivência no mundo do teatro para a formação do pensar crítico.

A crítica acompanha o exercício cotidiano da criação teatral. Deixa sinais de seus passos em uma ou outra direção, mas estes sinais não devem ser vistos como referências inequívocas ou infalíveis. São registros que foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que, a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram, descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais, não importando seu suporte nem a forma concreta com que são apresentadas ao espectador ou ao leitor. (Abreu, 2012: 1)

Considerações sobre crítica esboçadas, com receio de não as cumprir, início análise do espetáculo, *Fogo Cruel em Lua de Mel*, do encenador Cláudio Marinho³. Cláudio optou por seguir à risca o texto e suas rubricas, o que resultou em trabalho de comunicação imediata com o público, no sentido de que não causou estranheza, pois não rebuscou o cenário, nem alterou o texto, foi fiel à trama textual. Uma tragicomédia, segundo Nazareno Tourinho. A opção do encenador, talvez cômoda, deve-se ao compromisso, respeito, admiração por Nazareno Tourinho, tanto é que a remontagem da peça foi em comemoração dupla, oito anos da Cia. Fé Cênica e oitenta anos de Nazareno. Ou seja, seria oito ou oitenta, optou por oitenta, isto é, não contrariar os direcionamentos do autor e a familiaridade do público com esse tipo de espetáculo, sem grandes elaborações, o que não desmerece o resultado da montagem.

Fogo Cruel em Lua de Mel põe em cena o casal, Gil e Elza. Ele poeta, boêmio, irreverente, ateu; a esposa, assistente social ultrarreligiosa. Recém-casados, após onze anos de namoro, em sua primeira noite, em apartamento de hotel. Ele prepara-se para o grande momento; ela,

3 *Fogo Cruel em Lua de Mel*, dirigida por Cláudio Marinho, remontagem (2012).

reticente, persiste em cobrar mudança de comportamento do irreverente marido. Para desespero de Gil, Elza confessa que fizera promessa a Santo Antônio, se casasse com ele, na primeira noite de casados, não aconteceria a relação sexual, tão esperada. Aqui, a primeira contradição da personagem, desejava casar, mas não consumir o fato, não na primeira noite, para desespero do ansioso e apaixonado marido. Assim o enredo segue, entre o ir e vir das emoções do casal.

Cláudio explica a proposta do espetáculo.

Já tínhamos a vontade de colocar o ator no limiar entre o riso e o choro, entre a dor e o prazer. Buscamos sempre a contradição, a valorização do conflito, que alimenta a dramaturgia. O texto de Nazareno Tourinho serve bem para este propósito porque desnuda a alma e nos faz pensar sobre as múltiplas possibilidades de ser e estar. Por isso continua em nosso repertório desde que o grupo existe (Cláudio Marinho)⁴

Em *Fogo Cruel em Lua de Mel*, o diálogo do casal expõe a situação, a seguir vem a peripécia, a surpresa, no momento em que Elza revela que não poderá entregar-se a ele na noite de núpcias, devido à promessa feita ao santo casamenteiro. Os diálogos são claros, concisos, não há embromação, é um prêmio para os atores que conseguem entrar no clima do enredo. O casal é vivido pelo ator Geraldo Machado⁵ e Viviana Bernard. Ele, ator paulistano, visivelmente mais à vontade na pele do marido, às vezes, atropela as falas, rápido de mais, mas consegue alterar o ritmo, entrega-se ao jogo, dá vida às expressões desesperadas, reflexivas do marido frustrado. A atriz, ao contrário, demonstra nervosismo, a personagem, menos expansiva que a de Gil, deveria enfatizar a tensão, o conflito maior, manter-se fiel à promessa ao Santo ou entregar-se ao enlace amoroso. Apesar dessa falha, o resultado do espetáculo é bom, embora o texto dramático exigisse mais gestualidade, mais emoção. A preocupação em dizer o texto na íntegra talvez tenha prejudicado o desempenho da atriz.

Cláudio Marinho destaca a ênfase dada ao texto tragicômico e ao cenário *clean*, conforme rubricas da peça.

Nazareno propõe situações e falas que buscam o riso na situação trágica.

Buscamos valorizar isto na atuação. Ele quer amar, ela continua presa a

4 Fotos: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/fogo-cruel-em-lua-de-mel>.

5 Geraldo Machado (1966-2015). O primeiro ator da Cia. Fé Cênica. Inesquecível! Artista com alma de criança. Brilha agora na memória de quem o viu em cena.

uma promessa. Na nossa pesquisa, o que mais nos provocava, naquele momento, era a pergunta «o que faço diante da morte?» [...] Dediquei atenção muito mais ao texto e às possibilidades de nuances e o trabalho do ator neste limiar entre o drama e a comédia. Fui influenciado pelo método de atuação para cinema desenvolvido pela Fátima Toledo⁶ [...] Diante de tanta vontade de mergulhar no texto e nos atores, os outros elementos cênicos foram tratados como acessórios. O cenário branco como sugere o texto (simboliza a pureza que Elza busca), a sonoplastia recorre às constantes intervenções do personagem radialista (na nossa montagem poderíamos adaptar, sugerir recursos mais modernos, mas optamos em deixar as referências retrô). De verdade, pra nós estes elementos não nos chamavam a atenção. Buscávamos a agonia e a alegria de viver. (Cláudio Marinho)⁷

Gil, ao saber da absurda promessa da esposa, enfurece, blasfema contra a fé, contra o Santo Antônio. Elza não cede, permanece abraçada ao santo. A noite que seria de núpcias torna-se uma longa e exaustiva discussão sobre valores individuais. Ele cético; ela quer que ele mude, passe a acreditar e respeitar os princípios religiosos dela. Retaliações mútuas, não há acordo entre eles e, para complicar a situação, acontece o incêndio no hotel. O que fica claro no texto e no espetáculo é o jogo de contradições a expor questões existenciais, comuns ao ser humano, desde sempre: qual o sentido da vida? Onde estão meus sonhos, meus desejos?

Para Nazareno e suas personagens, neste caso, Gil, o ser humano tolhido em sua capacidade de imaginar seria um ser menos feliz. Uma das características da imaginação, para o autor, seria a de que ela

Despreza o raciocínio, o raciocínio é traiçoeiro, só serve para enredar a gente da teia do artificial, do calculado, não conduz a nada de grande e de belo [...] a imaginação é diferente. Elza, a imaginação corta as correntes do impossível e nos solta, no espaço azul do horizonte... Abre a porta da imaginação com chave da loucura, rebenta, Elza, rebenta!!! (Gil, em *Fogo Cruel em Lua de Mel*)

6 Em 2012 concluí Curso de Jornalismo Cultural *lato sensu* em Jornalismo Cultural na FAAP, com a monografia *Alma e Suor: a influência da preparadora de elenco Fátima Toledo no cinema brasileiro*. Esta pesquisa me deu a oportunidade de frequentar o estúdio Fátima Toledo, como observador das aulas. Pude entrevistar professores, alunos, diretores de cinema. Com certeza esta pesquisa, que era focada na atuação para cinema, influenciou o processo em *Fogo Cruel em Lua de Mel*.

7 Entrevista realizada por e-mail, a 17 de maio de 2016.

Nesta peça, os envolvidos passam por transformação surpreendente! Entre o trágico e o cômico, Nazareno tece, reelabora, fantasia, no sentido de dramatizar os fatos e uma situação ou notícia insípida, por exemplo, passa a ter sabor ou fim trágico. Porque poeticamente estruturada em cenas, ele conta histórias das personagens/espelhos de vivências. Todas as personagens têm razões justificadas para suas existências. Não há julgamento, nos textos do autor há espaço para vozes ignoradas, todos são elevados à categoria do humano, com suas qualidades e defeitos, independente de classe social ou profissão. O encenador procurou enfatizar as cenas em que as contradições explícitas, nas falas e comportamento das personagens, são mais evidentes e os coloca em posição trágico-cômica.

Assim, numa espécie de jogo de cão e gato, ele ataca, ela esquiva-se, há um jorrar de palavras, ora acusatórias, ora defensivas entre o casal; logo após, o entrecho, outra reviravolta ocorre quando se veem presos no hotel incendiado. Nupcias duplamente interrompida: pela repressão do desejo e pelo fogo a arder as paredes do hotel, metáfora da efervescência de desejos guardados, duplas chamadas: interiores e exteriores!

O fogo arde, as possibilidades de sobrevivência diminuem. Mas onde estão os sonhos? Onde estão os desejos? Onde está a verdade? Onde está a verdade (do ator, principalmente. A verdade do ator, que foi a matéria-prima para este trabalho). Aqui pude observar no público reações diversas. Em determinadas sessões a plateia queria rir, em outras a plateia queria chorar. Observei isto na primeira temporada que durou quase um ano, com uma sessão semanal. (Cláudio Marinho)⁸

Na sequência do texto, que primeiro é sustentado na comédia da situação e depois no conflito dos personagens diante da possibilidade da morte, vem o momento em que Elza e Gil param de brigar para olhar para si mesmos. Novamente, as personagens precisam transitar para emoções mais profundas. Solidão. E novamente a pergunta «o que faço agora diante da morte?» ou «o que fiz do meu tempo?». (Cláudio Marinho)⁹

Além das qualidades inerentes ao texto literário escrito para o teatro, os diálogos das personagens primam pela clareza, pela reflexão estético-filosófica. O autor expõe o ser frágil e fragilizado por suas inseguranças,

8 Entrevista realizada por e-mail, a 17 de maio de 2016.

9 Entrevista realizada por e-mail, a 17 de maio de 2016.

inquietações, fantasias, fantasmas. A maioria das personagens apresenta senso crítico aguçado, tecem críticas ao sistema e às injustiças no cotidiano dos povos. A exemplo do diálogo do casal da peça *Amor de Louco nunca É Pouco*, quando discutem suas idiossincrasias:

ELA

Você me deixa confusa, embaraçada; me diga uma coisa: além de arte dramática você estudou Psicologia, Psicanálise?

ELE

Estudei. Só que não estudei as pessoas em livros, estudei nelas mesmas... Não estudei por fora, estudei por dentro... Aliás, eu não estudei, eu vivi. Quase todos os tipos humanos eu já vivi no palco. Já senti na minha pele, nos meus nervos, nas minhas emoções, no meu cérebro. (*Amor de Louco nunca É Pouco*, 1976)

A dramaturgia de Nazareno é pensada e escrita de maneira visceral, não é aquela escrita de gabinete, é o traçar de linhas pautadas na pesquisa, na observação e nas vivências de pessoas envolvidas em situações críveis. Ainda se pode afirmar que, à semelhança de Bertolt Brecht, Nazareno também comunga da ideia de que «o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação» (Brecht, 2005: 21). As peças de Nazareno apresentam um tom de aposta no ser humano. Essa é uma das razões da boa acolhida e recepção por parte dos espectadores. As pessoas identificam-se de tal maneira com esses textos do autor que, cada reencenação é prestigiada pelo público em geral. A exemplo das remontagens das peças: *Fogo Cruel em Lua de Mel* e *Nó de Quatro Pernas*¹⁰, em 2012.

Outra tônica dos textos de Tourinho é o jogo com as oposições entre bem e mal; pureza e pecado; vício e virtude; sagrado e profano; lucidez e loucura. Em *Fogo Cruel em Lua de Mel*, o protagonista afirma que loucura é revelação, conforme fragmentos do diálogo do casal, ele considerado *bom vivant*; ela extremamente conservadora:

[...] ELZA

De fato, que diria, vendo você afiançar que jamais botaria na boca um pingão de álcool.

10 *Nó de 4 Pernas*, dirigida por Enoque Paulino e Alyne Góes, 2012 (Bolsistas Iniciação Científica, do Projeto de Pesquisa *Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico*).

GIL

(Encosta a garrafa na imagem.) Eis aí dois símbolos, para você que admira simbolismos: o santo e a garrafa... a virtude e o vício... a pureza e o pecado... o céu e a terra... O teu santo e a minha garrafa... juntos, nos separando...

[...] ELZA

Você é um maluco, ouviu? Um maluco!

GIL

Sou. Mas a minha loucura é mais honesta que a tua impostura. Experimenta você também enlouquecer, experimenta. A loucura é uma revelação. [...] Enlouquece você também, enlouquecer é sublime. Enlouquece comigo.
(Gil, em *Fogo Cruel em Lua de Mel*)

Cláudio nota as divergências do casal. Para Gil, a loucura liberta. Elza, até então devota e recatada, na situação de desespero em que se encontram, à iminência da morte, induzida por seu marido, começa a refletir sobre o tempo investido em devoção e recato apenas. Gil, ao contrário, sempre aproveitou as coisas boas da vida. Mas, paradoxalmente, ele também em situação-limite, demonstra o quanto o ser humano pode surpreender, quando se dispõe a tirar as máscaras, a olhar para si sem receio do que verá. Este casal passa por uma transformação, ou melhor, uma inversão de comportamentos ante a morte que os aproxima de si mesmos.

Enquanto o casal discute acaloradamente, o edifício do hotel incendeia, literalmente, eles não têm saída. Gil entra em pânico e, num impulso, pede à Elza que reze para se salvarem. Outra contradição da personagem, até então, ateu debochado. Ao pedido surpreendente do marido, Elza nega-se a atender e diz para comportar-se como homem, reagir para escaparem à morte. Ambos surpreendem, ele, desesperado, confessa seus pecados e diz ter descoberto a razão e mistério da existência. Ela, ao contrário, arrependida de fugir aos prazeres da vida, tenta seduzir o marido, agora quer entregar-se, quer enlouquecer com ele, esquece da promessa ao santo. Ambos, frente ao inevitável, reveem seus valores.

Ele, repentinamente, convertido, recusa, não quer contato corporal, sexo seria pecado. Ambos ardem nas chamas do incêndio-inferno; ele implora por misericórdia; ela, por sexo. Embora tenha faltado um pouco mais de fé cênica, numa referência ao nome da companhia que prima pela boa atuação. A encenação conquistou público e foi elogiada pelo homenageado, aos oitenta anos de idade. O espetáculo flui, não há momentos cansativos, aliás, um dos pecadinhos da montagem, a preocupação em

ser ágil, por vezes, encobriu o que poderia ser enfatizado em emoção, em ações mais viscerais, por assim dizer.

O momento em que Gil percebe a sua face sagrada, Elza enxerga sua condição humana. E é nesta «inversão de papéis», neste conflito que ressurgue um tom de comédia. Elza se descobre uma mulher ardente e percebe nisso a santidade da existência. Gil enxerga Deus, o seu Deus (o sentido para aquele momento) [...] Geraldo Machado faleceu no início de 2015 e decidi encerrar a produção. Percebi que ele acompanhou todos os momentos da pesquisa e da inquietação proposta pela direção. Na última temporada, na última cena da peça, ele se ajoelhava e dizia que estava enxergando Deus. Os olhos dele me convenciam. (Cláudio Marinho)¹¹

Sem querer entrar na interpretação metafísica ou fatalismo da existência, poder-se-ia deduzir das palavras do diretor, Cláudio Marinho, a respeito da morte do protagonista da peça que, a exemplo da personagem, o ator Geraldo Machado, foi quem passou pela transformação maior, a de passar deste plano da existência para outro.

Sempre parece que Nazareno quer julgar as personagens, mas, no meio do caminho de sua escrita (que alcança momentos de um lirismo arrebatador) ele as vai escutando, acalentando, namorando e, finalmente, amando e perdoando. Tenho de confessar que acho Nazareno uma figura enigmática: é espírita, assumidamente comunista e, como espera-se dos artistas verdadeiros, com uma obra que ultrapassa todas essas preferências. Não é à toa que foi comparado com Ariano Suassuna, um mestre da dramaturgia – arrisco dizer – mundial, outro que não ligava para «realismo socialista» ou coisa parecida. Bons tempos em que a esquerda contemplava o mundo e transformava isso em arte – nem sempre boa, nem sempre má, mas com sinceridade. Hoje, tudo virou sinopse acadêmica para jantares inteligentes (Cláudio Marinho)¹².

11 Entrevista realizada por e-mail, a 17 de maio de 2016.

12 Fotos: <http://oanticamarada.blogspot.pt/2013/01/fogo-cruel-em-lua-de-mel-da-cia-fe.html>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre Nazareno Tourinho, Cláudio Marinho é preciso:

O que tenho a dizer sobre a dramaturgia de Nazareno Tourinho são três impressões fortíssimas que sempre causaram imenso prazer a este que vos escreve: um texto ágil como uma partida de pingue-pongue, monólogos capazes de consagrar atores e a extrema sensibilidade na construção de personagens que começam sempre como arquétipos e terminam desviscerados em assustadora humanidade. (Cláudio Marinho)¹³

Às três impressões de Cláudio Marinho, pode-se acrescentar inúmeras outras, entre as quais, veia poética, exercício da imaginação, pesquisa sobre o que escreve. Nazareno consegue, a partir de um fato corriqueiro do cotidiano, tecer uma trama envolvente, ágil, elegante, diálogos bem elaborados, rubricas fartas, de maneira que possibilita a encenadores iniciantes montarem suas peças, cuja estrutura é irretocável. Ao interromper a análise, cabe enfatizar que Nazareno escreve a partir de um compromisso assumido com a mudança sociocultural: «*Eu escrevo pensando no efeito social das minhas peças.*»¹⁴ A dramaturgia de Nazareno é pensada e escrita de maneira a chegar ao povo, ele quer passar algo a mais, além da leitura da peça e do espetáculo. Ele deseja provocar reflexão, mudança nos modos de ser das pessoas. Nazareno, além da influência brechtiana, acredita realmente que a pessoa pode mudar, por meio do teatro também. Suas peças apostam na evolução, na transformação do indivíduo para melhor, sempre, desde que expostos a situações provocadoras de reflexão, e o teatro é um dos espaços propícios, também, a pausas pensativas e que estas induzam a mudanças significativas. Este é um dos papéis do dramaturgo, do teatro, das artes em geral, o de transformar a si, em primeiro lugar. Nazareno defende e escreve suas peças com esse propósito, o de mudar ações comportamentais do ser humano.

13 <http://oanticamarada.blogspot.pt/2013/01/fogo-cruel-em-lua-de-mel-da-cia-fe.html>.

14 Entrevista realizada por Fábio Limah, meu orientando de mestrado em Artes (PPGARTES-UFPa), a 24 de novembro de 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Egberto Garcia (2012), «Crítica ou Críticos: um Dilema do Teatro», in *Revista USP*, 2 (12), p. 2.
- BRECHT, Bertolt (2005), *Estudos de Teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- DORT, Bernard (1980), *Leitura de Brecht*, Lisboa, Forja Editora.
- ELIOT, T. S. (1999), *Essais choisis*, Paris, Seuil.
- LEAL, Rine (1967), *En Primera Persona*, Havana, Instituto cubano del libro.
- MARTINS, Bene (org.) (2014), *Peças Teatrais de Nazareno Tourinho*, Belém, CEJUP.
- REVERBEL, Olga (1997), *Um caminho do teatro na escola*, São Paulo, Scipione.

BENE MARTINS

Professora investigadora da Universidade Federal do Pará. Possui mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutoramento em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança e do programa de pós-graduação em Artes (PPGARTES) UFFPA. Coordenadora do projecto de pesquisa «Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico». Pós-doutoranda em Estudos de Teatro, com ênfase em Dramaturgia, na Faculdade de Letras (Centro de Estudos de Teatro) da Universidade de Lisboa, 2015.

Portefólio

Portfolio

mala voadora: o dispositivo da imagem

FILIPPE FIGUEIREDO & PAULA GOMES MAGALHÃES

Quinze anos após o momento fundador (2003), Jorge Andrade e José Capela, a dupla que assegura a direcção artística da mala voadora, continuam a aceitar a condenação «imposta» pela escolha do título de um conto de Andersen como designação identificativa. No conto, o protagonista acaba condenado a contar histórias para viver. No caminho artístico que partilham, Jorge Andrade e José Capela defendem que é possível contar histórias a partir de quase tudo, seja um texto, uma ideia ou um simples objecto.

Sem identidade delineada, nem modelos que a ajudem a definir, o colectivo recusa uma metodologia pré-determinada, em benefício da multiplicidade de processos de criação, na senda de uma ideia eternamente indefinida de teatro ou de uma reformulação/desconstrução permanente dessa ideia. Tem sido essa a constante na trajectória da mala voadora, desde os primeiros passos, percorridos em conjunto com diferentes encenadores, até aos projectos mais recentes. Neste percurso, foi determinante a contaminação do *devising theatre*, da companhia Third Angel, que permitiu a reconfiguração da prática teatral do colectivo «como espaço aberto à reinvenção dos métodos e à diversidade dos recursos expressivos» (Martins, 2017: 125).

É neste contexto que a relação entre o actor e encenador Jorge Andrade e o arquitecto e cenógrafo José Capela assume particular relevo, no modo como as opções cenográficas são responsáveis por reforçar e potenciar as leituras dramáticas. Aqui, a imagem, entendida como dispositivo, afirma-se como importante ferramenta enquanto estratégia de exploração das possibilidades estéticas e discursivas em torno da ideia de teatro. As possibilidades são múltiplas, assim como os recursos:

- > através da integração da imagem do exterior na construção do espectáculo, como em *casa & jardim* (2012), em que a fachada do Centro Cultural de Belém (onde o espectáculo era apresentado) invadia o espaço cénico, duplicando a dimensão da movimentação das oito personagens entre o interior e o exterior de uma casa;
- > através do exercício de *mise en abyme* como artifício de exploração da metateatralidade, como em *Pirandello* (2015) – que opera um jogo

constante entre o espaço cénico e a reprodução desse espaço enquanto subterfúgio cenográfico e dramatúrgico – ou *Hamlet* (2014) – em que a multiplicação no palco de imagens da sala onde o espectáculo decorre, potencia e acentua a ideia primordial da encenação em torno do fazer de conta;

- > através da tensão entre a desconstrução do artifício da representação e o jogo do simulacro e da ilusão, como em *protocolo* (2014), em que actores e público se vêem constantemente reflectidos no espelho que ocupa o fundo do palco;
- > através da manipulação da imagem (fixa ou em movimento) para a construção de uma narrativa, como em *Moçambique* (2016), em que imagens documentais são ficcionadas de um modo que não visa a verdade;
- > através da confrontação da imagem com a própria cena, como em *o duplo* (2009), em que sucessivas sequências de imagens retiradas de filmes são apresentadas perante a imobilidade de um actor e uma banda sonora interpretada ao vivo por outros dois actores (mais recuados na cena);
- > ou simplesmente através da dimensão plástica e visual resultante das opções cenográficas e de iluminação e que as imagens de cena cristalizam, como em *memorabilia* (2011) ou *Wilde* (2013).

Tendo o jogo como mote, não permanente mas persistente, a imagem – fixa, em movimento ou reproduzida enquanto elemento integrante do espaço cénico – assume-se como instrumento de construção, desconstrução, reconfiguração, fruição ou mesmo destruição desse exercício constante que é a forma como a mala voadora entende o fazer teatral (uma incessante procura) e insiste em contar as «suas» histórias.

O trabalho de José Carlos Duarte, o fotógrafo não cativo, mas suficientemente constante para deixar patente a sua marca, constitui, por isso, o elemento de fecho, o corolário de uma máquina teatral ardilosa. As suas imagens ora insistem em convocar o tão discutido *efeito de real* potenciando a tensão entre documento e ficção, ora introduzem uma evidente perturbação da percepção do espaço e da acção. Entre um modo e outro, o simulacro instala-se como uma *poiesis* que faz imergir o observador em exercícios de *mise en abyme* ou de faz-de-conta, tão caros à dramaturgia. Seja nos casos em que as suas imagens invadem o espaço cénico, seja noutros em que contribuem para a fixação de uma memória do evento performativo, as criações visuais de José Carlos Duarte têm tido

a capacidade de completar o discurso cenográfico de José Capela e de o articular com o trabalho de Jorge Andrade. Não obstante o estatuto de complementaridade, parece certo que as imagens de José Carlos Duarte adquirem amiúde um carácter autónomo, proporcionando ao observador uma eterna possibilidade de (re)ver o espectáculo.

Este portefólio procura dar conta das estratégias discursivas de que as fotografias de José Carlos Duarte para a mala voadora são alvo, pôr em evidência o seu grau de vinculação à criação teatral e ao espectáculo, mas, ainda assim, assumir também o seu estatuto e o seu poder enquanto objectos visuais.

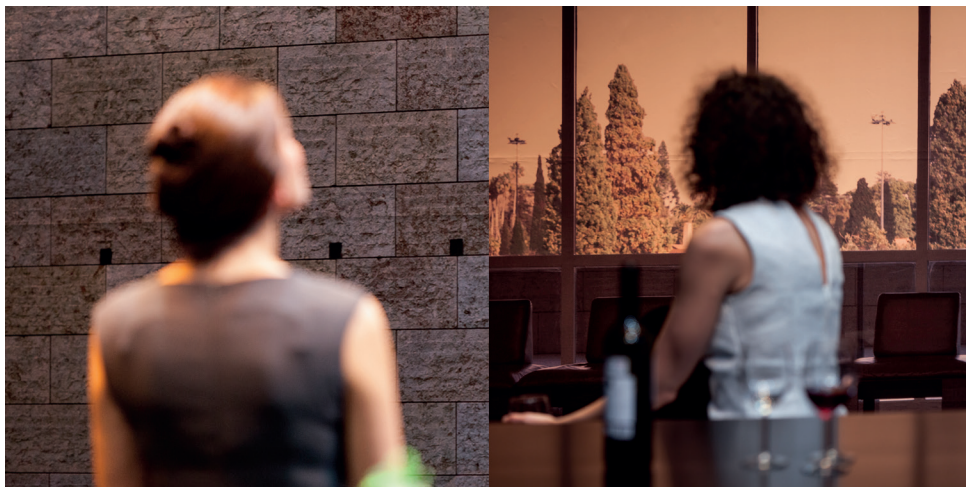
José Carlos Duarte (Castelo Branco, 1971), *aka* José Júpiter (Lisboa, 2008-2016), vive e trabalha em Lisboa. Licenciado em Engenharia de Informática (Universidade Nova de Lisboa) e com uma pós-graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea (Atelier de Lisboa, 2011/2012), trabalha maioritariamente na área das tecnologias da informação. Como fotógrafo, colabora regularmente com a companhia mala voadora e com os coreógrafos João dos Santos Martins e Tiago Cadete. Foi professor de fotografia e expõe de forma irregular o seu trabalho autoral desde 2009.

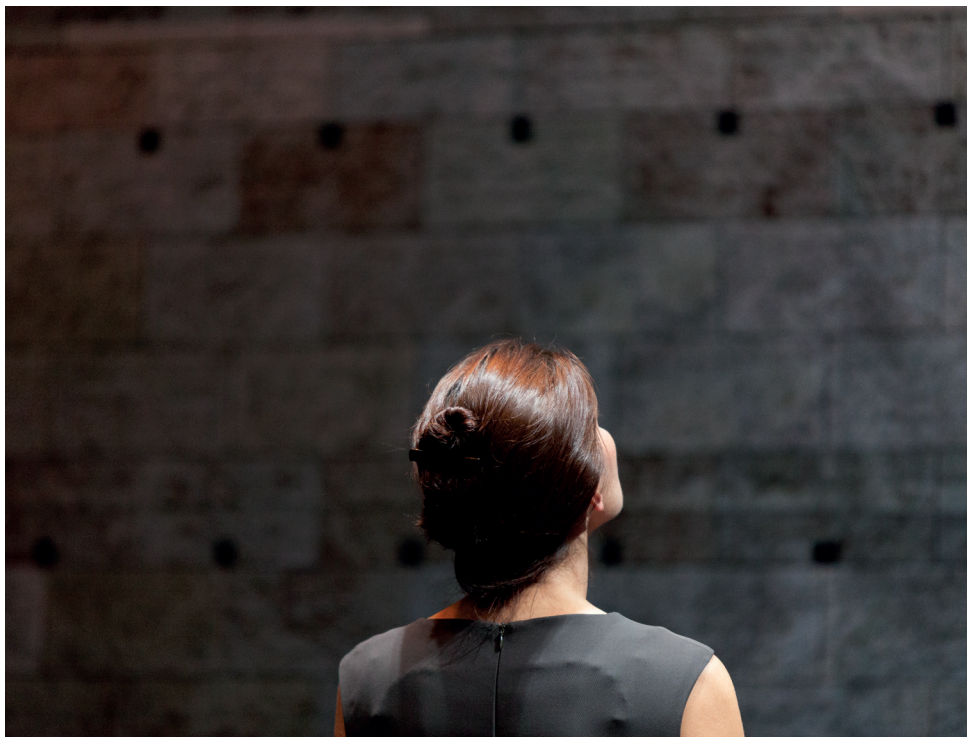
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MALA VOADORA, <http://malavoadora.pt/>.

MARTINS, R. (2017). «As poéticas do desassossego da mala voadora», Colectivo 84, Martim Pedroso & Nova Companhia e Miguel Loureiro (colectivo 3/quartos), in Rui Pina Coelho (ed.), *Teatro Português Contemporâneo. Experimentalismo, Política e Utopia [Título provisório]*, Lisboa, Bicho do Mato, pp. 117-33.



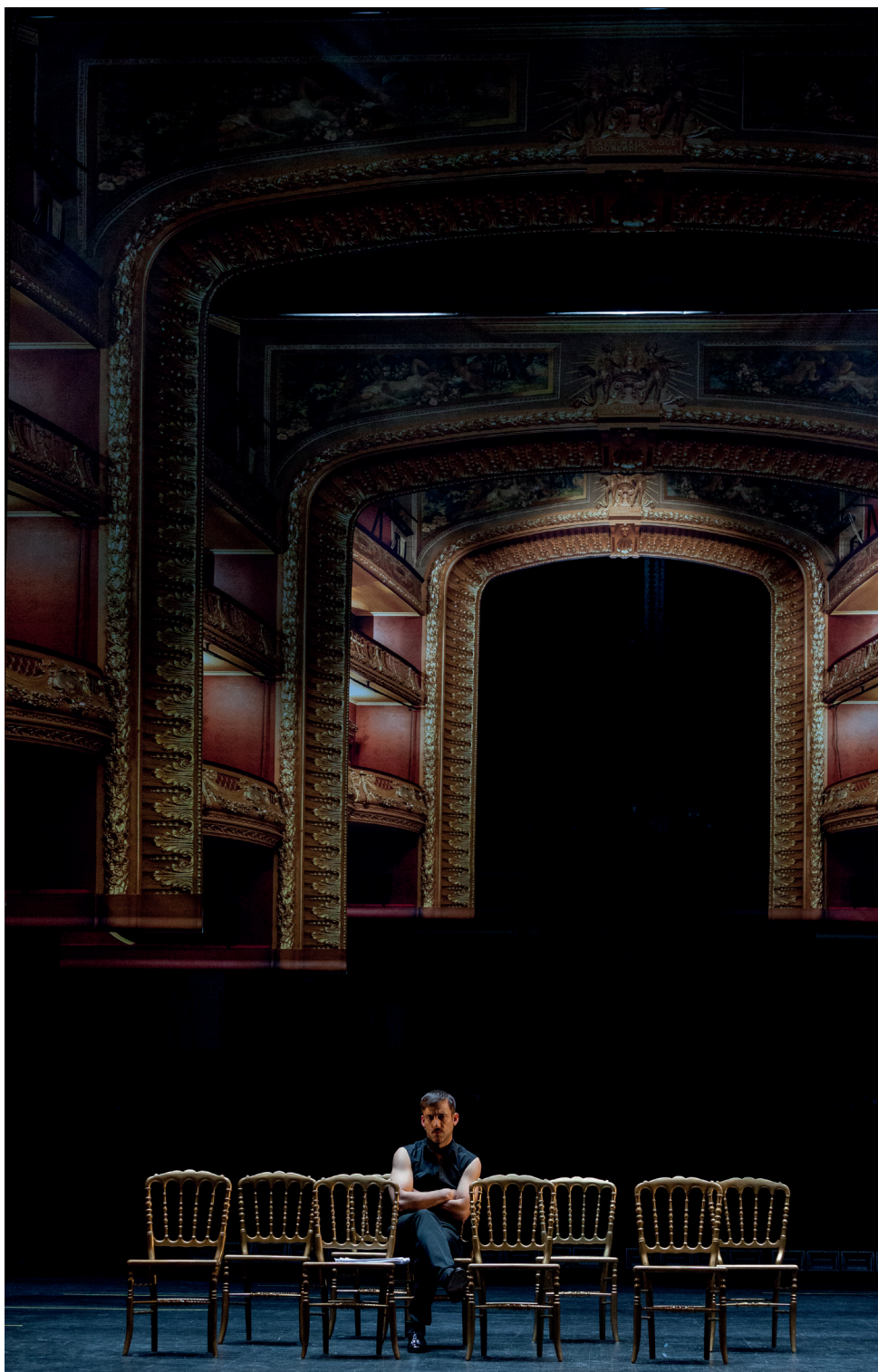




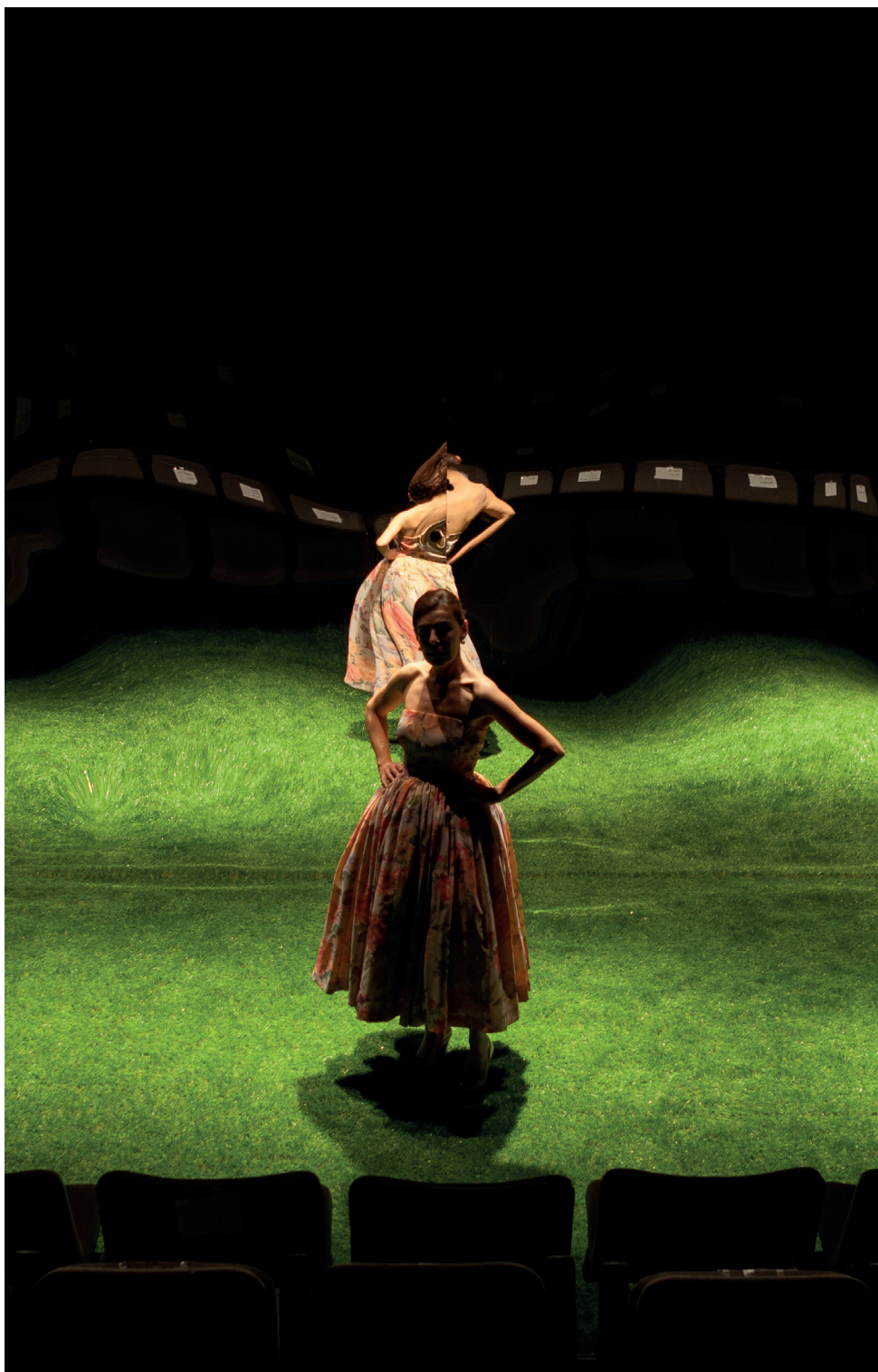






















O Duplo, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2009 (Jorge Andrade), [F] José Carlos Duarte



Memorabilia, de Miguel Rocha, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2011 (Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Memorabilia, de Miguel Rocha, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2011 (Manuel Moreira e Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Casa & Jardim, de Chris Thorpe, mala voadora, 2012 (Anabela Almeida, Joana Bárcia), [F] José Carlos Duarte



Casa & Jardim, de Chris Thorpe, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2012 (Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Casa & Jardim, de Chris Thorpe, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2012 (Silvia Filipe), [F] José Carlos Duarte



Wilde, a partir de Oscar Wilde, dir. Jorge Andrade e Miguel Pereira, mala voadora, 2013 (Valentina Parlato, Joana Bárcia e Nuno Lucas), [F] José Carlos Duarte



Wilde, a partir de Oscar Wilde, dir. Jorge Andrade e Miguel Pereira, mala voadora, 2013 (Jorge Andrade, Miguel Pereira, Tiago Barbosa, Joana Bárcia, Valentina Parlato, Carla Bolito e Nuno Lucas), [F] José Carlos Duarte



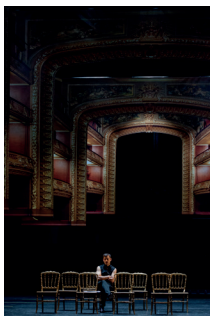
Wilde, a partir de Oscar Wilde, dir. Jorge Andrade e Miguel Pereira, mala voadora, 2013 (Tiago Barbosa e Valentina Parlato), [F] José Carlos Duarte



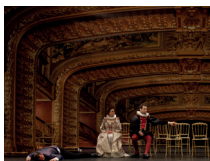
Hamlet, de William Shakespeare, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Anabela Almeida, João Vicente, Manuel Moreira, David Cabecinha e Carla Bolito, sentados à mesa, e Jorge Andrade e David Pereira Bastos), [F] José Carlos Duarte



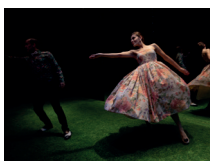
Hamlet, de William Shakespeare, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Marco Paiva, João Villas-Boas, Carlos António, Anabela Almeida, Carla Bolito, Jorge Andrade, David Pereira Bastos, Manuel Moreira e David Cabecinha), [F] José Carlos Duarte



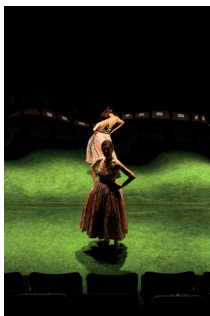
Hamlet, de William Shakespeare, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Jorge Andrade), [F] José Carlos Duarte



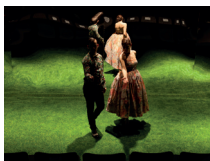
Hamlet, de William Shakespeare, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Marco Paiva, Anabela Almeida e João Vicente), [F] José Carlos Duarte



Protocolo, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Jorge Andrade e Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Protocolo, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Protocolo, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2014 (Jorge Andrade e Anabela Almeida), [F] José Carlos Duarte



Pirandello, a partir de Ele Foi Mattia Pascal / O Falecido Mattia Pascal, de Luigi Pirandello, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2015 (Marco Paiva, David Cabecinha, Joana Costa Santos, Anabela Almeida, Mónica Garnel, Custódia Gallego, Tânia Alves e Maria Ana Filipe), [F] José Carlos Duarte



Pirandello, a partir de Ele Foi Mattia Pascal / O Falecido Mattia Pascal, de Luigi Pirandello, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2015 (Marco Paiva), [F] José Carlos Duarte



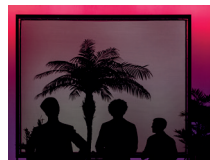
Pirandello, a partir de Ele Foi Mattia Pascal / O Falecido Mattia Pascal, de Luigi Pirandello, dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2015 (Maria Ana Filipe, Custódia Gallego, Mónica Garnel, Marco Paiva, Albano Jerónimo, Tânia Alves e David Cabecinha), [F] José Carlos Duarte



Moçambique, texto e dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2016, (Jorge Andrade, Bruno Huca, Isabél Zuua, Welket Bungué, Jani Zhao e Matamba Joaquim), [F] José Carlos Duarte



Moçambique, texto e dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2016, (Isabél Zuua), [F] José Carlos Duarte



Moçambique, texto e dir. Jorge Andrade, mala voadora, 2016, (Welket Bungué, Matamba Joaquim, Jorge Andrade e Isabél Zuua), [F] José Carlos Duarte

Na Primeira Pessoa

Interview

Marlene Monteiro Freitas: a coreógrafa que nos deixa fora de si

ALEXANDRA BALONA

Marlene Monteiro Freitas, nascida em Cabo Verde, é uma das coreógrafas e performers mais desconcertantes no contexto da dança contemporânea ocidental. A sua obra «electrizante» foi recentemente premiada pela Bienal de Veneza com o prestigiante Leão de Prata 2018 para a artista mais promissora da sua geração na área da dança, uma escolha de Marie Chouinard, directora do Departamento de Dança, validada pelo júri.

Sediada em Lisboa, onde co-fundou a produtora P.OR.K., as suas criações coreográficas têm circulado amplamente no contexto internacional, sendo recebidas com fascínio e perplexidade. Trata-se de propostas coreográficas que se fundam numa potencialidade ficcional cuja intensidade, tensão e estranheza abre espaço para outros modos de aproximação ao real.

Poderíamos começar pela pergunta, à partida, mais elementar, mas porventura a mais complexa: quem é Marlene Monteiro Freitas?

Ah... essa deixamos para o final...

Muito bem, é justo! Então sugeria olharmos para o passado. Tens dupla nacionalidade, cabo-verdiana e portuguesa. Nascida na ilha do Sal, viveste em São Vicente até aos dezoito anos, onde terás iniciado a tua formação académica. Olhando para a tua infância e adolescência, que traços da tua vivência e formação em Cabo Verde apontarias hoje como significativos para o teu percurso e interesses artísticos?

Tenho dupla nacionalidade desde o momento em que entrei para o segundo ano da P.A.R.T.S. Antes disso estudei em Portugal com um visto renovado anualmente, por estar matriculada na Escola Superior de Dança. Para integrar o primeiro ano da P.A.R.T.S., viajei até ao Senegal para conseguir um visto junto da embaixada belga. O meu pai, antes de falecer, pediu dupla nacionalidade por descender de portugueses. E, através dele, consegui um passaporte português. O que simplifica muito as viagens e



MARLENE MONTEIRO FREITAS, [F] ANDREAS MERK

a estadia na Europa. Não tive formação académica de dança em Cabo Verde, excepto um *workshop* com a Clara Andermatt e com a São Nunes. Pratiquei ginástica rítmica em criança e adolescente e por volta dos catorze anos co-fundei, com amigos, o grupo de dança Compass. Dançávamos tudo o que queríamos e gostávamos, mesmo sem saber bem como se fazia... desde *hip-hop*, salsa, danças tradicionais, «dança contemporânea», tudo. Não existia um líder, um professor ou um coreógrafo para definir, ensinar, decidir «como, quando e o que fazer» e, por isso, estávamos sempre entre a imitação (vídeos, fotos, etc.), a intuição e a invenção. Não havendo uma fonte, juntávamos pontas soltas e fazíamos as nossas danças e os nossos espectáculos. Todos davam o seu contributo quanto aos figurinos, luzes, música, coreografia, treino, etc... diria que com um certo autodidactismo e autodisciplina.

Um processo que funcionava de um modo mais intuitivo?

Sim, muito intuitivo. Trabalhei ainda com o músico Vasco Martins, que me falou bastante da improvisação, embora no contexto da música. Eu tinha cerca de dezasseis anos quando ele me convidou para participar a dançar num concerto, no festival da Baía das Gatas, em São Vicente. Os ensaios foram em casa dele: num quarto os músicos ensaiavam, tocavam, cantavam, noutra eu trabalhava sozinha, dançava. E o espectáculo foi feito assim, sem que ele tivesse visto muito do que eu tinha preparado. Foi muito relevante, a confiança, a prática e a experiência de estar em cena frente a um público de um concerto numeroso!

Então a partir desse momento, começaste a perspectivar-te como potencial coreógrafa e intérprete? Como começou a prática e o imaginar esse percurso profissional?

Tenho, desde muito nova, esta relação com o movimento e com a música. A minha irmã, dez anos mais velha, gostava muito de dançar em frente ao espelho e eu juntava-me sempre a ela, a ver e a fazer. Lembro-me de um episódio, tinha eu seis anos, em que eu e uma amiga recebemos uns óculos escuros de prenda de um vizinho que era emigrante nos Estados Unidos e estava de férias. Nessa altura, a minha mãe e alguns vizinhos organizaram uma festa na rua com um palco, e nós, inspiradas pelos óculos, criámos e escrevemos uma dança para «La Isla Bonita» de Madonna – ensaiada várias vezes, no terraço de casa até ao dia da apresentação.

Ou seja, tu e a tua amiga coreografaram...

Sim. Mas esse pensar que poderia ser possível ser bailarina ou coreógrafa foi influenciado, por um lado, pela reação positiva das pessoas quando viam o *Compass*, e por outro, quando vi um ensaio aberto da Clara Andermatt em Cabo Verde. Na ginástica rítmica também coreografava ou ajudava a construir as minhas variações, «os esquemas», uma sequência de movimentos, distribuir os elementos obrigatórios por relação com a música, etc.

O lado de produção mais artística...

Sim. Além disso, eu sabia que havia algumas pessoas de Cabo Verde em Portugal a fazer dança, como o António Tavares ou o Adilson Lima. Então a ideia começou aos poucos a definir-se. Passei da ideia de estudar psiquiatria ou arqueologia para psicologia, até me decidir pela dança.

Ainda sobre o contexto em Cabo Verde, reconheces aspectos culturais, sociais, ou até mesmo geográficos que terão sido marcantes para o teu trabalho, e que nele se inscrevam de alguma forma? Penso, por exemplo, no Carnaval ou outros que, de certa forma, terão sido formadores para ti.

O Carnaval, as festas religioso-pagãs, as festas populares, entre outros. Como se houvesse picos de «emoção» colectivos que depois arrefecem para voltar a formar-se numa nova data, durante os quais os mesmos espaços, anteriormente regidos por uma certa ordem e organização, se vêem transformados em lugares de excepção, de desordem mas também de convívio, seja na euforia das festas, seja na tristeza dos momentos fúnebres.

Em São Vicente houve sempre muitos loucos – mas que eram figuras sociais. Tinham um nome, uma identidade, uma estória. Recordo-me de que, quando faleceu um destes indivíduos, muita gente foi ao funeral, e todos de forma directa ou indirecta se sentiram implicados. Cresci a ver loucos, e eles faziam parte da sociedade. Penso que há mais contrastes emocionais numa ilha como São Vicente do que na Europa, onde vivo agora, e estou sempre a viajar de um lado para o outro. Em Cabo Verde, está-se facilmente implicado num nascimento, numa morte, numa doença, numa festa... Por exemplo, vêem-se passar funerais no centro da

cidade, todos os dias. Desde que estou na Europa quase nunca vi um. Ou, se há uma festa, ouve-se a música ao longe.

É verdade que a aparente normalidade da sociedade resulta de processos de controlo e de higienização social. Ou seja, progressivamente, as pessoas que não se enquadram na norma vão sendo categorizadas e retiradas do espaço público, confinadas em instituições de acolhimento ou de controlo, e afastadas dos olhares dos outros. Elas existem, mas não estarão tão visíveis.

Sim. No Mindelo, se vou ao mercado do peixe, vejo muitas pessoas embriagadas que, de certa forma, fazem parte da normalidade. E, além destes, no porto do Mindelo chegavam barcos vindos de sítios muito diferentes, como do Japão, da Coreia, da Holanda, entre outros, e neles, estrangeiros que invadiam a ilha: marinheiros com os seus fatos e as suas línguas que traziam confusão... Por esta via, entravam músicas, modas, objectos. Vinham destabilizar, no bom sentido, o quotidiano da ilha. De um modo diferente, mas igualmente intenso para a ilha, era o regresso dos emigrantes que vinham de férias.

E podes partilhar connosco como decorreu o processo de entrada em Portugal? A primeira grande mudança deu-se quando vieste estudar para a Faculdade de Motricidade Humana (FMH) e, em seguida, para a Escola Superior de Dança (ESD), em Lisboa. Queres partilhar connosco como foi esse processo, a chegada a Lisboa, o contacto com as escolas, as expectativas, as surpresas e as dificuldades?

Saí de Cabo Verde com uma bolsa de estudos, o que na altura era frequente acontecer aos jovens assim que terminassem o 12.º ano, pois lá não havia universidades. Essa bolsa foi atribuída para uma vaga na FMH, em Lisboa. No primeiro dia, a professora perguntou-me se eu já tinha feito alguma aula de *ballet*, ao que respondi: «Nunca, só vi umas cenas em filmes...» (*risos*) Fiquei sentada a ver. Achei aquilo tudo muito fácil, quase ridículo, aqueles saltinhos, os pezinhos, aquele corpo assim um pouco estático, uma música muito simples. Achei tudo muito fácil... Emprestaram-me um *maillot*, *collants* e sapatilhas e fui à aula no dia a seguir. E, afinal, aquilo não era assim tão fácil. (*risos*) O encontro com essa professora, Helena Coelho, foi muito importante porque me ajudou, após um ano na FMH,

a entrar para a ESD. Ainda na ESD, comecei a trabalhar com o António Tavares, a São Nunes, o Ludger Lamers. Eu tinha muita energia!

Chegaste então a trabalhar profissionalmente em Lisboa nesse período?

Sim. Quando cheguei de Cabo Verde, uma das peças que mais me marcou foi *Gust*, do Francisco Camacho. Achei-os todos loucos em cena e fiquei com vontade de experimentar. Após um *workshop* na ESD, o Camacho convidou-me para substituir uma bailarina numa peça e isso foi incrível! Quando trabalhei com ele na ESD tinha ficado impressionada com o modo como trabalhava, complexo e muito detalhado. Além disso, estar em cena com os performers e trabalhar com ele em estúdio foi extraordinário.

E isso foi em que altura? Já deveria existir o Fórum Dança, já deverias ter tido contacto com o trabalho da Vera Mantero, ou do João Fiadeiro, não?

Não cheguei a ver o trabalho do João Fiadeiro nessa época, mas vi uma reposição de várias peças da Vera Mantero na Culturgest de que gostei muito!

Imagino que o trabalho da Vera também tenha sido marcante para ti, por ser um trabalho muito forte, de grande intensidade e expressão.

Eu estava em contacto com muitas coisas, para mim novas. Por vezes, esse contacto acontecia cedo de mais, por vezes tarde de mais... mais tarde voltava a relacionar-me de modo completamente diferente com o que tinha visto. Tinha uma relação muito elástica com as coisas. Não conhecia a cidade, chegava a sítios quase às cegas e não conhecia quase ninguém, pois os meus colegas de escola não viam muitos espetáculos. Por exemplo, dancei no Acarte uma peça que o Francisco Camacho tinha realizado na Escola Superior de Dança e só me apercebi de que aquela sala onde tinha dançado era o Acarte, quando lá voltei muitos anos mais tarde. Trabalhos da Clara Andermatt marcaram-me muito. Ela trabalhava com o Boris, com o Avelino, o Sócrates, que eu conhecia desde São Vicente e com quem tinha dançado; o trabalho da Vera Mantero, o *Drumming*, da Anne Teresa De Keersmaeker, entre muitos outros.

E tu nessa época já conhecias a Tânia Carvalho?

Não, conheci a Tânia depois da P.A.R.T.S., substituí uma bailarina numa peça que se chamava *O Melhor Delas Todas*.

Olhemos então para essa passagem: de Lisboa para Bruxelas, da ESD para a P.A.R.T.S., a transição do Sul para o Centro da Europa, e em especial, a mudança para uma das mais prestigiadas escolas de dança contemporânea internacional terá sido intensa e estimulante.

Eu tinha desejado entrar na P.A.R.T.S. dois anos antes de ter entrado, mas por motivos familiares não me cheguei a candidatar. Foram tempos desconcertantes para mim. Quando fiz a audição, tinha acabado de perder o meu pai e tinha muita vontade de sair de Lisboa, mudar de país. A escola não era o motivo mais forte, mas sim a mudança. Só no último dia da audição é que acreditei que poderia mesmo entrar. Aquele era o sítio onde eu precisava de estar. Precisava de estar focada no trabalho, de ter todo o tipo de ferramentas, físicas e intelectuais. Precisava de ter espaço para trabalhar, de conhecer outros artistas, colegas de vários sítios, estrangeiros como eu... Lá, senti-me menos só. Estávamos todos deslocados e isso soube bem. Tínhamos um acompanhamento eficaz, próximo e profissional e era isso que eu precisava naquela fase da minha formação. Eu sentia que tinha de avançar e não podia perder muito tempo, e a P.A.R.T.S foi fundamental nesse sentido.

A P.A.R.T.S. potenciou a tua profissionalização e internacionalização?

Não, nem por isso. Durante a estadia na P.A.R.T.S. não tive nenhuma experiência profissional, fazíamos espectáculos, apresentações ao público, mas sempre enquanto estudantes, nunca num contexto profissional. E isso fazia-me falta, estar em cena ao lado de profissionais, fazer parte de um processo criativo profissional. Quando saí, regressei logo a Lisboa por motivos pessoais (um namorado) e foi muito difícil arranjar trabalho. Substituí um bailarino na Companhia de Dança Contemporânea de Angola para espectáculos na Índia. Fiz algumas audições, mas não fui aceite, substituí uma bailarina, como já referi, numa peça da Tânia... Após essa fase complicada, entrei no Curso de Coreografia da [Fundação Calouste] Gulbenkian.

Onde conheceste nomeadamente o Loïc Touzé.

Sim, não só o Loïc Touzé, mas também outros coreógrafos, a Lia Rodrigues, a Mathilde Monnier, a Lisa Nelson, entre outros.

Que particularidades destacas nessa experiência com Loïc Touzé?

Durante o *workshop* trocámos poucas palavras, por timidez de minha parte. Porém, quando me convidou para participar numa peça, não hesitei. Eu nunca tinha trabalhado com um coreógrafo que dedicasse tanta atenção a todos os detalhes coreográficos, à dança, aos estados, aos gestos, ao espaço. Ele construía um trabalho a partir de elementos ínfimos, a partir de detalhes.

E isso influenciou-te também para fazeres o teu próprio trabalho?

Sim, claro. Todos os coreógrafos com quem trabalhei me influenciaram, de um modo ou de outro, assim como muitos dos meus colegas bailarinos. Mas também pintores, músicos, cantores, realizadores, actores, escritores, etc. As minhas influências não vêm somente da dança, nem só de áreas artísticas – mas também do dia-a-dia, figuras e ritmos do quotidiano.

E a Tânia Carvalho foi uma coreógrafa importante para ti?

Sim, não só pela experiência artística, pela coreógrafa que é, mas também por ter tido a oportunidade de dançar ao lado de grandes bailarinos e por ter integrado a estrutura Bomba Suicida. Ter apoio na produção dos trabalhos foi uma mudança significativa, e estar numa estrutura com outros artistas, com quem partilhava o palco, foi também uma experiência muitíssimo importante.

Sobre plataformas, poderias partilhar connosco os objectivos e desejos que tens com a tua produtora P.OR.K.?

A P.OR.K. surge da necessidade de prosseguir o trabalho de produção dos espectáculos. Criei a P.OR.K., juntamente com a Andreia Carneiro, produtora, porque a Bomba Suicida terminou. Espero que no futuro haja mais artistas envolvidos e que consigamos realizar vários tipos de projectos.

E tens vontade de voltar a trabalhar com comunidades específicas, como na ocasião daquela tua experiência com mulheres no estabelecimento prisional?

Sim, adorei a experiência! Gostava de um dia desenvolver mais projectos deste tipo.

Em conversa com o Christophe Slagmuylder, o director artístico do Kunstenfestivaldesarts, ele referiu, a propósito do teu trabalho: «A Marlene ousa trazer para o palco algo que outros não ousam.» Partilho desta opinião, mas nem sempre é simples definir os elementos dessa ousadia. Reconheces-te nesta observação? Na tua perspectiva, de que forma ressoa esta ideia de ousadia ou de liberdade na tua obra?

Para mim, fazer um espectáculo é construir uma ficção e na ficção tudo é possível. Talvez seja isto que leva as pessoas a pensarem em ousadia ou liberdade... Por vezes as peças afastam-se de um realismo, mas isso não quer dizer que não toquem em aspectos da realidade. Recentemente perguntaram-me se eu era desobediente ou rebelde porque viam muita desobediência e rebeldia nas peças. Acho que não sou assim tão desobediente, nem rebelde... A vida ou as vidas que se vivem no palco são diferentes do que se vive fora do palco.

Sim, claro. Esses julgamentos de desobediência têm implícitas determinadas narrativas de normalidade e definições de limites e regras que depois se vêem ultrapassadas.

É muito importante que tanto na esfera do trabalho como fora desta se nutram relações de amizade, respeito e cordialidade. Porém, em palco vivemos uma ficção. As peças são imunes a prescrições sociais. A ficção é como um *cartoon*: morre-se, mas não se morre porque não se está sujeito a regras biológicas; cai-se, mas não se cai porque não se está sujeito à lei da gravidade. O futuro recua ao passado, pois não há uma linearidade temporal ou relação causa-consequência. Trata-se de figuras, momentos, qualidades. Em cena não precisamos de mostrar simpatia e generosidade entre nós. Resta-nos a amizade que temos uns pelos outros, o respeito mútuo durante o trabalho de ensaios e na vida, e o prazer de estar juntos a partilhar uma ficção, seja ela qual for.

Sim, entendo. Pensando agora sobre a música, que é sem dúvida um dos elementos privilegiados no teu trabalho, partes de uma pré-selecção musical bastante ecléctica que escutas, sozinha, em estúdio quando inicias as residências coreográficas. Qual a importância da música para o teu processo criativo? E como fazes essa selecção, já que as escolhas parecem ser de grande precisão?

Trabalho geralmente com uma pré-selecção musical, mas essa selecção pode ser feita de várias maneiras, antes ou durante o processo de criação. O método não é rigoroso, diria que é intuitivo e variado: posso estar a viajar a ouvir música em modo aleatório no iPod e de repente entra uma música que traz imagens, provoca sensações, emoções. É muito raro a música deixar-me indiferente. Posso estar a ensaiar e a música surge por acaso porque tenho a *playlist* em modo aleatório; ou durante a pesquisa que faço para cada projecto há um elemento qualquer que me leva ao encontro inesperado de uma obra que desconhecia ou que volto a escutar de maneira diferente, pois nestes casos são relações entre coisas diferentes, com uma imagem, com uma obra literária, com um aspecto de uma biografia. Para dar um exemplo, em as *Bacantes*, procurei obras que estivessem de algum modo relacionadas com batalhas e guerras, motivada pela biografia de Eurípides. As relações que estabeleço podem ser muito amplas e diversas.

A música e o som são elementos que definem a dramaturgia das peças, o seu volume, a sua sequência.... Seja uma peça ou um momento em silêncio, este influencia o modo como os elementos se organizam entre si, rítmica e musicalmente.

Mas podemos dizer também que a selecção que tu fazes é bastante criteriosa, se pensarmos em opções como Messiaen, Stravinsky, Talking Heads, Schönberg, entre outros?

Sim, surgem associados ao processo de pesquisa para cada peça. No caso da peça *Jaguar* (2015), por exemplo, uma das razões foi a amizade entre Kandinsky e Schönberg; no *Paraíso* (2012), os pássaros levaram-me a Messiaen; no *Marfim*, Pigmalião e Orfeu levaram-me aos Arcade Fire, etc. Funciona como qualquer pesquisa: um texto leva-te a uma imagem, e esta a uma música e por aí fora, sem grande lógica além das constelações que se vão agregando.

Isso leva-nos a outra questão, que diz respeito ao teu processo criativo e à transdisciplinaridade de referências que abraças na criação das tuas peças. Penso em referência literárias, cinematográficas, da antropologia da imagem, da psicanálise, história da arte e da dança, entre outros. Como se opera a recolha de material e referências, e a sua montagem na criação? Há uma metodologia usual no teu processo criativo?

Depende muito de cada peça, mas em geral sim. A partir de uma ideia inicial faço uma pesquisa onde reúno diferentes elementos, numa espécie de colecção de coisas: ideias, imagens, músicas, filmes, objectos, entre outros... começo sempre em estúdio sozinha por períodos curtos, cinco dias, três dias, intermitentes ao longo de alguns meses, antes de começar com o grupo de trabalho. Durante esse período, especifico ideias sobre a peça, construo danças, projecto bastante sobre os performers, etc. Depois começo as residências artísticas, por grupos de duas, três, quatro, cinco pessoas. Partilhamos ideias, materiais resultantes da pesquisa e todo o trabalho físico. Por vezes o grupo está completo, noutras ocasiões está reduzido a duas pessoas por uns dias. No caso das *Bacantes*, o grupo trabalhou junto, na sua totalidade, somente durante seis dias.

E no caso do *paraíso – colecção privada* (2012), houve um foco maior na escolha musical ou partiste de uma investigação mais pictórica?

No *paraíso*, como nas outras peças, investigações musicais e pictóricas estão inter-relacionadas. Escolhemos uma imagem de que gostámos muito e que nos acompanhou bastante na peça, e que vem de um mosaico da Igreja de Santa Maria de Assunta, em Veneza.

Sim, recordo-me dessa menção ao mosaico da Catedral de Torcello, da influência dos pássaros do Paraíso, entre outros.

Sim, os esplendorosos pássaros do Paraíso da Nova Guiné, com suas cores, sons, danças, suas relações, seus pequenos movimentos da cabeça, os olhos, etc.

E vais construindo aquilo que se pode chamar de um atlas de referências transdisciplinares, na senda de Aby Warburg.

Sim. Por outro lado, há elementos que surgem por acaso como *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, em *de marfim e carne*. Vi por acaso uma ginasta coreana de quem gosto muito a apresentar uma variação no *Adagio* d'*O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky. E nos dias seguintes ouvi obsessivamente esta música. De repente, fiz a ligação entre o objecto que ganha vida e que deixa de estar inanimado na peça de Tchaikovsky com a escultura de Pigmalião, ligação que não faria se não estivesse a trabalhar na peça na altura.

Pois, imagino que seja um atlas com vida, que se metamorfoseia à medida que o trabalho prossegue.

Sim.

E, durante a pesquisa coreográfica, inicias o teu trabalho sozinha ou com os intérpretes? Em termos de metodologia, partes da improvisação, da escrita coreográfica com notações, do vídeo? E como se passa a transmissão deste trabalho prévio que desenvolves sozinha para os intérpretes? Existe margem para colaboração entre intérpretes e coreografa?

Sim, começo sempre sozinha. Anoto, faço desenhos, escrevo coisas, filmo-me bastante. A partir daí o trabalho diverge, dependendo com quem esteja em estúdio, se é um músico, se é um bailarino, se é alguém com quem já tenha trabalhado ou não, se é um grupo grande ou pequeno, etc. Tento partilhar o máximo possível com todos: vemos filmes, imagens, fazemos leituras, vemos vídeos de ensaio enquanto estive sozinha em estúdio, entre outros... Normalmente, partilho as minhas primeiras ideias com as pessoas que me estão mais próximas, João Figueira (pesquisa), Yannick Fouassier (luzes e espaço), Andreas Merk (bailarino), Bruna Antonelli (produção). Eles contribuem também bastante para o que vem a seguir... às vezes com uma cor!

Depois há a escrita da peça, a escrita para cada performer, a escrita de grupo inteiro, a escrita de pequenos grupos, isso é feito por mim, mas com grande contribuição da criatividade de todos. Quando digo que projecto sobre o performer, estou a referir-me ao facto de que por um lado existe o meu desejo, por outro há o desejo do performer. Gosto de sentir que para o performer a proposta é desafiante, suscita entusiasmo e curiosidade, ou seja, de certo modo tento ir ao encontro do desejo do performer.

E depois, há o palco, há o que eu chamaria uma escrita sintomática ou escrita de «encher o chouriço» que, no nosso caso já está bastante cheio, mas que com os contributos de cada um, a pele que contém a carne ganha maior tensão. Em estúdio, gosto de estar em espaços com espelho e sem espelho alternadamente. Mas preciso bastante do espelho a dado momento.

Isso recorda-me algo que me disseste em tempos a propósito do *Paraíso*, que há momentos em que os performers estão com um espelho imaginário à sua frente, como uma forma de estarem mais fora de si próprios.

Sim, mas isso é outro espelho. *(risos)*

Ah... eu pensei que essa estratégia poderia resultar desta intimidade com o espelho real, no trabalho em estúdio.

É um espelho imaginário, um reflexo imaginário. Por vezes preciso de pôr no reflexo a responsabilidade das escolhas.

Isso parece-me brilhante! *(risos)* Há alguns intérpretes que participam recorrentemente em coreografias tuas, como Andreas Merk, Betty Tchomanga ou Lander Patrick. Como escolhes os intérpretes para as tuas peças? É importante para ti a cumplicidade que se vai construindo ao longo dos trabalhos?

Geralmente, trabalho com as pessoas que admiro muito enquanto artistas, com quem gosto de trabalhar, por quem estou «apaixonada», que parecem compreender e que me ajudam a compreender alguma coisa do trabalho. Moldamo-nos às ideias que vão aparecendo, às ideias de cada peça e moldamo-nos uns aos outros. Posso trabalhar com as mesmas pessoas, porque é um trabalho de transformação.

Porque confias também nessa capacidade de transformação do intérprete?

Sim, muito.

Ultimamente, os músicos têm assumido uma presença fortíssima nas tuas peças de grupo. Tu trabalhas com performers que são bailarinos e músicos e os seus territórios vão-se cruzando, se recordarmos sobretudo *de marfim e de carne*, e as *Bacantes*.

Trabalho sobre figuras, logo, não é tão relevante se são músicos ou bailarinos.

Esta ideia das figuras está também relacionada com uma percepção mais pictórica do teu trabalho coreográfico?

Não sei. A figura, de algum modo, afasta-se da personagem, porque ao contrário desta não tem de obedecer a códigos de narrativa ou de história. Tem menos regras, é mais desobediente, pode ser múltiplo se quiser. As figuras, com os seus estados, emoções, escolhas, desejos, intenções, e pelo modo como se relacionam com o espaço, também estruturam as peças, também definem a sua dramaturgia.

Além da música e das figuras, noto que há um cuidado particular em todos os detalhes da concepção coreográfica: do cenário, à espacialidade, aos adereços e objectos, aos figurinos, ao desenho de luz e de som, com impactos muito precisos e escolhas meticulosas. Vês a coreografia como essa obra total na qual tudo tem um sentido?

A dramaturgia de uma peça resulta das relações entre os diferentes elementos que estão em cena, no modo como surgem, como aparecem e desaparecem, etc. Tudo contribui para criar um sentido, uma tensão, nomeadamente, o volume do som ou da música, os cortes repentinos, a cor, as diferentes intensidades da luz. Tudo faz parte da escrita da peça.

E esta questão leva-nos para um debate quase ontológico sobre os limites entre dança, pós-dança ou coreografia. Nas tuas peças, o corpo em movimento regressa ao palco com toda a intensidade. Há uma forte carga física, emotiva e expressiva que nos apela mais a uma poética, e menos a uma racionalização, ou a um conceito a ser transmitido. Como te posicionas perante este debate que parece não estar tão encerrado assim, tendo em conta, nomeadamente, a conferência intitulada *Post-Dance* que teve lugar na MDT Stockholm University of the Arts, em Estocolmo, em 2016?

O que levamos ao palco resulta de um processo digestivo. O que se vê é o fim dessa digestão que o corpo de cada um à sua maneira fez a partir de uma refeição comum. Ou seja, em cena não interessam as referências, os ingredientes ingeridos e por que processo passaram, mas sim o resultado da sua digestão, as fezes.

A amálgama indiscernível que é a peça... Tu referes no teu *site* três palavras como denominadores comuns da tua obra – abertura, impureza e intensidade – que me parecem bastante acertadas, e nem sempre é fácil estabelecer a ligação entre as palavras e as coisas...

Se eu pensar nos opostos dessas palavras: abertura *versus* fechamento, impureza *versus* pureza... parece-me estar mais perto das palavras escolhidas. Poderia também escolher híbrido porque não são só as figuras que são híbridas, as peças também o são. O híbrido é em geral aberto, impuro e também intenso precisamente pelo choque de elementos que o constituem. Penso que daí terão derivado estas palavras.

Eu diria que o híbrido é o que está no espaço-entre, não é uma categoria em si, mas é múltiplo e aberto.

É impuro.

Sim, é impuro.

Já sucedeu a equipa de um teatro perguntar-nos se estaria a ocorrer um problema técnico no espectáculo, e se precisávamos de ajuda para o resolver. Curiosamente, o que eles pressupunham ser uma falha fazia parte da escrita coreográfica.

Como as interrupções abruptas?

Por exemplo. Por vezes, o público questiona-se se o que acontece está escrito, se é acidente, se é erro... O trabalho está também neste espaço entre o erro e a precisão, entre a dúvida e a certeza. E, por vezes, o que vêem em cena não lhes parece uma coreografia escrita, mas sim improvisada, ou algo que pertence à categoria do presente, do instantâneo.

Mas isso inscreve-se naquela lei sem lei do *cartoon* que referiste?

Sim....talvez. Existe por vezes a sensação de se seguir uma sequência de eventos, precisa, com uma lógica qualquer ou uma impressão narrativa, mas não se consegue antecipar ou adivinhar o que vem a seguir. Para mim, os espetáculos têm de passar por essa energia intensa do momento, e penso que a escrita também se inscreve aí. Pode-se reconhecer algumas características da escrita, mas além da peça o mais importante é a experiência (afetiva/emocional) que cada performer consegue estabelecer com o público e vice-versa.

Antes de nos debruçarmos sobre as tuas obras, gostaria de abordar outras possíveis influências, nomeadamente, o *uncanny*, o inconsciente, as contradições simultâneas, a tensão de opostos que se articulam, o onírico, o para lá da racionalidade?

Passa-se como nos nossos sonhos (quando dormimos) onde os elementos estão deslocados, e combinados entre si de um modo que escapa à nossa razão. Ou seja, não há correspondência entre uma situação, uma figura, um gesto, e a emoção, sensações, ritmo, ideias que lhes estão normalmente associadas. Reconhecemos algo, pois o gesto é-nos familiar, porém, a emoção que lhe está associada não corresponde ao que esperaríamos, ao que nos é lógico e reconhecível.

Quando falamos desta tensão de opostos, e de algumas dicotomias como consciente/inconsciente, racional/irracional, estaremos a questionar as grandes narrativas modernas sobre o sujeito humano. A tua obra propõe, além destas, outras desconstruções dos limites deste sujeito: o humano e a animalidade não humana, o humano e o boneco/marioneta/máquina, bem como figuras híbridas e impuras. Poderias comentar o teu interesse por estas figuras menos humanas, estas figuras que podem ser tudo?

É verdade que recorremos a animais, como pássaros, cães, cavalo, macaco, entre outros, e de bonecas, marionetas, autómatos, estátuas... mas o que nos interessa são seres compósitos. Portanto, nunca é só um cão. São figuras que não possuem o dom da linguagem falada como nós a entendemos, nem se organizam pelas mesmas regras sociais que nós. No entanto, no caso dos animais, conseguimos ter a percepção de emoções, intenções,

estados, por vezes muito concretos e directamente comunicados, e no caso de bonecos conseguimos projectar-lhes essas qualidades.

Ainda na suposta desconstrução dessas figuras, há zonas do corpo onde a destabilização é mais potenciada porque as trabalhas com uma gestualidade que eu diria ser pouco comum. Penso nos olhos, na boca, na língua, nas mãos, mas também nos gestos mecânicos que surgem frequentemente nas tuas peças. Poderias elaborar um pouco sobre a ênfase dada a estas partes do corpo?

Há pessoas que dançam mais com os pés, outras com os braços, outras com os ombros, outras com os olhos e a cabeça, outras com as ancas, outras com o rosto, outras combinam partes, uns fora do tempo, outros o contrário, etc.... serão infinitas as formas de um humano dançar!

Mas tu trabalhas muito a expressão facial, o que não me parece assim tão frequente nos palcos da dança contemporânea, onde assistimos frequentemente a uma abstracção do rosto do performer. Erotismo, sexualidade, excesso e provocação estão também presentes como forças no teu trabalho, ainda que nada seja explícito, literal ou expectável. Reconheces isso?

Usamos pernas, braços, boca, ancas, torso, dentes, cabelo, unhas, suor, saliva... (*risos*)

Sobre as tuas primeiras obras, como *A Seriedade do Animal* (2009/2010), *A Improbabilidade da Certeza* (2006) e *Larvar* (2006) parece que apontam para alguns interesses que vemos reaparecer em obras mais recentes. Refiro-me à animalidade, ao inconsciente ou à abertura que permite o híbrido e a metamorfose. Podes descrever um pouco essas obras que já saíram de circulação?

Primeira Impressão (2005) resultou do curso de coreografia da Gulbenkian, e *Larvar* (2006) surge no seguimento do trabalho elaborado em *Primeira Impressão*. Interessou-me trabalhar sobre a ideia da transição. Na altura, no meu percurso académico ouvia sempre falar em acções e transições ou em cenas e transições, em movimentos e transições como se as transições fossem remetidas sempre para uma zona de sombra, fossem camufladas ou até marginalizadas. Quis escrever uma peça onde não houvesse

distinção hierárquica entre os movimentos e suas transições, ou seja, em que a escrita fosse construída unicamente de transições ou unicamente por movimentos. O sentido ou a pluralidade de sentidos surgia da evolução desse movimento transitório.

Em *Larvar*, surgiu a ideia de pesquisar se um movimento bastante reconhecível, ao ser desprovido da sua mecânica habitual, do seu ritmo, se manteria ainda reconhecível. Interessava-me a constante migração, a constante passagem de uma coisa para a outra. Ambas as peças se passam em silêncio e do início ao fim os corpos estão no chão. Mas o público acompanha as peças, mexendo-se ligeiramente ao mesmo ritmo daquilo que vê como se estivesse a ouvir uma música, pois o ritmo é bastante regular, logo, é fácil estabelecer uma empatia.

Uma metamorfose contínua...

Sim. Por vezes quando se altera um detalhe tudo se transforma, e isso interessava bastante. *A Improbabilidade da Certeza* é um dueto em uníssono, onde nenhum gesto é repetido. Foram muitos os movimentos escritos e o processo de memorização foi muito difícil. Em geral, a repetição ou a ligação rítmica de um movimento ao outro é algo que ajuda a memorização de uma «sequência». Cada movimento tinha a sua qualidade própria, deveria ficar fechado em si próprio e não ser alterado para se ligar a outro. Uma das soluções foi atribuir um nome a cada um. A dança era uma lista extensa de nomes. Contudo, embora não soubéssemos o ritmo da peça, ela teria de ser dançada em uníssono. O que me interessava era precisamente a falha que daí resultava e como é que o erro não escolhido ou não premeditado completava a escrita da peça.

O que te interessava era essa improbabilidade da certeza?

Sim, a improbabilidade de algo muito certo e muito escrito.

E em *A Seriedade do Animal*?

A Seriedade do Animal resulta do *Baal*, de Brecht. Éramos três performers, e eu desejava coreografar uma peça de teatro. Memorizámos a peça – decorámos o texto –, como qualquer actor. Porém, a dificuldade residia em dois aspectos: por um lado, em cada capítulo mudávamos de «personagem» do texto; e por outro lado, nunca dizíamos o texto em voz alta,

o que também ajudaria a memorizar. Construimos todos os movimentos directamente a partir do texto e o seu ritmo era o ritmo da oralidade. Seguimos a peça completa pela ordem do texto, cumprimos todas as «personagens» só que transformadas em figuras. Poderíamos passar de Baal, ao cão, à árvore, etc... Havia um beijo apaixonado (com língua) muito longo a meio da peça.... Queria perceber como é que a linguagem falada (mesmo se em mudez) definia o ritmo de uma peça coreográfica, e como seguir tão de perto um texto teatral com personagens aproximava a peça coreográfica de uma narrativa. Muitas pessoas do público comentaram que nós parecíamos hieróglifos, uma composição muito abstracta.

Talvez possamos agora falar de *Guintche*, peça também de 2010, onde observamos uma certa contradição simultânea de opostos expressa no teu próprio corpo dividido entre a parte inferior e a superior. Além disso, a expressividade do teu rosto transporta-nos para metamorfoses permanentes entre estados como o medo e a curiosidade, o triste e o cómico, o erótico e o canibalista.

Guintche parte de um concerto de jazz de Archie Shepp a que assisti, e que depois registei em desenho. *Guintche* surge desse desenho. É importante referir que nas peças anteriores eu não usava música, só usei uma música no *Baal*. E *Guintche* é a primeira peça em que uso música durante praticamente a peça toda, e isso é uma mudança muito relevante... ou tudo ou nada...

Sim, isso parece-me muitíssimo importante. Imaginar as tuas peças anteriores que abordam a questão do ritmo e do movimento migratório sem música é muito diferente. E, se a introdução da música é feita em *Guintche*, trata-se de uma ruptura enorme, pois o ritmo da percussão é muito intenso, quase no limiar do transe.

A influência da música em mim era tal que criava uma relação de tensão, não sabia como fazer. Contudo, *Guintche* nasce de um concerto, do desejo da minha parte de uma performance do género do que se vê em concertos, no desporto, no circo.... a música era aqui essencial.

Parece tratar-se de uma figura múltipla, compósita como dirias. Um desenho, uma ginasta acrobata, uma artista de circo, uma *boxeur*... E em crioulo, como referiste noutra ocasião, *Guintche* tem vários



GUINTCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] BOB LIMA



GUINTCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] BOB LIMA

significados: pode designar um pássaro, uma prostituta, ou uma pessoa com uma determinada atitude. Queres falar um pouco sobre isso?

Para mim, Guintche é uma figura do presente, do momento, vai-se fazendo com o que vai aparecendo sem grandes preocupações com a sequência lógica dos eventos ou com uma coerência. Podemos fazer um paralelo com o desenhar: desenhavas uma boca, depois um olho, e podes ter um rosto só com um olho e uma boca. Depois fazes um traço para o nariz, e tens o esboço de um rosto. Descontente com os lábios, sobrepões traços, passas de um rosto contente a outro triste, apagas, o rosto fica sem boca, desenhavas uma boca monstruosa, desenhavas um olho fechado enquanto não fechavas o outro, o rosto fica com um olho fechado e outro aberto. E isso pode passar do rosto ao corpo ou até mesmo ao espaço, ou seja, depende deste processo de quando e como decides pôr a tua figura no papel ou, no caso do *Guintche*, na cena. O trabalho de *Guintche* também resulta daí.

Lembro-me de que no início me foi pedido para alterar a estrutura da peça e colocar o clímax no final, como se se tratasse de uma evolução,



GUINTCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER

ou como um atleta que começa a correr, a meio acelera e no fim até ganha a corrida. Mas isso seria contraditório com a ideia de *Guintche*, não seria uma estrutura *Guintche*.

No cenário vemos um material azul que cobre o solo e sobe para a parede de fundo, tendo somente um saco de boxe suspenso na lateral. Além disso, quando o público entra na sala há uma performer com um robe de *boxeur* que recebe os espectadores, encapuçada, que és tu. Há um lado provocador e divertido nas tuas obras...

Fiz uma viagem à Tailândia e vi uma luta de boxe que me impressionou bastante: o momento pré-luta, a música que acompanha a luta, as roupas, etc. Um espectáculo extraordinário! À saída, comprei a capa de boxe que uso na peça. E daí surge o saco de boxe. É um elemento que dialoga com o que faço e, curiosamente, sinto-me muito menos sozinha em palco. É uma presença forte e tensa.

E, na segunda parte da peça, em que vemos uma sucessão de cenas de circo ou de acrobacia, um pouco sem lógica ou coerência, também se inscrevem neste todo?

Há muitas coisas na segunda parte. A música na segunda parte é mais reconhecível como sendo de circo, mas a primeira também o é. E não vejo porque é que a primeira também não pode ser considerada como um número de circo.

Talvez por a primeira parte ser tão longa. Os números de circo têm uma cadência mais curta, há o *suspense*, o risco, o clímax, o sucesso ou a falha. Aquela figura inicial parece-me demasiado estranha para produzir essa leitura imediata. É uma figura que parece ter o corpo dividido em dois: as pernas firmes ao chão, as ancas dançam, e os braços e rosto mais móveis e expressivos. Como surgiu esta figura?

Foi muito simples, pensei num dos movimentos que gosto muito de fazer quando danço em festas, com amigos, ou num concerto, e aquele movimento de ancas, o rebolar (associado à expressividade do rosto de uma emoção qualquer) pareceu-me ser o mais recorrente e imediato. Foi como se me perguntasse quando danço fora do trabalho: qual é o movimento que surge primeiro? Existem outras oposições menos óbvias nos outros

momentos: simultaneamente contente e triste, o que corre mas não sai do lugar, o que salta por desejo mas é escravo desse desejo, o que é feio e bonito, entre muitos outros.

Em determinados momentos e em algumas peças, como em *Guintche* ou em *de marfim e carne – as estátuas também sofrem*, parece que devolves ao público, em tom de provocação, uma série de imagens construídas a partir de um imaginário exótico colonialista sobre África ou, no teu caso, Cabo Verde, mas completamente subvertido e desconcertado. Os ritmos da percussão e o teu movimento incessante das ancas não encaixa depois no conjunto da figura, com os seus traços trágico-cômicos. Já te questionaram se Josephine Baker terá sido uma influência. Queres comentar?

Quando vejo os vídeos de Josephine Baker, entendo que estabeleçam essa relação mas de facto não foram esses os filmes que vi quando estive em processo de criação de *Guintche*. Já tinha visto esses filmes e é verdade que a nossa memória retém coisas, logo admito que possam existir relações ou associações que não foram premeditadas. Talvez haja um desencontro entre as minhas próprias imagens e o imaginário que se tem sobre África ou Cabo Verde, não sei...

Numa ocasião, tive de pedir que alterassem no programa o texto de apresentação do *Guintche*, pois parecia que a peça tinha sido criada a partir de Josephine Baker e que era homenagem à artista, embora acrescentasse outras referências importantes, como Charlie Chaplin, boneca, cavalo, ginasta, robô, etc. Contudo, não fizeram essa alteração que pedi. E o público leu o programa e viu o espectáculo. Sou cabo-verdiana e na peça faço um movimento de ancas sobre uma música de percussão, logo, é normal que as pessoas projectem sobre isso e a projecção do público agrada-me sempre... Mas daí a escreverem no programa que aquela música é uma música de Cabo Verde, um batuque (música e dança muito específicas de Cabo Verde que nada têm a ver com a música de circo que utilizo ou a dança que faço nessa parte) não me parece acertado. As questões não surgem somente a partir do trabalho, mas são também reféns da comunicação da peça, de como se convida as pessoas a verem uma peça.

Pois, das narrativas que se constroem, algumas eventualmente por motivos comerciais. No contexto europeu em geral, notas que o público e os programadores atribuem ao teu trabalho um certo

carácter de exotismo ou, por outro lado, de crítica pós-colonial? E interessa-te convocar estes temas no teu trabalho?

Há muitos elementos que estão no trabalho, combinados entre si, chocando-se, anulando-se, redefinindo-se. É natural que haja uma pluralidade de leituras e de projecções do público sobre o trabalho de diversas ordens, de acordo com os seus fantasmas e desejos. Por isso, para mim tudo o que as pessoas sentem e vêem no palco é verdadeiro, é a sua verdade, a sua relação com a peça, além de mim.

A dança contemporânea tem esse lado de nos deixar por vezes desorientados, destabilizados, sem palavras, de dividir as opiniões, etc. o que vejo como uma qualidade. Por vezes, para fazer face a isso rotulam-se facilmente os trabalhos com conceitos mais ou menos consensuais, convencionais, ou até na «moda». Mas eu sou cabo-verdiana e vivo na Europa; as pessoas têm o direito de projectar sobre mim e sobre o trabalho que faço o que bem entendem, posso é concordar ou não concordar, rever-me nessa projecção ou não.

Não convoco temas desse tipo no meu trabalho porque não sei trabalhá-los coreograficamente, porque até aqui não fizeram parte do tipo de ideias que me deixaram muito curiosa, inquieta. E normalmente é a curiosidade, a inquietação perante aquilo que não compreendo que me faz avançar numa criação.

Sobre referências cinematográficas, há algumas obras que citas como *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch, e no caso de *de marfim e de carne*, o documentário de Chris Marker e Alain Resnais *Les statues meurent aussi*? Há alguma relação também com *Guintche*? O que te interessa nestas obras?

Les Maîtres Fous de Jean Rouch tem sido uma influência geral no meu trabalho (parece-me), mas esteve directamente relacionado com o *(M)imosa* (2011). Quando fui ver as *soirées de voguing* em Nova Iorque fiz logo três analogias, que pareceram um pouco estranhas para os meus colegas na altura, mas que rapidamente abriram novas portas para o trabalho. Em primeiro lugar, *Les Maîtres Fous*, pela performance das figuras encarnadas, pela performance de códigos sociais, pelo contexto social que está na origem dessas duas performances. É o transe resultante da performance e não de um poder sobrenatural. Em segundo lugar, os Wodaabe, ritual de celebração da beleza onde as mulheres escolhem os homens com

quem querem pernoitar, e a sua relação com *Faces*, uma das categorias do *voguing* durante o qual os concorrentes se aproximam do júri fazendo expressões e posturas que lhes parecem as mais belas ou impressionáveis. Por último, o *ballet* clássico, pela absoluta precisão e pelo rigor extraordinário da associação do movimento à música.

Sobre o Chris Marker, trata-se de um filme muito importante em variados aspectos e de que gosto muito, mas esteve directamente ligado ao *marfim*!

A peça *Paraíso - colecção privada* (2012) é já uma obra de referência tua. Mas foi *(M)imosa* (2011), co-criada com Trajal Harrel, Cecilea Bengolea e François Chaignaud, que terá contribuído para a tua internacionalização em grande escala?

A partir de *(M)imosa*, tanto o público como programadores dos teatros me questionaram sobre o trabalho que desenvolvia individualmente. Eu já tinha criado *Guintche*, um solo, peça de fácil circulação, e daí surgiram os convites. Por esse motivo, muitas pessoas pensam que o *Guintche* é posterior ao *(M)imosa*.

E qual é o público com quem sentes uma maior receptividade da tua obra?

Sempre tive muito apoio em França. Mas, desde há uns anos, o público em Lisboa tem-se relacionado com as peças com muito entusiasmo. O público é uma entidade heterogénea, são vários corações a bater em cadeiras separadas... Na mesma peça podemos ter uma pessoa que sai muito chateada antes de a peça acabar, outra que dorme e outras que reagem com grande emoção. Há quase sempre os dois extremos, mas felizmente temos tido um maior número de pessoas a gostarem muito e a sentirem-se muito tocadas com as peças.

Voltando ao *Paraíso - colecção privada*, trata-se de uma obra com tantas referências e tantos elementos simbólicos que me ficarei por questões de ordem mais geral. Como surgiu a ideia de trabalhar sobre um tema tão singular como *Paraíso*? Quais foram as obras pictóricas, musicais e literárias mais determinantes para a sua criação e porquê?



PARAÍSO - COLECÇÃO PRIVADA, 2012 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE



PARAÍSO - COLECÇÃO PRIVADA, 2012 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE

Na altura, tive a oportunidade de ver muitas exposições e constatei que muitos artistas se tinham debruçado sobre o tema do Paraíso, principalmente na pintura, e que tinham inventado as suas próprias imagens e criações do paraíso. Há também um detalhe curioso: o meu primo enviou-me uns vídeos com gravações das danças do grupo Compass que tinham acontecido precisamente no cinema Éden Parque, em São Vicente, o coração do imaginário colectivo da ilha na altura... Da relação da palavra Éden com cinema, mais a minha memória, resultou o paraíso... De repente pareceu-me o ponto máximo da imaginação ficcionar sobre o paraíso! (*risos*) E daí o subtítulo *coleção privada*, uma forma de resgatar esse paraíso, sobre o qual todos nós temos uma projecção mais ou menos elaborada, para uma esfera privada, para uma ficção privada. O que não significa que não tenhamos estado em torno das imagens e das músicas de outros paraísos.

Claro. E podemos falar um pouco dessas referências?

Estivemos em torno do filme *Yellow Submarine* dos Beatles, de *Un Chien Andalou*, de Dalí e Buñuel, *Inferno*, de Clouzot, *The Birds*, de Hitchcock, as pinturas de Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, a arte da magia e a figura do mágico, frescos e pinturas religiosas (interessou-me sobretudo a importância das mãos e do rosto, e os voos dos anjos, criaturas com asas), andámos à volta ainda de jardins, ruínas em jardins, a luz, entre outros elementos que já não me recordo. As luzes do Paraíso formam uma ruína ou gaiola suspensa, muito iluminada, quente (pela quantidade de luzes), por onde se pode entrar e sair.

Isso pode estar também associado à questão do sonho, do imaginário e do inconsciente, do seu impossível acesso e paradoxal abertura.

Sim, para mim estar no paraíso significava estar fora de si, ou seja, do outro lado do espelho, estar no lugar do reflexo, estar com o reflexo. E, à força de estar demasiado consigo próprio, está-se fora de si.

Há até mesmo uma duplicação da imagem, como se abrisse outras possibilidades.

Sim, o espelho aqui é a porta que abre uma outra realidade, inclusivamente associada à magia. O espelho para mim é esse lugar de projecção.

Haveria muito a perguntar sobre o *Paraíso – colecção privada*, mas talvez possamos agora falar um pouco sobre a peça *de marfim e de carne*. Foi a partir das *Metamorfoses* de Ovídio que surgiu a vontade de trabalhar a metamorfose das estátuas, entre o marfim e a carne?

Não, foi somente a partir de um interesse pelo animado e pelo inanimado, pelas estátuas.

E isso também surgiu com visitas a museus?

Talvez... Inquietava-me a ideia de que se poderia ter acesso a uma vida qualquer por trás de um objecto inanimado. Por exemplo, Atlas, quando suporta um edifício ou uma varanda durante séculos, será que não se cansa? Ou uma estátua no meio de um jardim que está toda coberta de cocó de pombos (*risos*), será que não se quer limpar? Uma estátua que está sempre a ser molhada numa fonte, será que não tem frio e se quer secar? Como se existisse vida, outro tipo de matéria dentro de um contorno fixo, definido, duro, frio.... Têm olhos, mas não nos vêem, ou será que vêem? Nas estátuas, interessava-me a relação entre a vida e a morte. Cheguei às *Metamorfoses* de Ovídio pelas mãos de Orfeu e Pigmalião. Desde o início do projeto que a ideia era criar um baile de estátuas com música ao vivo, mas com instrumentos rijos, duros o que nos levou ao metal, aos címbalos.

Estavas interessada na passagem entre estados, do animado ao inanimado?

Sim, e por isso trabalhámos sobre a petrificação – o momento em que se entra nesse estado, a permanência e o momento em que se sai desse estado, o tornar-se estátua, pedra, frio e, o seu oposto, quando a pedra se torna carne e quente...

A propósito do filme de Alain Resnais e de Chris Marker *Les statues meurent aussi*, e da expropriação da arte africana do seu contexto onde desempenha uma função cultural, um objecto com vida que, ao ser levado para o museu, é descontextualizado, desvitalizado da sua função performativa, assumindo um papel de objecto de consumo cultural para o espectador ocidental. Interessava-te este lado de animismo e de vida dos objectos?



DE MARFIM E CARNE - AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (LANDER PATRICK, BETTY TCHOMANGA, ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE



DE MARFIM E CARNE - AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (MARLENE MONTEIRO FREITAS, BETTY TCHOMANGA), [F] PIERRE PLANCHENAUT



DE MARFIM E CARNE – AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (BETTY TCHOMANGA), [F] PIERRE PLANCHENAU



Sim, sem dúvida. O Chris Marker e o Alain Resnais, nesse filme, tornam-se a figura do Pigmalião pelo modo como filmam, montam, como associam imagem e música, texto, etc. Os objectos ganham vida.

Sobre o mito de Pigmalião, quando estava a ler a obra de Stoichita *O Efeito Pigmalião*, a dada altura há uma referência a um material transitório, a cera, na passagem da estátua para a carne, do inanimado para a vida.

Sim, quando o corpo da estátua começa a ficar mole, quente, e os dedos de quem a toca penetram ligeiramente.

Sim, como se a cera pudesse ser esse material transitório que pode ser tudo. E tu já referiste a propósito de *Guinche* que, apesar das suas metamorfoses ou diferentes estados, existia algo que perdurava, o material permanecia o mesmo, comparando-o com a potencialidade da cera.

Sim, perdura a essência, a natureza, a matéria... a cera é moldável, transforma-se mas mantém-se cera. Assim podes mudar a forma infinitamente, mas manter uma natureza qualquer intacta. Por exemplo, a propósito do género, por vezes as pessoas perguntam-me se esta é uma questão para mim... escolho o género que me convém e melhor serve o meu propósito em determinado momento, depois mudo se houver necessidade disso. Por vezes, as pessoas referem-se às metamorfoses no meu trabalho como saltos de uma coisa para outra. Independente da forma ou do ritmo com que sucedam, para mim há figuras híbridas e complexas que podem escolher qualquer forma desde que a sua cera se mantenha.

Interessante... porque se as metamorfoses não alteram a coisa em si, ou seja, se a natureza permanece, o híbrido torna-se uma potência em si mesmo, indefinidamente. Em *Jaguar* (2015), o belíssimo dueto com Andreas Merk, partes de uma vontade inicial de realizar um teatro de marionetas. Além deste desejo, referes-te também a cenas de caça, e a outras influências como Mandinga d' Soncent, Wölfli, Blaue Reiter. O que te motivou para criar esta coreografia e quais foram as principais referências?



JAGUAR, 2015 (MARLENE MONTEIRO FREITAS, ANDREAS MERK), [F] LAURENT PAILLIER



JAGUAR, 2015 (ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER



JAGUAR, 2015 (ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER



Projectava uma cena de caça na natureza, como se fosse o excerto de um teatro de marionetas. A figura da marioneta punha a questão da escala e na obra de Wölffi, encontrei essa relação tanto nos desenhos como na escrita. Ele combina figuras muito pequenas com padrões vertiginosos. A estrutura é muito clara, fixa, austera quase, o conteúdo, louco, excessivo, vertiginoso... ele chama-se a si próprio tanto o santo e o senhor do universo como a criança pequena, logo, ele coloca-se num largo espectro de existência, vai do seu berço ao seu caixão. Ainda em torno da arte bruta, as bonecas do artista Michel Nedjar recordavam-me alguns adereços que os Mandinga em Cabo Verde usam: paus com cabeças de bonecas, corda, etc. Visitei o museu de arte bruta um ou dois anos antes do *Jaguar*, e foi uma experiência fortíssima, nesse sentido teve muito relevo na nossa pesquisa.

A natureza levou-nos ao encontro dos *Der Blaue Reiter* e da sua pintura como janela para sensações e não como representação da realidade, um pouco como eu própria vejo a boneca, objecto que não sente, mas que à medida que a manipulamos projectamos sobre ela sensações, emoções. Da relação entre Kandinsky (com a sua colecção de desenhos infantis) e Arnold Schönberg chegámos à «Noite Transfigurada», poema musicado que trata um passeio na natureza. Para fazermos face a Schönberg, Stravinsky e sua força percutida....

Eu tinha a sensação de que a peça era uma cena de caça, embora sem nunca sabermos se caçávamos ou se éramos caçados por qualquer coisa, ou por quê: um animal, um sonho ou um delírio vertiginoso... mas teríamos de estar sempre atentos, em alerta, preparados fisicamente, logo a ideia de actividade física, de treino... uma toalha à volta do pescoço.

Eu tinha terminado o projecto que realizei com as mulheres no estabelecimento prisional de Tires, e trabalhámos com toalhas sobre a música de Stravinsky, a questão da higiene, situações de sauna ou de *spa* que combinam o elemento da água e da limpeza com as sensações do prazer, do lazer e bem-estar. Isso veio também influenciar o *Jaguar*.

A toalha é um elemento, assim como a marioneta, que quando manipulada permite que projectemos nela ideias diferentes.

O cavalo, por mais estranho que pareça, já vinha da peça *Paraíso*, concretizou-se finalmente em *Jaguar*. Andámos também em torno da mitologia grega, das relações dos deuses e seus amores na natureza, dos banhos, do voyeurismo e sua punição, e a peça começou a ganhar forma a partir disso tudo. E de entre muitas outras coisas...

Wolffi esteve muitos anos da sua vida internado num hospital psiquiátrico, e desenhava bastante.

Sim, ele desenhou muitíssimo e com muito detalhe. Incluiu nas suas pinturas textos, colagens e notações musicais.

Os textos dele estão traduzidos e acessíveis?

Sim, um dos textos que utilizamos nas *Bacantes* é dele, não o integrámos no *Jaguar* e nas *Bacantes* ressurge com outro sentido para nós.

E há também um filme de Jean Rouch que se chama *Jaguar*.

É verdade. E há também uma música do Prince que se chama *Jaguar*. As coisas não surgem do nada. Mesmo quando não nos lembramos elas vêm de algum sítio. As imagens sofrem de reminiscências.

Ou de um conjunto de sítios que depois não conseguimos localizar.

Isso. Lembrei-me (ou redescobri) mais tarde que havia essa música do Prince com este título.

É curiosa a relação com a natureza que apontas porque, por outro lado, *Jaguar* tem um cenário tão minimal, os figurinos têm uma imagem higienizada...

Sim, mas temos a pintura dourada no corpo que passa toda para a roupa branca, sujando-nos (tipo terra). A maquilhagem, vermelha e verde, na cena final exagera ainda mais esse lado, borrado, sujo. Começámos no limpo e terminamos no sujo. Ainda o som: chuva, pingos de água, trovoadas e moscas.

Ainda sobre o *Der Blaue Reiter* como movimento precursor do expressionismo, queres acrescentar algo mais?

Interessou-me a ideia da não representação de um real, mas uma superfície que dá entrada a um mundo sensorial, emocional. O cavalo azul do Franz Marc que contribuiu para o nome do movimento artístico acabou por apoiar a escolha da cor do cavalo em *Jaguar*.



BACANTES - PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (BETTY TCHOMANGA), [F] FILIPE FERREIRA



BACANTES - PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (FLORA DÉTRAZ, CLÁUDIO SILVA, COOKIE, TOMÁS MOITAL, MIGUEL FILIPE), [F] FILIPE FERREIRA

Azul, para Kandinsky, era a cor da espiritualidade.

Sim.

Em *Bacantes – prelúdio para uma purga* (2017), regressas novamente a uma peça de grande grupo e o palco é partilhado por treze performers, músicos e bailarinos, entre eles tu. Uma vez mais esta obra parece operar através da força, da intensidade e carga emotiva e menos através da transmissão de um conceito ou mensagem. Quais foram as grandes linhas de força que orientaram a tua pesquisa e criação da peça?

Foi Nietzsche quem nos recordou de que a tragédia tinha nascido do génio da música.

A música é o pulmão da peça: por um lado, pela força contrária à ideia de transmissão de uma mensagem específica e unívoca e, por outro, a figura do músico sentado com uma estante de partituras à frente. Contudo, qualidades que se reconhecem no texto e nas personagens são tratadas coreograficamente – por exemplo, a errância, ambiguidade, distorção, duplicação, hesitação, cegueira, desmembramento – como partes estruturais da peça: a fuga, a perseguição, a caça, alterações repentinas, entre outras.

Eu estava também muito interessada no antropomorfismo, na projecção de diferentes qualidades sobre os objectos em cena: as estantes de partitura, os microfones, os bancos, os trompetes, as surdinas, as colunas de som, os projectores (som), o espelho. Inicialmente, as estantes para mim eram simplesmente os nossos «tirsos» que se desmembravam, depois descobri o seu potencial de metamorfose infinita. A acrescentar ainda o irracional, a tensão entre as forças apolíneas e dionisiacas, aquilo que um contém do outro, aquilo que um necessita do outro.

Trata-se de uma peça que propõe uma selecção musical muito precisa e que, embora parta de uma tragédia grega, exclui o texto em palco. É uma leitura coreográfica de Eurípides, mas a música assume sem dúvida um papel excepcionalmente relevante.

Não inclui o texto original da tragédia, mas a peça tem muitos outros textos, como os poemas de Sanguinetti, Pasolini, Artaud, letras de músicas de Grace Jones, «Walking in the Rain», «Desafinados» de Caetano Veloso,



BACANTES – PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (BETTY TCHOMANGA, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] FILIPE FERREIRA



da Favela Funk, há ainda os textos «Good evening Ladies and Gentlemen» de Wölfl, e de Jeremy Irons no filme *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.

Sim, tens razão... há de facto muito texto em cena.

Quanto à música: a «Sequenza X» de Berio, uma das peças mais difíceis para trompete, em que a peça deve soar como uma improvisação e não como uma peça escrita; uma versão da «Tabanca» dos Tubarões, viúva e mãe (marcha fúnebre); «Cusas di coração» (Ildo Lobo); versão revisitada de «Love Letters» dos Metronomy; «Bolero» de Ravel, etc. e outras criadas por nós, no trabalho, o nosso *reggae*, o discurso, a *landscape*, o pénis, o pássaro, a máquina de escrever, o relógio, entre muitos outros.

Berio escreveu uma peça à semelhança de uma improvisação. À semelhança do que acontece com as Bacantes – o grupo de mulheres que se junta e sai à rua com um propósito –, estive a pesquisar manifestações parecidas. Por exemplo, a tabanca, um dos estilos musicais que usamos, além de ser uma música, é uma festa, uma confraria.

Queres explicar um pouco melhor o que é a tabanca?

Consta que existia um dia específico, em Maio, no qual os escravos saíam à rua, incorporando códigos e figuras sociais, distantes da sua realidade, reinventando-se. Em certa medida, podemos estabelecer um paralelo com o movimento *voguing*, com os trabalhadores no filme de Jean Rouch (*Les maîtres fous*), ou até com a tradição do Carnaval. Tabanca (em Cabo Verde) é uma confraria. Uma vez por ano, sai à rua, em forma de festa religiosa, com aspectos pagãos, onde se podem distinguir algumas figuras-tipo, como os soldados, o rei, o santo, entre outros, acompanhados de música: o tambor e o búzio.

Em *Bacantes*, um grupo de mulheres junta-se e sai à rua em forma de ritual. Há vários exemplos deste tipo de agrupamento de pessoas que saindo à rua, em manifestações religiosas ou de outra ordem, e sob a força colectiva, resultam em desfechos terríveis, como é o caso desta tragédia de Eurípides.

E podemos estabelecer uma relação do búzio com os trompetistas das *Bacantes*?

Sim. Tentámos trabalhar a relação rítmica do búzio com a percussão com o trompete. Mas também há as figuras que têm alguma correspondência com as personagens de Eurípides, o rei, o soldado, a rainha, etc. Durante a entrada de público, no centro do palco, a Betty segura uma «estante-tirso» em forma de coroa.

Só me recordo dos algodões nos olhos, que associei ao cego Tirésias.

Pois, na verdade quando a tragédia chega ao palco, já passou por um processo de digestão colectiva e individual. Existe uma relação com o texto, não de representação, mas quase de reescrita. O rei nas *Bacantes* de Eurípides é Penteu, e ele é de facto o cego da tragédia, é quem menos vê e acaba por morrer. Tirésias, o cego, é, paradoxalmente, quem vê melhor.

Sim, sem dúvida. Introduzes pela primeira vez nos teus trabalhos coreográficos uma projecção de imagem em movimento, e deslocas os performers, temporariamente, para a posição de espectadores. O que te levou a escolher este *medium*, a destacar este momento e qual a ária musical que o acompanha?

A ária é «Dido & Aeneas», de Purcell. A música não pertence ao filme originalmente, é uma montagem. Pomo-nos na situação de espectadores de cinema como o resto do público nesse momento. Para mim, é talvez o único espelho colectivo (objecto importante na Grécia Antiga) possível, por enquanto! De um modo ou de outro, todos nós saímos de outro corpo e através de uma ferida, de uma abertura. Vi o ecrã como um espelho, onde um reflexo comum, do performer e do público, era possível. Não nos lembramos, mas todos sabemos que passámos por isso...

E uma vez mais, os detalhes são pensados meticulosamente: desde os adereços, aos objectos em palco, à colocação dos performers em relação ao palco/plateia. Queres partilhar connosco as influências que condicionaram as tuas escolhas na disposição dos performers?

Desejávamos pôr um texto em imagem, ou seja, em cena e isso os Gregos já faziam nos seus frescos, pinturas e vasos. Visitei vários museus na Grécia, e estando já a trabalhar sobre a figura do músico sentado, fiquei

surpreendida a quantidade de representações de pessoas sentadas. Há técnicas e regras que estão relacionadas com o modo como os Gregos representavam as suas figuras pictoricamente: o sentar de frente ou de perfil tinham significados diferentes por motivos vários, nomeadamente, pela relação ocular que estabelecia com o observador. Para os Gregos estar vivo é ver e ser visto. Por exemplo, as figuras representadas em perfil têm um estatuto diferente de figuras representadas de frente, normalmente embriagadas, a sonhar, a morrer, etc.

A propósito dos estudos de Françoise Frontisi-Ducroux que assinalaste como uma influência importante, li que era frequente encontrar Dionísio retratado em copos e jarros de vinho voltado para o observador, aquele que iria beber o vinho, interpelando-o com o seu olhar directo.

Sim, Dionísio entra nos seus fiéis seguidores pelos olhos, é a sua forma de possessão.

Dionísio é também o deus da máscara.

Sim, mas na tragédia e para os Gregos da Grécia Antiga a máscara não tem o mesmo significado que tem para nós. A máscara não é um objecto que esconde a pessoa por trás dela. A máscara é a face do ator. A palavra grega *prosopon* significa simultaneamente máscara e rosto. O actor, quando põe a máscara, torna-se a máscara, deixa de existir enquanto suporte da máscara, não existe enquanto pessoa mascarada. Isso para mim foi um alívio em termos coreográficos, porque não tinha um interesse específico em trabalhar com máscaras.

E a colocação dos performers na boca de cena, ora de perfil ora de frente, também se relacionou com essas representações pictóricas dos Gregos.

Sim, isso ajudou-nos a estruturar a peça e sua espacialidade, quando se vêem os olhos ou quando não se vêem (noções influenciadas pelos estudos de Frontisi-Ducroux).

A boca de cena, o fosso de orquestra, o espaço ocupado pelo coro é uma estratégia de aproximar o máximo possível o performer do público. Isso tem que ver com exigências do trabalho.

Por último, e ainda sobre a projecção de imagem em movimento, queres elaborar um pouco sobre esse elemento?

O vídeo é um excerto do filme *My Private Love Song* (1974), do documentarista japonês Kazuo Hara. O excerto do filme de Kazuo Hara termina nas *Bacantes* num *frame* da mãe (só se vê a cabeça – não se sabe se chora ou se ri) com o filho, acabado de nascer entre os braços, e onde só se vê a cabeça do filho (sabe-se que está vivo porque se viu o excerto, mas o *frame* é ambíguo). Para mim, o nascimento em Hara tem a mesma intensidade da morte em Eurípides. Na tragédia de Eurípides, a mãe tira a vida ao filho. O momento mais emocionante da peça é o retorno de Agave ao palácio com a cabeça do filho, pensando ser um troféu de caça. Seu pai (Cadmo), resgatará gradualmente os olhos da própria filha, espaço antes ocupado por Dionísio, em reconhecimento do seu filho. Agave (filha e mãe) passa da cegueira à «dor cega», nesse momento passa-se de terror a horror.

O excerto do documentário é de uma intensidade tal que não deixa o público indiferente. Por fim, e tentando olhar para os teus trabalhos mais recentes com algum distanciamento e numa perspectiva de conjunto, pensas que há alguns traços coreográficos comuns, nomeadamente, uma certa gestualidade mecanizada sobretudo em *Bacantes*, *Jaguar* e *de marfim e carne*?

Existem dois ritmos recorrentes resultantes de duas qualidades: a tensão e a atenção. Podemos falar ainda de uma escrita exaustiva (excesso de movimentos para cada performer) que compõe o espectáculo, a escrita de palco e do momento que eu chamo de sintomas, que emergem em cena e a partir de cada intérprete. A relação entre público e performer é uma dança a dois, há um acerto do passo que se vai fazendo; porém, o público é uma entidade heterogénea e imprevisível. Os sentidos do performer estão em alerta máxima: ouve-se melhor, vê-se de modo diferente, respira-se de um modo diferente, por vezes consegue sentir-se o público que está no lugar mais distante da cena.

Tensão e atenção são duas palavras pertinentes para pensar o teu trabalho, porque a força e intensidade que imana não são imunes ao desconcerto e à perturbação. Daí talvez os movimentos surgirem por vezes rígidos e tensos.

Não consigo ter uma distância suficiente em relação ao trabalho que tenho vindo a desenvolver (que nem é assim tão extenso) para identificar um vocabulário e parece-me que não será isso o mais relevante do trabalho. Penso sim que há elementos recorrentes: a questão da figura, da ficção, a coexistência de elementos heterogéneos, a questão da intensidade. A partir de uma ideia inicial, a curiosidade, o desejo e o medo alinham-se numa construção ficcional. Há um afastamento da realidade, para melhor se aproximar dela.

Talvez seja como referiste a propósito do espelho: «à força de estar demasiado consigo próprio está-se fora de si». E, diria eu... porventura mais próximo de si.

Muito obrigada, Marlene, pela tua disponibilidade e generosa partilha.

Passos em Volta

Performance Reviews

Uma luta de galos?

CÁTIA FAÍSCO

Título: *Cock*. Texto: Mike Bartlett. Tradução e fotografias: Marco Mendonça. Encenação e direcção plástica: Daniel Gorjão. Interpretação: João Cachola, Luís Garcia e Maria Jorge. Figurinos: Catarina La Fera. Desenho de luz e direcção técnica: Sara Garrinhas. Montagem de cenário e apoio técnico: João Figueiredo Dias. Produção executiva: Mónica Talina. Comunicação: Showbuzz. Design: Madalena Martins. Local e data de estreia: Sala do Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico, Lisboa, 7 de Setembro de 2017.

Dois homens e uma mulher e um título que, numa primeira leitura, pode remeter para um universo falocêntrico. No entanto, *Cock* (2009)¹ envolve uma multiplicidade de sentidos e significados que apontam para a temática central da peça. Em 2011, numa entrevista à BBC, Mike Bartlett explicou que o nome para a peça surgiu durante uma residência de escrita no México, enquanto criava diálogos num café na Zona Rosa, conhecida por ser frequentada pela comunidade *gay*. A ideia de estar perante um país católico, a pensar acerca da sexualidade e com uma tradição de luta de galos, pareceu-lhe a combinação perfeita. O dramaturgo inglês, que sempre foi fascinado pelas metáforas desportivas e pela forma como se podem ligar ao teatro, viu na luta de galos uma metáfora para explorar na sua peça. *Cock* foi distinguida com o Prémio Laurence Olivier e teve estreia em Londres, no Royal Court Theatre, com a assinatura do britânico James MacDonald.

Quase dez anos depois, *Cock* tem a sua primeira apresentação em Portugal, sob a alçada de Teatro do Vão – Associação Cultural –, com a direcção de David Gorjão. Fundada em 2012, por David Gorjão, Teresa Tavares e Sara Garrinhas, a associação Teatro do Vão apresentou também recentemente *Júlia*, uma versão de *Menina Júlia*, de Strindberg, no São Luiz Teatro Municipal.

John, interpretado por Luís Garcia, é a única personagem com nome atribuído e é também sobre ele que recai todo o desenvolvimento da peça, já que é este que se confronta com a indecisão perante a vida que partilha com o seu companheiro. M, interpretado por João Cachola, revela-se uma

1 Mike Bartlett, «Cock», *Plays: 1*, Londres, Methuen Drama, 2011, pp. 245–341.

COCK, DE MIKE
BARTLETT, ENC.
DANIEL GORJÃO,
TEATRO DO VÃO
- ASSOCIAÇÃO
CULTURAL, 2017
(LUÍS GARCIA
E MARIA JORGE),
[F] JOÃO
GARRINHAS



personagem iminentemente exasperada pelo comportamento de John e pelo confronto em que este o coloca quando lhe diz que também está apaixonado por uma mulher. Esta personagem, a quem Bartlett atribui a letra W e que aqui é brilhantemente assumida por Maria Jorge, vem contribuir para o adensamento da teia dramática quando entra na disputa de quem ficará com John. Além da temática do amor e do desejo, a peça é muito mais do que a exploração do significado de ser homossexual ou heterossexual ou da necessidade de encontrar um rótulo onde encaixar socialmente. Bartlett consegue envolver o espectador nesta espécie de luta que é *Cock*, quando nos lança o repto da verdade individual, do significado do eu e essa é uma das maiores forças deste texto.

Em Lisboa, esperava-se uma tentativa de ver penas a voar em palco, de um combate (des)equilibrado ou de observar uma vontade de resgatar um vencedor e um derrotado. E embora o texto deixe, claramente, essa mesma premissa em aberto, a versão de David Gorjão é apenas uma abordagem branda a um universo que se apresenta mais denso e precisa de interpretações mais profundas. Maria Jorge (W), que numa primeira análise pode parecer uma personagem mais secundária, consegue segurar parcialmente o espectáculo, contornando o facto de qualquer um deles ser demasiado novo para interpretar as criações de Bartlett. A actriz domina o texto de uma forma que faz sobressair a tensão das palavras do dramaturgo e ganhar um ritmo que é perdido, na maioria das vezes, por Luís Garcia (John).

A sala do ISCTE é um espaço escondido, dentro de um espaço universitário, que não é muito fácil de encontrar. Esta procura e chegada ao local induz o espectador num tipo de ambiência que a peça não pretende retratar. Em *Cock*, as personagens têm uma vida profissional estabilizada e convivem com as suas escolhas de uma forma que parece não revelar qualquer

COCK, DE MIKE
BARTLETT, ENC.
DANIEL GORJÃO,
TEATRO DO VÃO
– ASSOCIAÇÃO
CULTURAL, 2017
(JOÃO CACHOLA,
LUÍS GARCIA E
MARIA JORGE),
[F] JOÃO
GARRINHAS



tipo de secretismo. Segundo David Gorjão, a escolha deste espaço não convencional foi propositada e teve como parâmetro um objectivo político. Ou seja, na sua perspectiva uma companhia só é reconhecida quando apresenta o seu trabalho num teatro como o São Luiz Teatro Municipal ou como o Teatro Nacional D. Maria II. Será que, se David Gorjão tivesse feito a escolha com base no mundo da peça e não na questão da validação externa, não teria resultados diferentes? Será que, com melhores condições de acolhimento, o espectáculo não poderia ter tido outro impacto?

A tradução, assinada pelo actor Marco Mendonça, é o ponto mais forte desta produção. Seguindo as palavras de Christopher Hampton², os melhores tradutores são aqueles que se mantém o mais invisível possível e que, do seu ponto de vista, a melhor forma de traduzir é através de uma reprodução fidedigna daquilo que o dramaturgo quer dizer. Em *Cock*, Mendonça consegue, de uma forma exemplar, manter não só essa invisibilidade, como preservar o ritmo e a pungência da escrita de Bartlett. Do original, retirou apenas a personagem do pai (F) de M, que apareceria no dia do jantar para apoiar o filho no dia da decisão de John. No entanto, essa ausência não se revela significativa nesta sua adaptação. As personagens mantêm uma dialéctica vibrante, capaz de catapultar o público para a arena onde os galos se defrontam e encontrar nas suas palavras uma original aproximação à realidade discursiva portuguesa. Essa capacidade, produzida pelo talento do tradutor, representa, em vários momentos, o pilar de sustentação do espectáculo.

Na primeira página da peça, Mike Bartlett indica que o cenário deverá ser reduzido ao mínimo para que o público se possa concentrar no texto.

2 Brian Logan, *Whose play is it anyway?*, <https://www.theguardian.com/stage/2003/mar/12/theatre.artsfeatures>.

COCK, DE MIKE
BARTLETT, ENC.
DANIEL GORJÃO,
TEATRO DO VÃO
– ASSOCIAÇÃO
CULTURAL, 2017
(LUÍS GARCIA E
JOÃO CACHOLA),
[F] MARCO
MENDONÇA



Curioso constatar que anos de uma tradição teatral britânica assente no poder das palavras e da sua força em palco continua a fazer parte do guião de dramaturgos contemporâneos. Bartlett assinala, nesta peça, a vontade de continuar a criar imagens através dos diálogos, em vez de permitir que as mesmas sejam criadas através da cenografia. À semelhança da versão inglesa, David Gorjão segue claramente essa indicação ao conceptualizar um espaço onde o único cenário visível é uma parede coberta de um material dourado e três cadeiras onde os actores permanecem em entradas e saídas de cena. No entanto, as paredes douradas, que remetem para um universo estilístico festivo, e a vontade de ter um registo mais próximo da máxima *less is more* são uma escolha muito pouco interessante quando os actores parecem um pouco perdidos perante a ausência de outros suportes que não o texto. Juntando a opção plástica ao desenho de luz, há um arco que se constrói de uma forma irregular, perdendo o rosto das personagens que estão em palco, não permitindo decifrar se foi propositado ou accidental. Durante o jantar, momento em que John terá de decidir se quer ficar com a mulher (W) ou com o homem (M), há um momento afectivo-onírico em que a sonoplastia e as luzes de um baile em final de festa se juntam e resultam numa parceria feliz. Os três actores dão corpo a uma volúpia imaginada em que uma realidade partilhada pelos três seria um mundo melhor, harmonioso e sem discussões, onde as decisões deixariam de contar. Na banda sonora, «New York», de St. Vincent, a única música que está presente em todo o espectáculo e que não parece encontrar nenhum eco, além de «*you're the only motherfucker in the city who can handle me*».

O riso melancólico do absurdo

EMÍLIA COSTA

Título: Encontrar o Sol. Autor: Edward Albee. Encenação: Ricardo Neves-Neves. Tradução: João Paulo Esteves da Silva. Direcção musical: João Paulo Esteves da Silva. Apoio vocal: João Henriques. Sonoplastia: Sérgio Delgado. Luz: Elduplo. Cenografia: Tiago Pinhal Costa. Figurinos: José António Tenente. Interpretação: Cucha Carvalho, Custódia Gallego, Luís Gaspar, Marques d'Arede, Romeu Costa, Rita Cruz, Tânia Alves e Tadeu Faustino. Produção: Teatro do Eléctrico, Theatro Circo e São Luiz Teatro Municipal. Local e data de estreia: Sala Luis Miguel Cintra do São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 17 de Fevereiro de 2017.

Título: Karl Valentin Kabarett. Autor: Karl Valentin. Encenação: Ricardo Neves-Neves. Tradução: Almeida Faria, Jorge Silva Melo, Luíza Neto Jorge, Maria Adélia Silva Melo e Osório Mateus. Assistência de encenação: Rafael Gomes. Direcção musical: Rita Nunes. Apoio vocal: João Henriques. Orquestra: Francisco Andrade, Ivo Rodrigues, José Almeida, José Massarrão, Marcos Lazáro, Rita Nunes, Rui Pereira, Simon Wadsworth, Tomás Pimentel e Xavier Ribeiro. Cantor: Tiago Amado Gomes. Sonoplastia: Sérgio Delgado. Coreografia: Tiago Careto. Figurinos: Rafaela Mapril. Interpretação: Elsa Galvão, Fernando Gomes, Joana Campelo, José Leite, Márcia Cardoso, Rafael Gomes, Rita Cruz, Sílvia Figueiredo, Tadeu Faustino, Tânia Alves e Vítor Oliveira. Produção: Teatro do Eléctrico, Festival de Almada e Teatro da Trindade. Local e data de estreia: Palco Grande da Escola D. António da Costa, Festival de Almada, Almada, 10 de Julho de 2017.

E a dona da casa disse-me: «Vai ver que o peixe lhe morre aí no chão, era melhor o senhor matá-lo.» Para ele não ter de sofrer tanto, pensei eu, matá-lo com um martelo? És mas é capaz de martelar um dedo, vou mas é fuzilá-lo. Então pensei: és capaz de não lhe acertar bem, e então é que ele tem mesmo de sofrer. É melhor, pensei eu. Vou mas é levar o peixe para o rio e afogo-o!

KARL VALENTIN, *O Aquário*

O que poderá existir de comum entre Karl Valentin e Edward Albee? O primeiro: um famoso autor e actor de comédias, quer no teatro quer no cinema, natural da Alemanha, que atingiu o auge do seu sucesso durante



ENCONTRAR O SOL, DE EDWARD ALBEE, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, THEATRO CIRCO E SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017 (LUÍS GASPAR, TÂNIA ALVES, CUCHA CARVALHEIRO, TADEU FAUSTINO, CUSTÓDIA GALLEG0, MARQUES D'AREDE, RITA CRUZ E ROMEU COSTA), [F] ALÍPIO PADILHA

a denominada República de Weimar – período que mediou entre as duas guerras mundiais no século xx –, sendo, por muitos, considerado o Charlie Chaplin europeu.

O segundo: um consagrado dramaturgo norte-americano da segunda metade do século xx, vencedor de três prêmios Pulitzer, exemplar na abordagem dramática do conflito do Homem ante as exigências opressivas da actual sociedade moderna, numa angustiante e inelutável solidão.

Aparentemente, será reduzido o universo que ambos partilham. Porém, quem assistiu aos espectáculos *Encontrar o Sol* e *Karl Valentin Kabarett*, ambos encenados por Ricardo Neves-Neves, no âmbito de co-produções entre o Teatro do Eléctrico (fundado em 2008, entre outros, por Ricardo Neves-Neves e Rita Cruz) e vários parceiros¹, facilmente compreenderá que, apesar das indeclináveis diferenças, muitas são as semelhanças. Tal identidade poderia ser superficialmente explicada pela circunstância incontestável de ambas as peças se apoiarem em elementos rítmicos e musicais, de cunho acentuadamente humorístico, características indeléveis das encenações de Ricardo Neves-Neves. No entanto, bastará atentar na leitura da peça curta em um acto, escrita por Albee em

1 Conforme fichas técnico-artísticas dos dois espectáculos.



ENCONTRAR O SOL, DE EDWARD ALBEE, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, THEATRO CIRCO E SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017 (CUSTÓDIA GALLEG0 E CUCHA CARVALHEIRO), [F] ALÍPIO PADILHA



ENCONTRAR O SOL, DE EDWARD ALBEE, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, THEATRO CIRCO E SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017 (TADEU FAUSTINO E RITA CRUZ), [F] ALÍPIO PADILHA



KARL VALENTIN KABARETT, DE KARL VALENTIN, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, FESTIVAL DE ALMADA E TEATRO DA TRINDADE, 2017 (SÍLVIA FIGUEIREDO), [F] ALÍPIO PADILHA

1983, e das dezasseis peças curtas seleccionadas para o espectáculo *Karl Valentin Kabarett*, escritas por Valentin na primeira metade do século XX, para reconhecermos, na primeira, a comicidade do absurdo nos pequenos nadas da vida quotidiana, e, nas restantes, a melancólica solidão que se esconde nos risos fáceis perante a descrição ritualista da absurdidade dos hábitos, das relações e da própria existência humana.

Albee, apesar da tragicidade inerente ao percurso evolutivo das suas personagens, possui uma particular familiaridade com o ridículo, usando com frequência protagonistas absurdamente pueris e patéticos, cujo disparate apela ao riso no meio dos mais funestos acontecimentos. É este, aliás, o aspecto dominante que o distingue de Arthur Miller e Tennessee Williams, outros dois grandes nomes da dramaturgia norte-americana, com os quais costuma ser frequentemente comparado, conferindo-lhe uma frescura e contemporaneidade no tratamento dramaturgico das suas peças que inelutavelmente escapa a estes.



KARL VALENTIN KABARETT, DE KARL VALENTIN, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, FESTIVAL DE ALMADA E TEATRO DA TRINDADE, 2017 (ELSA GALVÃO, JOSÉ LEITE, VÍTOR OLIVEIRA, TÂNIA ALVES, RITA CRUZ, TADEU FAUSTINO, SÍLVIA FIGUEIREDO, RAFAEL GOMES, MÁRCIA CARDOSO E JOANA CAMPELO), [F] ALÍPIO PADILHA

Em *Encontrar o Sol* deparamo-nos com oito personagens distribuídas por quatro pares, atribuindo-se a cada elemento masculino o seu parceiro feminino e vice-versa, numa peça onde o género é elemento basilar da trama. Na realidade, numa praia concorrida, encontram-se, num espaço físico de grande proximidade, três casais, Daniel e Cordélia, Benjamim e Abigail e Gertrudes e Henden, sendo que este é pai de Daniel e Gertrudes é mãe de Cordélia; por sua vez, Daniel e Benjamim, no passado, antes de terem casado com as respectivas mulheres, já foram namorados. Apenas o quarto par é alheio a este enredo, composto por Edmee e Fergus, respectivamente, mãe e filho. Este inusitado encontro entre os antigos namorados faz desmoronar a frágil estabilidade daqueles dois casamentos e põe a nu o sofrimento e a solidão das mulheres preteridas pelos maridos. E se Cordélia, através do seu cinismo mordaz e falsamente indiferente, consegue camuflar a sua infelicidade, já Abigail, de natureza emotiva, afunda-se nas certezas dolorosas do desamor, perdendo qualquer réstia de auto-estima e, ao mesmo tempo, a vontade de viver. É exactamente neste contexto de acentuado desespero que Albee dissemina pinceladas de requintado humor, aflorando o absurdo, como na descrição que Henden



KARL VALENTIN KABARETT, DE KARL VALENTIN, ENC. RICARDO NEVES-NEVES, TEATRO DO ELÉCTRICO, FESTIVAL DE ALMADA E TEATRO DA TRINDADE, 2017 (JOANA CAMPELO, FERNANDO GOMES, TÂNIA ALVES, TADEU FAUSTINO, MÁRCIA CARDOSO, JOSÉ LEITE, RITA CRUZ E RAFAEL GOMES), [F] ALÍPIO PADILHA

(personagem de setenta anos que pressente a morte) faz a Fergus sobre o falecimento da sua primeira esposa, ou ainda na divertidíssima exposição de Gertrudes sobre as suas insónias, que ocupa muitas vezes escrevendo longas cartas «sábias, instrutivas, úteis – aos nossos dirigentes», raramente postas no correio, pois «podia mudar o mundo; não ia servir de nada – para pior, já basta assim».

Já em *Karl Valentin Kabarett*, apesar de sermos constantemente confrontados com o burlesco, irrepreensivelmente disfarçado de racionalidade, não deixamos de nos reconhecer naquelas minudências estereis, tantas vezes razões últimas de zangas, vinganças, assassinatos e guerras. Como poderemos despreocupadamente rir dos textos de Valentin, que se reportam a um universo labiríntico e tortuoso, onde inexiste qualquer centelha de razoabilidade, depois do que a humanidade fez a si própria durante a Segunda Guerra Mundial?

Não é, assim, de estranhar que Samuel Beckett, depois de ter assistido a um espectáculo de Valentin, em Munique, no ano de 1937, época áurea da ascensão do nazismo ao poder, tenha comentado «rimos tristemente». Se o absurdo fosse algo distante da nossa realidade, nunca os nossos risos seriam tão intensamente dolorosos. Essa é a razão pela qual, por exemplo: uma simples oferta de bilhetes para o teatro é fonte de gigantescos problemas no seio das rotinas de um casal (*A Ida ao Teatro*); a ausência de afectividade nas relações familiares justifica a apresentação, por parte

de um pai à sua filha, da conta integral de todos os gastos que teve com ela até à sua emancipação (*Conta*); o descontrolo verbal de uma mãe que vai casar o seu filho mostra-nos a insanidade perante a futura solidão (*Plaina Mecânica*); o insuportável emaranhado burocrático exhibe a nossa impotência num sistema desumanizado (*Encadernador Wanninger*); a patética linguagem amorosa expõe a nossa fragilidade (*A Carta de Amor*); e qualquer associação constituída, por mais pequena e insignificante que seja, demonstra como o Homem vive obcecado com o poder (*A Liga das Amigas dos Gatos*).

Ricardo Neves-Neves, com sábia mestria, pontuou o humor de Albee na futilidade e ligeireza com que os actores se apresentaram em palco, excepção feita, e bem, a Abigail, cujos contornos trágicos impediam-na de adoptar o mesmo desprendimento mundano. Acentuou ainda essa tonalidade risível ao repetir determinadas cenas, atribuindo-lhe desfechos distintos (como aconteceu no encontro entre Benjamin e Daniel na praia, que numa das opções se cumprimentam sem grande intimidade e noutra se beijam); e ao recorrer, nas duas situações musicais, ao coro CoLeGaS (Coro Lésbico, Gay e Simpatizante da ILGA Portugal), sentado na primeira fila da plateia, que, para surpresa dos espectadores, se levanta, se volta para o público e canta.

Romeu Costa, Rita Cruz, Luís Gaspar e Tânia Alves revelaram-nos sólidos desempenhos nos papéis de Benjamin, Abigail, Daniel e Cordélia, sendo particularmente convincente a ingenuidade e emotividade dos primeiros em contraponto com a mordacidade e frieza dos segundos. Rita Cruz transportou-nos, no meio da frivolidade das demais personagens, para o âmago fatídico do sofrimento amoroso, apoderando-se das nossas emoções. Também Cucha Carvalheiro, Custódia Gallego e Marques D'Arede, nas construções perfeitas de Gertrudes, Edmee e Henden, desvendaram a intensa tristeza que se oculta atrás da alegre vivacidade. Por fim, o estreante Tadeu Faustino evidenciou a inocência e curiosidade fatal da adolescência, numa representação irrepreensível.

Em momento de criativa inspiração, Tiago Pinhal Costa preencheu o palco com uma base de linóleo pintada com as várias tonalidades da pele humana, simulando a areia, onde colocou estrategicamente oito espreguiçadeiras brancas, rapidamente preenchidas por toda a parafernália dos veraneantes na praia (toalhas, sacos, mochilas, bolsas, bonés, chapéus, cremes, livros, revistas). De destacar, a roupa leve e colorida, exemplarmente seleccionada por José António Tenente, de que se salienta o vermelho de Abigail (símbolo da sua tormentosa e infernal destemperança

que a leva a tentar o suicídio), o branco de Henden (que morre suave e calmamente no final) e o preto de Gertrudes (a cor perfeita para uma viúva).

Por sua vez, em *Karl Valentin Kabarett*, Ricardo Neves-Neves, socorrendo-se de várias canções populares alemãs do início do século XX cantadas pelos próprios actores, de um cantor profissional que interpreta algumas delas a solo e de uma exuberante orquestra de dez elementos em palco, criou um espectáculo de ritmo alucinante e minuciosa perfeição, onde cada peça da engrenagem dependia inexoravelmente do desempenho das demais, não admitindo a possibilidade humana do erro. Por isso, a dança, a música, as vozes, cantadas ou faladas, os gestos e as luzes implicaram uma cronometragem ao segundo, sendo o espectáculo, todo ele, harmonicamente pautado pelo ritmo do seu maestro encenador. Contrariamente à maioria dos encenadores contemporâneos, Neves-Neves assume-se como um programador compulsivo das performances dos seus actores, erigindo como sua prioridade que cada espectáculo seja exactamente igual ao anterior, sem cedências às interpretações momentâneas e diariamente variáveis de cada actor.

Essa exigência de profissionalismo e competência é particularmente visível neste espectáculo, no qual, a título exemplificativo, a coordenação vocal é essencial para o desempenho modelar dos actores. Veja-se *A Liga das Amigas dos Gatos*, inesquecível momento de humor, em que a mais insignificante falha de Tânia Alves e Sílvia Figueiredo teria fatalmente destruído a genialidade do momento.

De destacar igualmente *Conta, Plaina Mecânica*, *Encadernador Wanninger* e *A Carta de Amor*, em fantásticos desempenhos de Fernando Gomes e Elsa Galvão, veteranos actores do teatro independente e cómico nacional. Memorável também o momento hilariante em que Márcia Cardoso surgiu a fazer de nova mangueira dos bombeiros em *Um Fogo e Pêras*, o monólogo *nonsense* de Sílvia Figueiredo, travestida de homem, em *O Aquário*, a absurda contracenagem acerca do suor entre Márcia Cardoso e José Leite em *A Discoteca*, a impressionante capacidade de dicção de Joana Campelo em *Na Farmácia*, a exasperante alegria tola de Vítor Oliveira em *No Chapeleiro* e o grito de ostensiva rebeldia ao proclamar «Viva a estupidez» de Rita Cruz em *Desvalorização da Moeda*.

Num cenário musical, com a orquestra sempre presente, rigorosamente dirigida por Rita Nunes, e com figurinos típicos dos musicais de cabaré dos anos vinte e trinta do século XX, os actores cantam, dançam e contracenam, pontuados por uma multiplicidade de cores, num excelente jogo de luzes produzido por El Duplo.

O humor inteligentemente recriado nestes dois espectáculos revela-nos a maturidade de um encenador seminal e de um grupo de actores de assinalável virtuosismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VALENTIN, Karl, *A Fanfarra e Outros Textos*, trad. Luiza Neto Jorge, Maria Adélia Silva Melo, Osório Mateus e Almeida Faria, Coleção Livrinhos de Teatro, n.º 48, Lisboa, Cotovia, 2010.

«O teatro quanto mais se explica, pior!»¹

RUI CINTRA

Título: *Os Negros*. Texto: Jean Genet. Encenação: Rogério de Carvalho. Tradução: Armando Silva Carvalho. Interpretação: Ângelo Torres, Binete Undonque, Cleo Tavares, Gio Lourenço, Igor Regalla, Júlio Mesquita, Laurinda Chiungue, Matamba Joaquim, Mauro Hermínio, Orlando Sérgio, Renée Vidal, Sandra Hung, Zia Soares. Cenografia: José Manuel Castanheira. Assistente de cenografia: Pedro Silva. Assistentes estagiários de cenografia: Ana Sofia Lacerda, Inês Carrilho, Filipe Alexandre Fernandes. Luz: Jorge Ribeiro. Figurinos: Catarina Graça com execução de Aldina Jesus. Adereços: Mónica de Miranda. Desenho de som: Chullage. Voz e elocução: Luís Madureira. Coreografia: Rose Mara da Silva. Fotografia: Sofia Berberan e Mário César. Teaser: David Cardoso. Apoio à produção: Underground Railroad. Produtora executiva: Urshi Cardoso.

Pela terceira vez, Rogério de Carvalho visita a peça de Jean Genet *Os Negros*. A primeira vez que se deu este encontro foi em 1986 no Teatro do Século, na altura os atores eram brancos. O próprio Rogério confrontou-se com a questão da cor da pele quando terminou o curso do conservatório e contemplou a possibilidade de ser ator. «Só se for na revista», ter-lhe-ão dito. O segundo encontro com *Os Negros* aconteceu em 2006 no Teatro Nacional São João, a convite de Ricardo Pais, à época diretor daquele teatro. Desta vez o elenco foi misto. O terceiro revisitar de *Os Negros* deu-se em Setembro de 2017 no São Luiz Teatro Municipal, com a companhia Teatro Griot, composta por atores negros. A companhia recupera o nome do coletivo de atores negros que Roger Blin reuniu em 1959 para a estreia desta mesma peça em Paris. «Griot» é o nome dado a um contador de histórias e de fábulas, repositórios de memórias e de canções de uma dada comunidade africana. Trata-se precisamente de uma fábula aquela que Genet propôs ao espectador em 1958, a pedido do ator e realizador Raymond Rouleau, tendo por base o diálogo de perto com Blin e depois de eventualmente ter assistido ao documentário de cerca de meia hora de Jean Rouch, de 1954, intitulado *Os Mestres Loucos*.

1 Entrevista de Rogério de Carvalho a Paulo Eduardo de Carvalho por ocasião da estreia de *Os Negros* no Teatro Nacional São João, em 2006.

O teatro de Genet é, ele próprio, difícil de classificar ou de explicar. Historiadores e comentadores da sua obra referem um teatro fragmentário, provocatório que tanto ecoa a sua proximidade com Cocteau, como se traduz em laivos de crueldade a partir de Artaud, que apresenta ressonâncias de Pirandello (através da interpelação ao espectador e da técnica de apresentar o teatro dentro do teatro), ou mesmo alguma inspiração brechtiana, autor por quem Genet nutria pouca simpatia. Podemos falar de um teatro multifacetado, composto em camadas de leitura diversas, com vários planos de aprofundamento. Mas é também um teatro interior, ou seja, poderia dizer-se que se trataria de um teatro com origem na mundividência interna do próprio Genet, um mundo fantasmático feito de experiências, memórias, sensações vividas, de alguma forma próximo e na continuidade da sua obra romanesca. Genet não seria um frequentador assíduo de teatro, evitava ver as suas peças representadas (da mesma forma que se recusou a ver o filme de Fassbinder inspirado no seu romance *Querelle de Brest*). O teatro surge na vida de Genet na sequência do abandono dos seus projetos cinematográficos, ainda que tenha conseguido concluir a sua curta-metragem *Un Chant d'Amour* em 1950. Muito embora a linguagem teatral já, de algum modo, fizesse parte dos seus projetos de escrita. Em 1942, numa das suas várias passagens pela prisão, Genet escrevia ao seu amigo François Sentein (Genet, 2000: 40) acerca da sua intenção de criar um teatro «impossível». A natureza dessa «impossibilidade» veio a traduzir-se, mais tarde, em certas indicações de cena que acompanham as suas peças, nas frequentes instruções de interpretação dirigidas aos atores ou acerca da encenação, ou ainda de elementos cénicos (por exemplo, se *Os Negros* viessem a ser representados ao ar livre, as personagens «brancas» deveriam estar em ramos de árvores). Ou mesmo a impossibilidade de um lugar e de um tempo para o desenrolar da cena, como Genet discute no *Prefácio Inédito aos Negros* (Genet, 2002: 835), a ação não se passa em África nem na Europa. Michel Corvin, na introdução que faz à edição do *Théâtre Complet* de Genet, refere que a principal característica do seu teatro é a obliquidade. «Impossibilidade» e «obliquidade» talvez se possam conjugar aqui enquanto conceitos de leitura de *Os Negros*. A capacidade de tornar possível uma dada impossibilidade talvez se resolva no ângulo como é abordada. Ou seja, evitar o embate frontal, perpendicular, e abordar tangencial e obliquamente a proposta cénica levantada no texto talvez possa ser a chave de abertura e de compreensão que aqui se põe em jogo. Talvez esteja nessa obliquidade a capacidade transformadora com que Rogério de Carvalho nos habituou nos seus

espetáculos e que resulta na eficácia da proposta que agora levou à cena. Surgem questões. Como poderemos falar de um teatro rogeriano? Podemos encontrar recorrências, elementos característicos do seu modo de construção de um espetáculo? Em todos eles não encontramos um ângulo de abordagem que abre a novos horizontes de compreensão que evite a colisão frontal? Penso que a fórmula de sucesso e o processo pelo qual resulta conseguida esta versão de *Os Negros* assenta precisamente na característica oblíqua com que Rogério de Carvalho aborda os seus textos, que deixa de fora qualquer abordagem óbvia.

Neste espetáculo encontrámos alguns elementos recorrentes no discurso criativo de Rogério de Carvalho: a tensão entre corpo e palavra, a ideia de um inconsciente do espetáculo e das personagens, a predominância do grupal sobre o individual, a luta contra as resistências do ator, zonas e partituras – de ressonância grotowskiana, segundo Paulo Eduardo de Carvalho (Carvalho, 2006: 35-44). *Os Negros* é uma peça onde as características das personagens, a sua individualidade e idiossincrasia se dilui na dimensão grupal, embora num funcionamento mais centrípeto do que centrífugo, onde surgem ações concomitantes, sobreposições de falas e de gestos, acontecimentos simultâneos e polifónicos. Está lá presente um artifício muito caro a Rogério que é a sobreposição de vozes fora do palco, geradoras de uma cacofonia e de confusão de linguagens, sonoridades perdidas de significados, de onde, ao mesmo tempo emerge um discurso e se clarifica a voz. Do caos nasce o sentido. Um recurso que remete sempre para uma dimensão primitiva da linguagem, de uma estranheza e um desenraizamento e de uma nova territorialidade.

Encontrámos já este recurso em *As Três Irmãs* de Tchêkhov, ou em *Pais e Filhos*, encenadas por Rogério, por exemplo. A introdução de elementos reveladores da presença do inconsciente traduz-se, num primeiro momento, ao nível do corpo (o corpo é, afinal, uma das definições de inconsciente) por via de posturas, gestos, movimentos. Virtude atravessa o palco de olhar perdido no horizonte, como que numa espécie de transe enquanto houve o discurso da rainha. Que imagens lhe surgem à mente? Que lembranças? Remeterão para a infância? A um outro nível surge também a preocupação com o próprio inconsciente transportado pela palavra, uma pesquisa que Rogério desenvolve sistematicamente com os seus atores. Ainda que Rogério não se comprometa com uma dimensão psicanalítica do seu teatro, esta preocupação sempre atravessou, e também aqui obliquamente, o seu processo criativo. O recurso à dimensão do inconsciente (coletivo, grupal ou individual) procura abrir espaço ao plano



OS NEGROS, DE JEAN GENET, ENC. ROGÉRIO DE CARVALHO, TEATRO GRIOT, 2017 (TMSL), [F] ESTELLE VALENTE

fantasmático, projetivo e imagético dentro do próprio espetáculo, procurando, num certo sentido, tocar também nas dimensões inconscientes internas do próprio espectador. Estas questões podem ganhar grande pertinência quando nesta peça em particular se trata de despertar no espectador emoções relativamente às suas ideias de raça, de negritude e às suas crenças mais profundas no modo como se posiciona e confronta quanto ao determinismo da pele.

As páginas mais influentes de toda a filosofia moderna talvez tenham sido as quatro ou cinco que Hegel dedicou, na *Fenomenologia do Espírito*, ao que ficou conhecido como a dialética entre o senhor e o escravo. Delas emanaram o marxismo ou a fenomenologia, modos de compreensão da ética e da estética, a consciência de si e a consciência do outro. Podemos encontrar aí qualquer coisa como a construção da dependência face ao outro, no modo como o outro se torna, na realidade, no próprio garante do autoconhecimento. No pressuposto de que eu só sou a partir do outro, a pergunta «o que é um negro?» nasce, precisamente, a partir do olhar e da presença do branco. E vice-versa. Os negros desta peça não são tão reais, do ponto de vista naturalista, mas resultam da relação da consciência com



OS NEGROS, DE JEAN GENET, ENC. ROGÉRIO DE CARVALHO, TEATRO GRIOT, 2017 (TMSL), [F] ESTELLE VALENTE

a ideia de negritude e do ciclo de onde emana a diferença. No contexto desta peça, quer dizer que os negros são aqueles que o espectador cria. Surgem do resultado de uma atribuição prévia feita pelo próprio, dos seus pré-conceitos e apriorismos e é só com base nessa rede prévia é que a peça existe. Ao mesmo tempo, e a um outro nível, é o ator que constrói o espectador. Este só passa a existir na presença do ator. E vice-versa. Por outro lado, o ator é também espectador de si próprio à medida que dá corpo à sua atuação.

Os Negros apresentam-se como um teatro dentro do teatro. Arquibaldo, mestre de cerimónias, encenador, anuncia que um grupo de negros se reuniu ali para entreter o público (que se supõe na sua maioria branco). Agradece a sua presença e passa à apresentação das personagens. A ação desenrola-se em dois planos. No primeiro plano, num plano térreo, numa arena ou terreiro, irá ser reconstituído o assassinato da rapariga branca por um negro, num plano superior, a assistir estão as forças do poder e da aculturação, estereótipos civilizacionais: a Rainha, o Juiz, o Escudeiro, o Missionário e o Governador. Estes são atores negros que usam máscaras brancas. Estão em oposição ao público e de certa forma serve-lhe



OS NEGROS, DE JEAN GENET, ENC. ROGÉRIO DE CARVALHO, TEATRO GRIOT, 2017 (TMSL), [F] ESTELLE VALENTE

de espelho. «Vós sois brancos, vós sois os espectadores», diz Arquibaldo dirigindo-se ao público garantindo que não nos esquecemos do nosso lugar. Ao colocar em espelho o colonizador, ao devolver-lhe o seu retrato, o que emerge é o grotesco, a perda ontológica que a imitação inevitavelmente imprime, remetendo para uma realidade caricatural, *clown*. Será por isso que Genet subintitula a peça de *Clownerie*, mas que poderia ser também ritual ou carnaval. Uma mascarada, portanto.

A ratoeira fica montada logo nos primeiros minutos, o espectador está fechado numa sala vê-se reduzido à sua condição de reflexo, intuindo que ao mesmo tempo será cúmplice do que se irá passar, e que provavelmente será um crime. Esta sensação de incômodo será permanente durante todo o espetáculo. Roland Barthes refere que toda a unidade do teatro se resume a uma problemática de crime (Barthes, 2002: 43). Em Genet, se calhar, mais do que em qualquer outro autor, o crime foi a temática onnipresente, quer na sua vida, quer na sua obra. Um catafalco ocupa o centro do palco, uma rapariga branca, que vem a revelar-se inexistente, foi assassinada. Havendo negros presentes na sala, só pode ter sido assassinada por um negro. Aqui remete-se para uma outra dimensão da

criminalidade, aquela que assenta na falência da própria justiça. A justiça fracassada é em si mesma um ato criminoso superior ao próprio ato que condena, porque assenta na perversão da sua essência. O espectador está no teatro para voyeuristicamente ser entretido com a reencenação do crime, ingenuamente e incauto. Ao perceber que não há crime nenhum e que o catafalco é falso, deixa-se levar e compactua agora com a inversão do processo de justiça criminoso que é aquela que mata simbolicamente a sua herança colonial, para manter tudo na mesma.

O espectador sabe que está na armadilha, mas compraz-se secretamente com isso. Reside aqui, nesta forma especular de nos revelar a nós próprios, a inteligência do texto de Genet e da encenação de Rogério. Atravessa em filigrana uma acutilante ironia que situa a negritude fora do horizonte de compreensão e esse é mais um logro em que este texto obriga o espectador a cair, não saímos mais esclarecidos do que entramos, não vimos resposta nenhuma verdade nem nenhuma justiça. A única forma de reparação é a história de amor entre Virtude e Village, o casal que se salva no final e, indiferente aos espectadores, segue o seu namoro. Há uma outra linguagem dos afetos, indiferente e oblíqua às questões que se julgam prementes.

A proposta cenográfica de José Castanheira, cúmplice ao longo de mais de quatro décadas de Rogério de Carvalho, além de seguir a indicação dos dois planos exigida por Genet, onde a plataforma sobrelevada faz de palco às figuras estereotipadas que assim ocupam a posição oposta à dos espectadores, introduz ainda, em terceiro plano, espaços sombrios, insinuação dessa dimensão esquecida, que remetem também para um inconsciente coletivo. Numa zona de penumbra lá está o lugar de um cadeirão, símbolo de poder, referência numa disputa inicial entre as personagens estereotipadas e mais tarde recuperado para a cena, como o emergir de um recalçamento. Mas este será o cadeirão ocupado pela rapariga loura, alegadamente assassinada, que agora emerge como elemento disruptor, materialização do desejo, violência e da sexualidade adivinhada no suposto crime. A rapariga assiste então a um gesto de reposição que consiste na morte das personagens «brancas», mortes encenadas, fictícias, que fazem crer ao espectador que a recusa das suas instituições não passa ainda assim de uma mera encenação, e é ainda espelho do mal radical introduzido com a corrupção da colonização. Fazem-nos a vontade, dão a comer aos nossos olhos o que queremos ver, num jogo de perpétuos enganos. Negros e brancos, ninguém é inocente. Todos contribuem alegre e alacremenente para a queda humana. Mas ainda assim, não consigo ver Genet como um pessimista.

Rogério de Carvalho e o Teatro Griot criaram uma das mais bem conseguidas reconstruções do teatro de Genet, um espetáculo com grande sentido de unidade, fluido, de grande contenção, onde nada surge em excesso, num equilíbrio depurado. O coletivo funciona homogeneamente sem deixar de parte as suas idiossincrasias e os estilos individuais de cada ator, entrosa e complementa-se com grande segurança o que dá conta da maturidade desta companhia fundada em 2012. Como sempre, e como é apanágio dos espetáculos de Rogério de Carvalho, um cuidado trabalho técnico, sobretudo luminotécnico, cria um jogo de ambiências envolventes e que emprestam essencial suporte dramático ao desenrolar da ação.

O teatro rogeriano mostra-se. Na sua forma oblíqua de se expor dilui intencionalidades e didatismos. Nesse sentido escapa à sua explicabilidade, provoca apenas no espectador um «jogo de faculdades» e convidando-o a comprometer-se com a ação que vê e a palavra que ouve, com o acontecimento. Simplesmente não se explica, acontece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (2002), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.
- CARVALHO, P. E. (2006), «Rogério de Carvalho: Representações singulares», *Sinais de Cena*, n.º 6, Dezembro, pp. 35-44.
- CARVALHO, Rogério de (2006), «Planos de realidade», entrevistado por Paulo Eduardo Carvalho, in *Manual de Leitura de «Os Negros»*, Porto, TNSJ, pp. 8-13.
- GENET, Jean (2000), *Lettres au petit Franz: 1943-1944*, Paris, Le Promeneur.
- GENET, Jean / CORVIN, M. / DICHY, A. (2002), *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard.

Para poder, enfim, rever as estrelas

BRUNO SCHIAPPA

Título: A Divina Comédia – Inferno. Texto: Dante Alighieri. Dramaturgia e encenação: João Brites. Dramatografia: João Brites e Rui Francisco. Cenografia: Rui Francisco. Dramatofonia e música: Jorge Salgueiro. Figurinos e adereços: Clara Bento. Corporalidade e video design: Stephan Jürgens. Assistência de encenação: Diego Borges. Desenho de luz: João Cachulo/Contrapeso. Desenho de som: Sérgio Milhano/Pontozurca. Direcção de fotografia: Alexandre Nobre. Investigação histórica: Susana Mateus. Interpretação: Ana Brandão, Bonifácio, Bruno Bernardo, Carolina Dominguez, Catarina Claro, Cirila Bossuet, Guilherme Noronha, João Grosso, João Neca, José Neves, Juliana Pinho, Lara Matos, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Paula Mora, Raul Atalaia, Rita Brito, Rita Gonçalves, Sara Belo, Sara de Castro e Tomás Varela. Criação e produção: Teatro O Bando. Co-produção Teatro Nacional D. Maria II, Convento São Francisco/Câmara Municipal de Coimbra e Teatro Nacional São João. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 11 de Maio de 2017.

O homem que sonha pode acolher visões de paisagens extraordinárias, de rostos perfeitamente belos, mas nada poderia fixar estas visões sem suporte e sem substância, e a memória regista-as a custo como recordação de recordação. O que distingue o sonho da realidade é que o homem que sonha não pode engendrar uma arte: as suas mãos dormitam. A arte faz-se com as mãos. Elas são o instrumento da criação.

HENRI FOCILLON, *Elogio da Mão*, 1934
(texto que abre o programa do espetáculo)

Operar a transição de um texto do calibre de *A Divina Comédia* para cena não é tarefa fácil. Várias tentativas de tornar este clássico num produto visual, desde as artes performativas à Sétima Arte, passando pelas artes visuais e/ou plásticas, resultaram num objeto redutor exatamente por não terem conseguido captar a complexidade do poema de Dante.

O caso da produção d'O Bando, é, definitivamente, a melhor incursão nesta arrojada aventura – talvez devido ao facto de João Brites, diretor artístico e encenador do grupo, já ter vasta experiência na operação

performativa de textos difíceis, de que são exemplo o *Ensaio sobre a Cegueira* (2004), a partir da obra de Saramago, ou *As Horas do Diabo* (2004), a partir de textos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, a primeira parte da trilogia projetada de *A Divina Comédia – Inferno* resulta num espetáculo multimédia que supera em elevado índice tentativas anteriores a que tivemos acesso.

Façamos uma apresentação sucinta da obra que está no ponto de partida do espetáculo. *A Divina Comédia* do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) foi publicada no século XIV. O poema, escrito em dialeto local – o florentino –, está repleto de simbolismos e alegorias, com os quais Dante critica várias personalidades suas contemporâneas. O poema é narrado na primeira pessoa, sendo Dante o próprio narrador. Com teor histórico, mitológico, filosófico, político e religioso, a extensa obra de Dante está dividida em três partes, sendo a primeira a que de momento mais nos interessa, exatamente, o Inferno. Composta por 34 cantos com cerca de 140 versos cada um, esta primeira parte narra a convocação de Virgílio, o poeta romano autor de *Eneida*, por parte de Beatriz – paixão de Dante desde os tempos de infância – para conduzir Dante pelo Inferno e Purgatório até ao Paraíso. Imediatamente antes desta ocorrência, Dante estava numa «floresta escura», ou seja, imerso no obscurantismo e sem perspectivas de vida. Ao tentar sair da floresta, encontra uma montanha que o poderá salvar, mas três feras têm a missão de lhe dificultar a escalada: um leopardo, um leão e uma loba. Prestes a desistir e a voltar para a floresta, chega Virgílio, disposto a conduzi-lo por um percurso alternativo. Esta presença do espectro só foi possível porque Beatriz foi convocar Virgílio ao Limbo (o espaço onde ficam as coisas inúteis e esquecidas ou o lugar onde as almas aguardam a remissão do pecado original). O percurso alternativo que Virgílio propõe reside numa viagem ao centro da terra. Começando nas portas do Inferno, atravessariam o nível subterrâneo até chegar ao sopé do monte do Purgatório. Virgílio conduziria então Dante, partindo desse ponto, até as portas do céu. Dante aceita seguir Virgílio, que, durante o percurso através do Inferno, lhe mostra onde são expiados os diferentes pecados, o sofrimento dos condenados, os rios infernais, as cidades, monstros e demónios, até chegar ao centro da terra, onde vive Lúcifer. Dante coloca o Inferno, que consiste numa arquitetura circular, exatamente debaixo de Jerusalém, afunilando-se de cima para baixo até ao centro da Terra. Quem se aproxima, encontra-se num pátio também circular, entrada do reino infernal – o Anti-Inferno –, reservado às almas dos Inertes, repelidos igualmente por Satanás e por Deus.

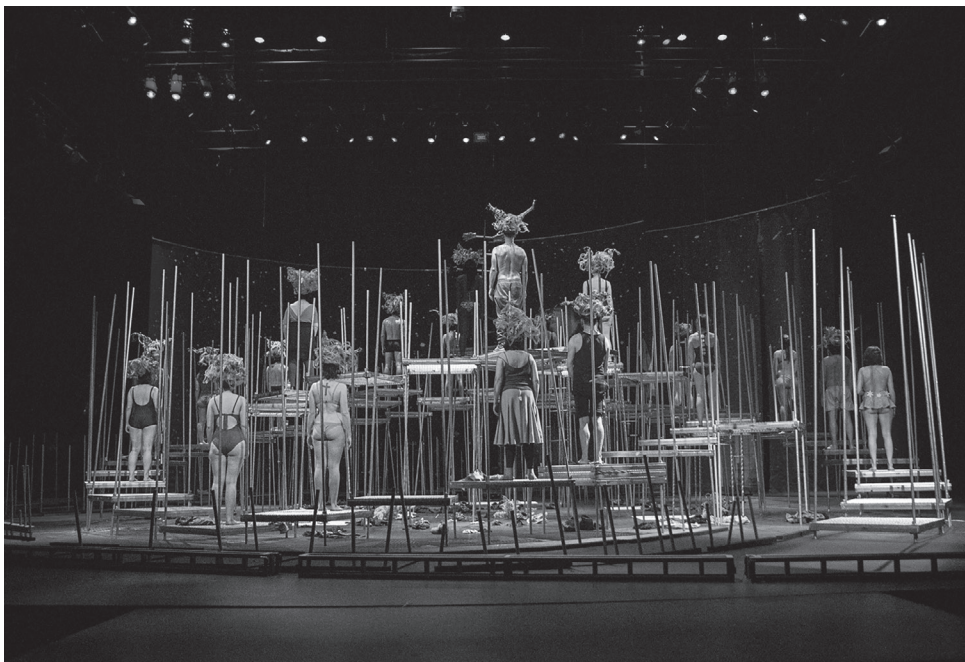
Ao longo desta entrada está o rio Aqueronte, começando aí o verdadeiro Inferno. Este está dividido em nove patamares ou círculos, que se vão estreitando. Os primeiros cinco círculos formam o Alto Inferno e os quatro últimos o Baixo Inferno – uma espécie de transição dos pecados não premeditados para aqueles realizados com consciência.

Nesse percurso, até chegarem às portas do Paraíso, Dante e Virgílio encontram as diversas personalidades importantes, já referidas (filósofos, poetas, escritores), bem como várias figuras mitológicas. Dante reflete sobre a pena para cada um dos pecadores que estão no Inferno e no Purgatório e, de acordo com a gravidade dos pecados cometidos em vida, descreve o respetivo castigo.

No final desta primeira parte, depois de passarem por Lúcifer, conseguem escapar do Inferno por um percurso, também ele subterrâneo, que os conduz ao outro lado da Terra, podendo assim voltar a ver o céu e as estrelas.

Os três livros terminam com a mesma palavra: *stelle*, que significa «estrelas». Como podemos perceber, há uma estrutura complexa na disposição do poema que implica, também, uma panóplia de elementos «visuais» a ter em conta na encenação deste texto.

Na versão cénica de João Brites, o espectador começa por ser integrado na antecâmara do espetáculo. Uma extensa fila de pessoas aguarda a abertura das portas traseiras do Teatro Nacional D. Maria II. Este fator estranho à prática regular é ampliado pelo facto de, entre o público, estarem indivíduos que trajam vestes exóticas (no sentido oriental e anacrónico do termo), instalando logo a sensação de que algo intemporal se vai experienciar. Quando as portas se abrem e começamos a entrar no teatro, percebemos que caminhamos por círculos que nos conduzem à plateia onde poderemos, então, observar o «Inferno» proposto. Quando nos sentamos, perante a estrutura do cenário, em metal, desenhada com grades, círculos e níveis – patamares – que preenche todo o palco da Sala Garrett, a nossa atenção é atraída pela projeção, em direto, de imagens em vídeo que mostram os restantes espectadores e – como também nos apercebemos – atores (os de trajes exóticos) que continuam o seu trajeto, uns para a plateia e outros para os seus lugares na cena, respetivamente. Reparamos também que os balcões estão já cheios de gente, pressupondo que apenas os que ocupam lugar na plateia integram a tal antecâmara. Os sons que imediatamente nos chegam são os da rua e das gentes que sussurram nos seus lugares mas também um som silvo, metálico, que acompanha todo o momento até que um outro som, forte e troante, irrompe do palco dando



DIVINA COMÉDIA - INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (TODOS OS ATORES DO ELENCO), [F] FILIPE FERREIRA

início aos 150 minutos de duração do espetáculo. Guilherme Noronha (Caronte), vai retirando as grades que protegem a «arena» de círculos, tornando claro que também nós, espectadores, estamos envolvidos no «circo».

O espetáculo sacraliza o texto, baseado em várias traduções e, também, no original italiano, com apoio à dramaturgia de Susana Mateus e Miguel Jesus, fazendo dele o eixo de toda a representação que percorre os passos do *Inferno* pela ordem cronológica do original de Dante. Dante e Beatriz conversam; Beatriz convoca Virgílio; Virgílio sugere a travessia durante a qual nos vamos deparando com as personagens e os pecados da humanidade que «habitam» o poema. Conforme somos conduzidos pela densidade imagética, a ação intersubjetiva vai-se intensificando: três fúrias, as Erínias da mitologia grega, personificações da vingança, contraíram a designação de fúrias na mitologia romana e surgem com os nomes Negra, Amarela e Branca, na encenação de João Brites, numa alusão às querelas entre muçulmanos, judeus e católicos; três diabos: Malacoda, Caronte, Nemrode; Ugolina, no original trata-se do Conde Ugolino della Gherardesca, condenado a roer o crânio do arcebispo

Ruggieri, seu inimigo, até o fim dos tempos; Dolcino, um frade da Igreja Católica que, no século XIV viu as suas ideias consideradas heréticas pela Santa Sé, tendo sido condenado à morte pela Inquisição; Margareta, Margarita di Trento, alegadamente amante de Dolcino, que foi queimada juntamente com o Frade Ulisses, rei de Ítaca; Tirésias, o vidente cego, de Tebas; Bruneto, Brunetto Latino, escritor, poeta, político e chanceler da República de Florença, amigo estimado de Dante que está no sétimo círculo do Inferno, designado para os sodomitas; Camila, uma pagã virtuosa e guerreira poderosa, virgem, que lutou contra Eneias; Argenti, Fillipo Argenti, político do século XIII, de ascendência aristocrática, por quem Dante denota uma enorme antipatia e está entre os irados que são devorados pelo rio Estige; e, por último, Bonifácio (papa Bonifácio VIII, acusado de ser simoníaco – trocar serviços espirituais por bens materiais ou contrapartidas sexuais).

O universo do poema de Dante está muito bem defendido nesta versão cénica, que lhe imprime, inclusive, o referencial de João Brites, não apenas na leitura mas também nas denúncias de um «teatro humano» recorrente – conforme ao título de *Commedia* –, cujas falhas e defeitos se repetem ciclicamente, declarando um estado permanente de quase falência do sistema e das normas que se pretendem justas mas que são permeáveis à natureza instável e frágil do ser humano. Nesse sentido, as três personagens centrais – Dante, Virgílio e Beatriz – são duplicadas nas suas sombras, tornando claro que, também elas, procedem e procederam de acordo com uma circunstância. Outra houvera e o procedimento seria diverso. Nesta versão de Brites, a comédia divina, absolutista, do Inferno, funde-se com a relação ilusoriamente intersubjetiva do ser humano sem que o resultado seja existencialista. Daí decorre que sejamos assaltados pelo paralelismo com a tragédia grega. Para nós, espectadores, fica o sabor de impotência, manipulação, perversão, contaminação que o curso da História insiste em repetir.

Esta associação à tragédia, partindo do pressuposto de que tudo o que está num palco é um signo, encontra um sinal subtil que a promove. No guarda-roupa intemporal, mestiçado, híbrido, que integra desde elementos do vestuário medieval (*collants*, sapatos maleáveis, vestes longas, etc.), até elementos do vestuário atual (fatos de banho e biquínis de praia) passando por elementos mitológicos (as vestes dos diabos), surge um adereço curioso: os chapéus, que vão enfeitando as cabeças das personagens, remetem para o tricórnio, um estilo de chapéu que era popular desde o século XVI até ao século XVIII, saindo de moda no início do século XIX



DIVINA COMÉDIA – INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (JOÃO GROSSO), [F] FILIPE FERREIRA

em diante. No auge da sua popularidade, o tricórnio foi usado como item de vestuário civil e como parte de uniformes militares e navais, sendo, nestes dois últimos casos, usado em missões que decorriam durante épocas de chuva. Se bem que chapéus haja muitos, este elemento do guarda-roupa tem uma marca muito especial: a sua configuração, em cores de tons quentes, com extremos que lembram tentáculos (o polvo, o Poder), tem, num extremo, elementos de um peru – porque os atores trabalharam o texto no meio de perus (dado confirmado pela assistente de adereços e figurinos, Catarina Fernandes) – o que remete para um ambiente de cacofonia, no meio do qual as palavras lúcidas podem cair no vácuo e, no outro, elementos de um bode, cujo cântico é a etimologia da palavra *tragedia*: uma peça ou poema com final infeliz.

Além da pequena subversão do espaço convencional de representação, que começa na entrada das traseiras do edifício, o espetáculo de João Brites estabelece uma fronteira entre o palco e a boca de cena. Esta última está reservada ao espaço de onde surge a personagem de Virgílio, bem como de onde são fornecidos os adereços, como os já referidos chapéus e umas luvas grandes e grotescas – amarelas, brancas e pretas –, com



DIVINA COMÉDIA - INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (GUILHERME NORONHA), [F] FILIPE FERREIRA

aspeto rígido, que ganham protagonismo no momento em que se enunciam as querelas entre judeus, católicos e muçulmanos.

O elenco é bastante homogêneo na elocução, com exceção de João Grosso, que, com o tom hiperbólico a que já nos habituou e dicção irrepreensível, produz um efeito de distanciamento que reflete a condição alienada de Dante neste percurso pelo «seu» Inferno. As três atrizes que dão corpo e voz às três Fúrias – Ana Brandão, Sara Belo e Lara Matos –, têm a tarefa árdua de enunciar de modo pouco perceptível, porque vocalizado em escalas que associamos a escadas ou aos níveis sobresequentes que compõem o Inferno, numa agudização em espiral. Destacamos a prestação de Sara Belo que, com a sua extensão de quatro oitavas em ambos os sentidos, atinge momentos que nos remetem para uma esfera física de som tormentoso, cujo resultado sensorial é de inquietação, o que significa que teve o alcance pretendido. Também dos três diabos – Lúcia Maria, Guilherme Noronha e José Neves –, na sua parceria com a Fúria de Sara Belo, Lúcia Maria produz momentos de comportamento que são de uma rara excelência ao fazer a tradução para o falado das enunciações que a Fúria faz em vocalizações imperceptíveis, com uma pantomima

residual da *commedia dell'arte* (outro elemento medieval se tivermos em conta o aspeto residual barthesiano). No entanto, José Neves, enquanto Memrode, numa panóplia de dialetos, idiomas e sotaques, é exímio no seu diabo, que simboliza o desconforto de uma Babel onde ninguém se entende porque se comunica de vários «modos e feitios». Um destaque especial vai para o maestro Jorge Salgueiro, responsável pela dramatofo- nia e música. Com um rigor certeiro, Jorge Salgueiro oferece-nos uma experiência sublime com a sua «visão» do poema de Dante. A sua opera- ção partiu da condição de ter de trabalhar elementos diversos que o pró- prio elucida numa pequena entrevista que lhe fizemos:

3 cantoras, 18 atores, uma orquestra de cordas, coro de Beatriz. As 3 can- toras representam em 1.º lugar o número 3 em que assenta toda a sim- bologia da trilogia de Dante. Assumem depois a simbologia da Pintura, da Música e da Poesia. Finalmente representam as 3 Fúrias de Dante. Viajam dos agudos para os graves como quem desce com Dante ao Inferno. Os 18 atores produzem os sons dos opressores e dos oprimidos. São massas sonoras, texturas ora bizarras ora frágeis que caminham dos sons agudos para os graves, descem as frequências hertzianas como quem desce ao Inferno. As escalas como escadas. Para os textos, a voca- lidade é tendencialmente gutural. As cordas são a não-matéria: o espaço através do som, a acústica, as emoções, as personagens e os elementos não visíveis que influenciam o que vemos. A escrita pontilhística em múl- tiplos *divisi* permite induzir a presença de grupo constituídos por milhões de unidades, sejam eles a humanidade ou células numa imagem de microscópio. Tal como as vozes, iniciam o seu percurso no sol (agudos dos violinos) e terminam a sua viagem nas profundezas da terra (notas graves dos contrabaixos), momento prévio à passagem pela pequena aber- tura na pedra que lhes permitiu ver de novo as estrelas. São assim o micros- cópio e o telescópio. O coro de Beatriz é ela mesma, a sua presença quando envia Virgílio no início, e a luz que guia Dante à saída do Inferno. É cantado por um coro de crianças. O piano representa a consciência de João Grosso, o ator. Quando aparece João sabe, ainda que por breves segundos, que não é Dante. No resto da peça, ele, João Grosso, sonha ser Dante. Por essa razão, a música de João é tonal, próxima do quotidiano, da música que passa na rádio e na televisão. Toda a outra música, a das cordas e a das Fúrias, é atonal, mais próxima da música dita arte pelas vanguardas musicais, e por isso mais próxima da fantasia, da transposi- ção artística.

Percebemos que foi exatamente o que sentimos em cada momento magistral da sonoridade e música e que não é necessário decodificar nada no que diz respeito aos elementos sonoros do espetáculo. Já perto do final, João Grosso refere que já não é Dante mas sim João, confirmando que estivemos a ver uma representação, e os atores mudam de guarda-roupa para os fatos de banho e biquínis, remetendo os espetadores para ideia de inércia – um dos pecados punidos no Inferno; começamos então a ouvir um tema musical belo e fascinante, enquanto é projetado em vídeo um texto estatístico sobre o número de pessoas que assistiram ao espetáculo, quantas perderam empregos, quantas são doentes, quantas perderam entes, etc., num movimento ascendente em fundo negro que nos transporta para a imagem das estrelas no espaço, tudo faz sentido. Esse tema musical, fascinante, repito, da autoria de Jorge Salgueiro, tem o título que usei para este artigo: *Para poder, enfim, rever as estrelas*.

É assim que, entre um cenário construtivista e um realismo socialista, a par de um elenco coeso e tecnicamente irrepreensível, numa mestiçagem de tempos através do guarda-roupa e dos adereços, por entre uma música e sonoridade sublimes, o Teatro O Bando nos deu a sua visão de *Inferno*, de Dante. Aguardamos as duas partes que se seguem com a esperança de que, na terceira e última, possamos passar da tragédia para a tragicomédia, preconizando um final feliz para a humanidade.

Desafiar a gravidade, escutar as matérias: FIMFA e FIMP 2017

CATARINA FIRMO

«E PUR SI MUOVE» – GRAVIDADE E SUSPENSÃO

FESTIVAL DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS (11 A 28 DE MAIO)

*[As] marionetas não obedecem à lei da gravidade.
Porque a força que as eleva no ar é superior àquela que
as retém no solo... como os elfos, não necessitam do solo
senão para o aflorar e reanimar o voo...*

HEINRICH KLEIST

Proporção, mobilidade, leveza e uma distribuição mais natural dos centros de gravidade foram alguns dos atributos que Heinrich Kleist escolheu no seu elogio tecido às marionetas, na obra *Sobre o Teatro de Marionetas*. Na edição do FIMFA Lx'17, esboçou-se também um convite para pensar sobre as leis da gravidade e as possibilidades expressivas que as marionetas e formas animadas oferecem com o seu poder de suspensão. Uma plataforma giratória de madeira, sacos de plásticos que voam, um circo resgatado do tempo dos saltimbancos, com funâmbulos e corda bamba foram algumas das propostas do festival.

Yoann Bourgeois, movido pela ideia criativa de ponto de suspensão, trouxe ao FIMFA o espetáculo *Celui qui tombe*. Seis bailarinos experimentam as diferentes modalidades de equilíbrio numa plataforma giratória de madeira que pesa quase duas toneladas, num quadrado de 6 m × 6 m. O som da madeira a vibrar e a ranger transporta-nos para a imagem de um sismo, e os performers assemelham-se a uma pequena comunidade de sobreviventes, a lutar contra as leis da gravidade, agarrando-se a um chão movediço, suspenso por quatro fios de aço. Noutros momentos, os corpos surgem como espectros ou mercadorias, descarregados pela plataforma em declive, tornando-se em seguida transeuntes a lutar contra a velocidade de uma urbe, nos seus trajetos quotidianos. Nos diferentes modos de rotação, declive, ascensão e velocidade da plataforma, os bailarinos procuram enfrentar a gravidade, tentando não perder o chão. Movidos pela terra, os corpos desviam-se uns dos outros num momento,



L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN, ENC. PHIA MÉNARD, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017, [F] JEAN-LUC BEAUJAUULT

para logo a seguir se apoiarem entre si, buscando pontos de equilíbrio, mas sobretudo formas de acolher e experimentar a queda.

Em *L'après-midi d'un Foehn*, Phia Ménard convida-nos a um *ballet* de sacos de plástico, onde as matérias são manipuladas pelo vento, numa coreografia de objetos suspensos. Uma personagem misteriosa inspirada em *O Homem Invisível*, de H. G. Wells, atravessa a pequena pista de palco, onde os espetadores são acolhidos em círculo, juntamente com oito ventoinhas. Um saco de plástico cor-de-rosa, uma tesoura e fita-cola são os elementos manuseados pela personagem para construir uma figura humana que ganha vida movida pelo ar que sai das ventoinhas. Outros sacos de plástico, transformados em figuras humanas de diferentes cores, se juntarão a este *ballet* aéreo ao som de três peças de Debussy: «L'après-midi d'un faune», «Nocturnes» e «Dialogue de la Mer et du Vent». Sem nunca tocar nas matérias animadas que constrói, o marionetista conduz o seu movimento a partir das direções que os bailarinos de plástico vão seguindo, ao sabor do vento. Uma coreografia de objetos que rodopiam suspensos no ar, desafiando as leis da gravidade e os limites do nosso imaginário. Questionar a posição do ser humano face aos elementos, sublinhando a impossibilidade de os controlar e manipular, são algumas das coordenadas que suscitaram a curiosidade de Phia Ménard neste espetáculo. Invisível e impalpável, o ar surge como veículo de manipulação da matéria que se anima, sem a intervenção do marionetista, também ele corpo movido pelo vento em interação com os corpos fictícios. Num crescendo, os bailarinos de plástico vão evocando outras figuras do ar: nuvens, pássaros, folhas, entre outras imagens esculpidas pelo vento.

Combinar matérias e pensar em novas maneiras de articular e representar o corpo faz parte do caminho de vida dos marionetistas. Desse gosto por *cadavres exquis* resultou o espetáculo *Este não é o nariz de Gogol, mas podia ser. Com um toque de Jacques Prévert* dos Tarumba. Uma colagem de Gogol com Jacques Prévert, entre outras personagens, que se combinam e articulam umas com as outras, em figuras de papel que se vão transformando, revelando novas formas de representação, como matrioscas que se abrem para descobrir quem mais se esconde ali. Na vida das marionetas, não estranhámos um nariz que abandona o rosto e decide ter vida própria, como no conto de Gogol. Rimos desse nariz que saiu de Gogol para se instalar no corpo de uma figura do *Porto Sandeman* e que é trazido à mesa ao lado de uma Marine Le Pen transformada em tartaruga, uma Theresa May que transita num *T. rex*, um Putin que agora é zebra com corpo de Schwarzenegger e pernas do humorista Borat, surgindo em seguida num



MILIEU, ENC. RENAUD HERBIN, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017, [F] ALÍPIO PADILHA

coração bicéfalo com Donald Trump. Com humor e poesia, surge Jacques Prévert para nos salvar destas criaturas monstruosas, acompanhado de Camões, Juliette Gréco, Yves Montand, Serge Gainsbourg e Iggy Pop, baralhando as identidades e os lugares e evocando tempos em que houve rasgos de maior rebeldia e poesia. Prévert, que nos ensinava a rir do mundo surreal, a trocar as voltas ao poder, virando as palavras do avesso.

O espetáculo *Milieu* de Renaud Herbin foca de um modo particular as ideias de suspensão e gravidade, com uma marioneta de fios de 2,20 m de comprimento, manipulada numa estrutura com 3,70 m de altura. Os mesmos fios que possibilitam a mobilidade da marioneta são simultaneamente os elementos que a encarceram no espaço fechado de um cilindro, cujo chão está repleto de cascalho molhado e é gradualmente invadido pela água, oferecendo uma ilusória possibilidade de fuga. Trata-se de uma evocação da peça *O Despovoador*, de Samuel Beckett, dramaturgo de certo modo cúmplice da estética da marioneta, na sua obsessão pelos corpos fragmentados e desmembrados, pelas suas personagens efígies, também elas corpos marionetizados, recorrentemente agregados a espaços e matérias.



CELUI QUI TOMBE, ENC. YOANN BOURGEOIS, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL, 2017, [F] ALÍPIO PADILHA

Regressar às matérias e aos seus modos de suspensão e gravidade foi a proposta do FIMFA, na sua missão de pensar mais além o mundo das marionetas e formas animadas e os seus modos de modelar o imaginário, o quotidiano, o nosso olhar sobre os nossos corpos também eles modelados com matéria. Num momento em que somos obrigados a tomar consciência da força dos elementos e fenómenos naturais e dos nossos limites, a terra continua a mexer-se e as marionetas podem ser uma forma simbólica de nos lembrar que, na sua rotação, a terra pode tremer de um momento para o outro, ser sacudida pela força do vento, deflagrada pelo fogo, inundada ou privada de água.

**DESENHAR UM QUADRADO COM UMA MÃO E UM TRIÂNGULO COM A OUTRA
«O ACTOR E A DUPLA PRESENÇA NO TEATRO DE MARIONETAS»**

Anunciado no programa do FIMFA Lx'17, decorreu entre 10 e 13 de julho o *workshop O Actor e a Dupla Presença no Teatro de Marionetas*, coordenado por Yngvild Aspeli, da companhia Plexus Polaire, que apresentou o



ESTE NÃO É O NARIZ DE GOGOL, MAS PODIA SER. COM UM TOQUE DE JACQUES PRÉVERT, ENC. LUÍS VIEIRA E RUTE RIBEIRO, LIVRARIA FÉRIN, 2017, [F] ALÍPIO PADILHA

espetáculo *Cendres* nesta edição do festival. Durante o *workshop* manipulámos sobretudo em grupo com marionetas de tamanho humano, transitando posteriormente para figuras de pequena e média escala, com o desafio de «trabalhar em torno dos temas da presença e ausência: compreender como a marioneta pode ajudar a tornar verdadeira uma emoção ou um estado, e nos permite abordar temas humanos e sociais»¹.

Num dos exercícios, Yngvild desafiou-nos a desenhar um quadrado com uma mão e um triângulo com a outra. Disse-nos depois que é isso que o nosso cérebro tenta fazer quando procuramos articular a presença do ator em cena com a marioneta. Nesse equilíbrio entre a presença do ator e da marioneta, alertava-nos para o modo como o objeto reage à nossa ação, desafiando-nos a gerir o movimento, para a força do corpo transitar para a marioneta, de forma a dissimular a força do braço que manipula.

Quando o ator partilha a presença com a marioneta, levantam-se questões novas que têm que ver com a gestão do foco, do tempo e das escalas que se estabelecem entre os dois corpos. Porque este corpo uma

1 Cf. nota introdutória do *workshop*.



MARIONETAS TRADICIONAIS DE UM PAÍS QUE NÃO EXISTE, ENC. IGOR GANDRA, MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA VITÓRIA, 2017, [F] SUSANA NEVES

marioneta, o que faz ele que o meu corpo não consegue fazer, que história pode ele contar? E o corpo do ator? Como gerir os momentos em que ele é personagem ou manipulador? Será que é possível ser as duas coisas? Como criar situações em que o ator é imprescindível?

Yngvild chamou-nos ainda a atenção para a importância da marioneta parada, momentos em que podemos carregar a sua presença de significado e afastar-nos, de modo que a sua presença persista sem o nosso corpo, sem qualquer manipulação. Lembrava-nos de que é preciso de vez em quando suspender o movimento do nosso corpo para dar visibilidade à marioneta. Por vezes, debatemo-nos para encontrar a transposição mais justa do nosso código gestual e da nossa anatomia quando manipulamos. E, quando nos damos conta, o nosso corpo adquire um modo de agir e um gesto marionetizados. Partilhar a presença com a marioneta é antes de mais reparar nela e dar-lhe tempo para se mexer, olhar e existir. Equilibrar a transição de energia entre os dois corpos. Desenhar um quadrado com uma mão e um triângulo com a outra.

ESCUTAR AS MATÉRIAS, MANIPULAR SONS

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DO PORTO (13 A 29 DE OUTUBRO)

Ao longe um relógio batia as horas e as meias-horas. [...] Agora badaladas nítidas como se trazidas por um vento fraco sobre o ar parado. Ao longe gritos ora fracos ora nítidos. Com a cabeça entre as mãos meio-esperançoso quando batia a hora que a meia hora não batesse e meio-receoso que isso mesmo acontecesse. [...] à espera de ouvir.

SAMUEL BECKETT

Explorar as relações entre as marionetas e a música e sondar as possibilidades sonoras das matérias e objetos do quotidiano foi o foco do FIMP'17, numa edição em que «a música é entendida também como expressão sonora e poética da matéria»².

O espetáculo *Manipula#som*, dos Radar 360°, sublinhou a ligação entre a manipulação de objetos e a musicalidade. Esculpir o som e manipular formas sonoras em movimento é o desafio deste espetáculo, onde os objetos são simultaneamente matérias animadas e instrumentos musicais. «O som enquanto matéria para esculpir, o gesto do manipulador pronto a desencadear sequências e mecanismos, ritmos e padrões visuais e sonoros», lemos na folha de sala. Sem abdicarem do seu olhar circense neste concerto visual, definem a manipulação de objetos na fronteira entre o malabarismo, o marionetismo e o ilusionismo. Uma personagem clownesca surge de uma estrutura branca circular, onde se experimentam ruídos, ecos e ressonâncias com objetos manipulados. Uma caneta a rabiscar, ao ritmo dos ruídos, parece registar os parâmetros das ondas sonoras. O desfile de objetos coreografados prossegue em sintonia com os sons que vão surgindo: o vai-e-vem de uma bola cor de laranja, o pousar e levantar de uma caneca, um lenço esvoaçante. Como se resistissem à manipulação, os objetos vão-se agregando à estrutura branca como imanes. Outros, mais irreverentes, saem da estrutura, descendo à boca de cena. A partir dos movimentos de magnetismo e jogando com as resistências, equilíbrios e gravidades dos objetos vão-se orquestrando os sons e ruídos das matérias manipuladas.

Em *Ressacs*, de Agnès Limbos, dois contadores de histórias levam-nos a refletir sobre a crise com humor e lucidez. «Once upon a time a couple»

2 Programa do FIMP'17.



RESSACS, ENC. AGNÈS LIMBOS, TEATRO RIVOLI, 2017, [F] SUSANA NEVES

é o mote para contar as peripécias de um casal americano de classe média arruinado que parte à deriva, recordando os bens perdidos com nostalgia: «An excellent situation, a beautiful house, money, shopping, colour TV». *Ressacs* significa em francês a rebentação do mar na costa. A primeira ideia para o espetáculo surgiu quando Agnès Limbos encontrou caravelas em miniatura e se lembrou da imagem de Cristóvão Colombo. A evocação das Descobertas conduziu à construção de uma sátira da sociedade de consumo atual, pontuada por frases-chave de utopia que aqui são afirmadas com ironia, a desajustá-las dos cenários de tragicomédia que vão desfilar. Os objetos invadem a mesa para desaparecerem a seguir, consoante o sucesso ou insucesso do casal. Divisas como *I have a dream* de Martin Luther King, *Imagine* de John Lennon e *Yes we can* de Obama são entrecortadas com outros discursos políticos, e acabam diluídas pela futilidade das suas evocações («a beautiful purple carpette. an amazing alée with a garage») e confrontadas com a transição para uma «terrible situation» e «a life at the supermarket», onde um carrinho de supermercado minúsculo transita em todas as direções, sem poder de compra de bens essenciais. Cantam um *gospel* para manter a fé e recuperar o seu



MANIPULA#SOM, ENC. JULIETA RODRIGUES, TEATRO CAMPO ALEGRE, 2017, [F] SUSANA NEVES

«french garden with so marvellous roses». O teatro de objetos surge como mediador ideal para tecer uma crítica à sociedade de consumo, irónicos veículos para contar a história de uma felicidade ilusória que repousa na acumulação de bens materiais.

Um aeroporto imaginário é o espaço onde se desenrola o espetáculo *Marionetas Tradicionais de Um País Que não Existe*, do Teatro de Ferro. Inspirado pela ideia de que os aeroportos se assemelham cada vez mais a cidades e as cidades a aeroportos, Igor Gandra esclarece que o espetáculo se foca na «articulação entre os corpos dos atores, as marionetas e os objetos, procurando explorar no espetáculo a sensação de estranheza em relação aos próprios gestos». O ritual de controlo de bagagens e o modo como nesses momentos os nossos movimentos se tornam facilmente automatizados, despojados de vontade e paralelamente os objetos que carregamos, o que vestimos e os próprios corpos se tornam expostos, examinados e suspeitos.

O aeroporto é sem dúvida um espaço privilegiado para observar o modo como os corpos são adestrados, dóceis e cooperantes, pautados pela disciplina das regras de segurança, tal como Foucault apontou em *Surveiller et Punir*. O aeroporto foi também identificado como centro imaginário da nossa civilização por Alain de Botton, em *A Week at the Airport*, observando o espaço do Aeroporto de Heathrow como microcosmo da cidade, convicto de que se condensam nesse lugar de passagem a totalidade dos temas da nossa modernidade. *Marionetas Tradicionais de Um País Que não Existe* incita-nos a pensar sobre o modo como agimos e nos relacionamos com os nossos objetos pessoais em não lugares (Augé), a observar a forma como os *smartphones* surgem agregados aos nossos corpos e à nossa visão, como inventamos o tempo em momentos de compasso de espera.

Refletir sobre o lugar que os objetos ocupam no mundo e no nosso quotidiano foi também o desafio do *workshop* coordenado por José Alberto Ferreira, «Por exemplo, os objetos», lançando o desafio de um questionamento estético, teórico e ideológico, a partir de textos de Jean Baudrillard, Ghérasim Luca, Eugénio Castro, Michel Serres, Bruno Latour, Graham Harman, entre outros. Em diálogo com esta reflexão foram apresentados no FIMP'17 espetáculos/concertos ligados pela missão de escutar os sons e ruídos das matérias: uma orquestra de pequenos robôs intitulada Phobos, o concerto performance *Quiet Motors* de Pierre Bastien e o espetáculo de enceramento no Hard Club, com a banda *hip-hop* berlinense de *muppets* Puppetmastaz. Pegar nos objetos quotidianos,

ferramentas e materiais primários para os transformar em máquinas sonoras e esculturas musicais, entender a vida das formas como possibilidade musical foram as coordenadas desta edição do FIMP, movido pela «vontade de refletir poética e criativamente as relações entre os humanos e o mundo – das coisas, das máquinas, dos bichos...»³.

3 Programa do FIMP'17.

Challenging the Inevitable: *Anatomy of a Suicide* at the Royal Court Theatre London

FRANCESCA RAYNER

Title: *Anatomy of a Suicide*. Author: Alice Birch. Director: Katie Mitchell. Set designer: Alex Eales. Costume designer: Sarah Blenkinsop. Lighting designer: James Farncombe. Composer: Paul Clark. Sound designer: Melanie Wilson. Associate director: Lily McLeish. Assistant director: Grace Gummer. Casting director: Amy Ball. Production manager: Marty Moore. Costume supervisor: Lucy Walshaw. Company manager: Joni Carter. Deputy stage manager: Sophie Rubenstein. Assistant stage manager: Louise Quaeermain. Stage management work placement: Robert Fletchr. Chaperone: Grace Osborne. Cast: Gershwyn Eustache Jnr. (Jamie), Paul Hilton (John), Peter Hobdaay (Dan/Dave/Felix/Luke/Nick), Adelle Leonce (Bonnie), Sarah Malin (Daisy/Diane/Emma/Esther/Karen/May), Jodie McNee (Jo/Laura/Lola), Hattie Morahan (Carol), Kate O'Flynn (Anna), Sophie Pettit, Vicki Szent-Kirallyi (Anna/Daisy/Louise), Dickson Tyrell (Tim/Toby/Steve/Mark). Place and date of premiere: Royal Court Theatre (Jerwood Theatre Downstairs), 3rd June, 2017.

As the title suggests, this performance was not for the faint-hearted. In another collaboration with director Katie Mitchell following the 2015 *Ophelia's Zimmer*, playwright Alice Birch has written a remarkable piece about inherited suicide along the maternal line. In her play, three generations of women feel the pressure to continue living when they would often prefer to be dead and have to decide to what extent the existence of children makes the thought of suicide unbearable. They feel the pressure that comes with the knowledge that their own mothers committed suicide and wonder whether this means that this is inevitably their own destiny. This sense of the maternal legacy as a burden leads the youngest of the three to consider sterilisation rather than pass this suicidal tendency onto a child. Instead, she decides to sell the family home where her mother died and there is the suggestion that she may thorough this action have broken the chain. In perhaps one of the most moving changes of scenery I have witnessed in the theatre, this attempt to free herself was accompanied by the sudden raising of the dark, hospital-like background which had been present throughout the performance to reveal a house in the



ANATOMY OF A SUICIDE, DE ALICE BIRCH, ENC. KATIE MITCHELL (DICKSON TYRELL, SARAH MALIN, KATE O'FLYNN), 2017, [F] STEPHEN CUMMISKEY

country with light streaming through the window. After nearly two hours of bare walls and lights, this scene change came as a welcome relief and a hopeful indication of the ways in which vicious cycles can be broken.

When staging Sarah Kane's *Cleansed* in 2016, Katie Mitchell had already been confronted with the question of suicide. In this performance, rather than stage the stories of the three women consecutively in chronological order, Mitchell worked with the interconnections in the play to tell the stories simultaneously onstage. In this way, narratives from the 1970's, the 1990's and the 2030's were interwoven together and threw light on each other, although it should be said that the representation of the near future in the third of these narratives differed little from what we would expect to find in the present day. The three actresses who played the main roles were onstage throughout and the supporting cast who played the members of their families, doctors, children and lovers dressed them and brought on props as the years passed. The actresses stripped down to their underwear and held their arms up for these costume changes as if uncertain of the extent to which they controlled their unfolding lives.



ANATOMY OF A SUICIDE, DE ALICE BIRCH, ENC. KATIE MITCHELL (HATTIE MORAHAN, KATE O'FLYNN, ADELLE LEONCE), 2017, [F] STEPHEN CUMMISKEY

As always with Katie Mitchell, there was no room for lazy or imperfectly present performers in this production. As well as having to remember and execute multiple prop and costume changes, spoken dialogues were often interconnected, requiring very precise timing in order, for example, for two of the actresses to say the same phrase at the same time in different time periods or for a line in one story to follow on immediately from a line in another. In this sense, the performance expertly staged the sense that each generation influenced those who came after them in often profound ways. Anna (Kate O'Flynn), for instance appeared both as a child and a grown woman in the performance, embodying this connection. Nevertheless, there was also a strong sense of differences in the lives of the three women and of the changes brought about by social, political and medical transformations. An hesitant moment of lesbian suggestiveness in the portrayal of Carol (Hattie Morahan) in the 1970's, for instance became a rather tormented lesbian relationship in the 2030 life of Bonnie (Adelle Leonce). Doctors recommended electroconvulsive treatment for Carol in the 1970's while nobody made such a suggestion to Bonnie, the competent woman doctor from the near future, although the stresses of

working in a contemporary hospital created their own strain on her life. Midway between the two, Anna in the 1990's escaped to a commune after a drug overdose and parented a mixed-race child. Immediately afterwards, however, she electrocuted herself in the bath, unlike Carol who sought to hold on to life for as long as she could for the sake of her daughter. The characters around the women veered between protectiveness and non-understanding. The sister of Carol's husband John, Emma (Sarah Malin) for instance, suggested having another baby might be a cure for her unwillingness to live, while John's frank account of Carol's death on a railway line to the young Anna seemed deliberately cruel in its stark retelling of the end of her mother's life. As such, the performance was a courageous way of creating discussion about a question that has invariably been misunderstood (with people saying she/he should just get over it) or swept under the carpet as a taboo subject. The staging was consistently understated, enabling the intensity of the piece to emerge clearly in a very non-judgemental way. Crucially, both text and direction reinforced the distinction between a tendency towards and the certainty of suicide, resisting narratives of the inevitable while emphasizing significant continuities.

The three actresses created three very different, individual, women with a tragic bond binding them together. Carol's moments of calm and hope were combined with explosive moments of rage and despair. Anna's comic turns contrasted with her moments of isolation while Bonnie's professional competence hid her fear of committing herself to a long-term relationship. As in all the best tragedies, there were moments where it seemed as if each tragedy might be averted and others where it seemed inevitable. The two suicides, one narrated and one shown, were genuinely shocking even when they were expected, while the constant changes of clothes and setting gave a sense of courageous, if futile, attempts to keep the possibility of suicide at bay. Throughout, the strength of the writing and the present-centeredness of the performers were well-served by a director who was aware of when to intervene more directly in order to emphasize the way the stories were interconnected and when to leave performers and audiences simply to make up their own minds about how the stories were linked. As the notion of anatomy suggests, the performance sought to go beyond the surface reality of the women's lives without judging their actions. In this way, the performance was an intense, beautifully-written meditation on a difficult theme, staged with sensitivity, empathy and absolute precision.

Um *Sopro* de cortar a respiração: a secreta melancolia de Tiago Rodrigues nos palcos franceses

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Título: *Sopro*. Texto e encenação: Tiago Rodrigues. Luz e cenografia: Thomas Walgrave. Sonoplastia: Pedro Costa. Figurinos: Aldina Jesus. Assistente de encenação: Catarina Rôlo Salgueiro. Interpretação: Isabel Abreu, Beatriz Brás, Sofia Dias, Vítor Roriz, João Pedro Vaz, Cristina Vidal. Produção: Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Cloître des Carmes Cloître des Carmes – 71.ª Edição do Festival de Avignon, 7 de Julho de 2017.

Os lugares da Arte podem afastar-nos do medo.¹

JEAN-LUC LAGARCE

Vertigem. É sempre com uma sensação de vertigem que penso no Festival de Avignon. A 71.ª edição não fugiu à regra. Não me refiro apenas às três semanas intensas do mês de Julho, nem aos 40 ou 50 espectáculos do Festival IN a que podemos assistir em 20 ou 30 espaços diferentes (teatros, capelas, ginásios, Palácio dos Papas...), e muito menos às cerca de 1000 companhias que apresentam mais de 1000 espectáculos no Festival OFF, ou aos cerca de 150 000 espectadores que todos os anos circulam entre os locais dos espectáculos e as ruas da cidade, provocando verdadeiros engarrafamentos humanos. Também não estou a pensar, especificamente, nos milhares de cartazes e panfletos que revestem os muros, as casas, as janelas, as mesas dos cafés, os sinais de trânsito..., nem no frenesim com que esperamos a apresentação do pré-programa do Festival no final de Março, na aparente tranquilidade com que aguardamos a comunicação oficial do programa definitivo em Maio, na angústia que sentimos no dia da abertura da bilheteira ao público em meados de Junho ou no desespero de não termos conseguido bilhete para *aquela* espectáculo que tanto queríamos ver.

Não, não me refiro, de facto, a nada disto em particular, mas a tudo isto em geral, ou seja, à vertigem provocada pelas numerosas propostas daquele que é um dos mais antigos e mais visitados festivais de teatro

1 Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1997, p. 18.



SOPRO, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2017 (CRISTINA VIDAL), [F] FILIPE FERREIRA

do mundo. Com o tempo, aprendi a seleccionar. Todavia, a sensação de perda – e de pena – é, evidentemente, incontornável.

Incontornável e imperdível foi, sem dúvida alguma, o espectáculo *Sopro* de Tiago Rodrigues, cuja presença com o íntimo e delicado *António e Cleópatra*, magnificamente interpretado pelos actores, bailarinos e coreógrafos Sofia Dias a Vítor Roriz, havia já constituído um dos momentos altos do Festival em 2016, como o provaram a afluência massiva do público e o aplauso unânime da crítica especializada. Na verdade, a presença de Tiago Rodrigues em Avignon tem sido dupla: em 2016, *By Heart* (2013) integra o Festival Contre Courant, evento criado há mais de dez anos à margem e simultaneamente em parceria com o Festival de Avignon. Dedicada essencialmente à criação contemporânea, esta proposta alternativa e pluridisciplinar apresenta todos os anos uma programação variada que contempla espectáculos de dança, teatro, performance, circo, música e poesia, na sequência dos quais são organizados debates e encontros com os artistas.

Em 2017, o texto de Tiago Rodrigues *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas*², que a exigente crítica Armelle Talbot não hesita em classificar

2 «Tristesse et joie dans la vie des girafes», de Tiago Rodrigues, tradução e encenação de Thomas Quillardet, Chapelle des Pénitents Blancs, de 14 a 19 de Julho.



SOPRO, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2017 (ISABEL ABREU, CRISTINA VIDAL, SOFIA DIAS, BEATRIZ BRÁS, VITOR RORIZ E JOÃO PEDRO VAZ), [F] FILIPE FERREIRA



SOPRO, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2017 (SOFIA DIAS, CRISTINA VIDAL, BEATRIZ BRÁS, VITOR RORIZ), [F] FILIPE FERREIRA



BY HEART, DE TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2013 (TIAGO RODRIGUES), [F] MAGDA BIZARRO

como «uma pérola de malícia e de sensibilidade» (*Le Figaro*, 17/07/17), integra a programação «Teatro – público jovem» do Festival IN, numa delicada encenação de Thomas Quillardet, que é também autor da tradução da peça para francês. O espectáculo viria a ser retomado e acolhido com grande entusiasmo num dos mais singulares teatros da capital francesa, Le Monfort, em Novembro passado.

De salientar, ainda, nesta 71.^a edição do Festival de Avignon, a apresentação do livro *Contemporary Portuguese Theatre, Experimentalism, Politics, and Utopia (Working Title)*³, no espaço da simbólica Maison Jean Vilar. Com coordenação de Rui Pina Coelho, esta obra conta com a participação de críticos e investigadores portugueses que propõem uma reflexão atenta sobre o panorama do teatro português contemporâneo. Traduzido e publicado em inglês, este livro importante inclui um conjunto de referências bibliográficas e uma cuidada iconografia de inegável interesse e utilidade para um público estrangeiro, nem sempre familiarizado com os palcos portugueses.

De Avignon, aos festivais mais periféricos, até à circulação pelas diferentes cidades do norte a sul do país, a obra dramática e teatral de

3 Rui Pina Coelho (org.), Lisboa, TNDMII & Bicho do Mato, 2017 (apresentação na presença de Rui Pina Coelho e Tiago Rodrigues, Maison Jean Vilar, 9 de Julho de 2017).



BY HEART, DE TIAGO RODRIGUES, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, 2013 (TIAGO RODRIGUES), [F] MAGDA BIZARRO

Tiago Rodrigues tem tido um impacto importante na cena francesa contemporânea. Percurso feito de encontros e de afinidades electivas, de travessias, de intensidades e de vibrações diversas, o trabalho do actual director do TNDMII afirma-se como um lugar privilegiado da tão necessária *partilha do sensível*. Homem de teatro, cidadão do mundo, Tiago Rodrigues cria uma obra singular a partir daquilo a que poderíamos talvez chamar, com Hélène Cixous, «uma língua-torre com vista sobre o mundo inteiro, uma língua-farol [...], olhares lançados sobre todas as torres da humanidade, na torre mil línguas, os mil livros do mundo» (2016: 42). Entenda-se: torre aberta ao outro, torre de memória, de partilha e de resistência, que atravessa fronteiras – que aberta ao mundo se faz mundo.

Depois de Avignon, valerá, então, a pena traçar, ainda que rapidamente, a trajectória de Tiago Rodrigues pelos *lugares públicos*, e outros talvez mais *clandestinos*, de um país onde preservar o espaço da arte e da criação ainda vai sendo uma forma de lucidez e de vigilância – «porque sabemos bem que os tempos fáceis não existem» (Rodrigues, 2017: 140).



TRÊS DEDOS ABAIXO DO JOELHO, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, MUNDO PERFEITO (ISABEL ABREU E GONÇALO WADDINGTON), [F] MAGDA BIZARRO

Dizer aos outros [...] a graça suspensa do encontro.

JEAN-LUC LAGARCE⁴

O encontro de Tiago Rodrigues com o público francês acontece, num primeiro momento, graças à célebre companhia flamenga Tg STAN, com quem o artista português colabora desde 1998.⁵ Cúmplices do Théâtre de la Bastille e do seu director Jean-Marie Hordé, é neste teatro situado na movimentada rue de la Roquette que Tiago Rodrigues tem apresentado os seus espectáculos mais recentes e onde desenvolveu, em 2016, a *Ocupação Bastilha*, projecto de pesquisa teatral participativa entre actores, funcionários do teatro e cerca de 70 espectadores.

Em 2008, Tiago Rodrigues apresenta o seu primeiro trabalho pessoal em França, ainda que resultante de um cruzamento de cumplicidades e de universos artísticos com origens bastante diferentes. A convite de Mark Deputter, então director do Festival de Alcântara, dois artistas libaneses,

⁴ Jean-Luc Lagarce, *op. cit.* p. 33.

⁵ *Como Ela Morre* é a mais recente colaboração entre Tiago Rodrigues e a companhia flamenga. Texto e conceito de Tiago Rodrigues, com Frank Vercryssen, Isabel Abreu, Jolente de Keersmaker e Pedro Gil, Produção TgStan e TNDMII, 2017.

Rabih Mroué e Tony Chakar, e um português, Tiago Rodrigues – a quem Aude Lavigne chamou «a fina flor do teatro contemporâneo»⁶ – desenvolvem um projecto intitulado *Yesterday's Man* (2007), apresentado no Théâtre de la Bastille, no âmbito do Festival de Outono com o título francês *L'homme d'hier*. Em Junho de 2013, *Três dedos abaixo do joelho* é programado no Théâtre des Abesses, integrando a 4.^a edição do Festival «Chantiers d'Europe Lisbonne-Paris». Apesar de Junho ser já o final da temporada teatral parisiense, o espectáculo não passa despercebido. A crítica reage não só ao espectáculo como à construção do texto, ao gesto do autor-arqueólogo que, sob os sedimentos dos textos dos censores, encontra matéria para falar do poder da arte teatral.

Mas será no ano seguinte, com *By Heart*, que o *fenómeno* Tiago Rodrigues se vai instalar definitivamente nos palcos franceses. Com texto, encenação e interpretação do artista português, o espectáculo conquistou não só o público como também a crítica e os programadores: Tiago Rodrigues é, desde então, o artista que todos querem acolher. O êxito inquestionável da primeira passagem pelo Festival de Avignon, em 2016, com *António e Cleópatra* cria grandes expectativas num público que aguarda com real interesse e curiosidade o novo espectáculo, *Souffle*, em 2017. Em 2016, *By Heart* tem nova série de apresentações na capital francesa, enquanto *António e Cleópatra* passa pelo Centre National Dramatique de Montpellier, pelo Festival Terres de Paroles – que programará igualmente o espectáculo *Entrelinhas*, de Tiago Rodrigues e Tónan Quito – para ser finalmente apresentado no Théâtre de la Bastille, desta vez em língua francesa. Esta nova versão de *António e Cleópatra* fará uma importante *tournee* ao longo de 2017, percorrendo onze cidades e algumas das mais importantes cenas francesas.

Ainda em 2016, Tiago Rodrigues *ocupa* o teatro da rue de la Roquette com o projecto «Ocupação Bastilha» que incluiu três apresentações de um *work in progress*, cujo resultado final teria como título «Je t'ai vu pour la première fois au théâtre de la Bastille». Acrescente-se ainda a criação francesa de *Bovary* com os actores Jacques Bonnaffé, David Geselon, Grégoire Monsaingeon, Alma Palácios e Ruth Vega Fernandez, espectáculo que pudemos (re)ver, em Março de 2018, no mesmo teatro.

Importante será dizer que a presença assídua de Tiago Rodrigues nos palcos franceses – mas também na imprensa, nos *media*, em particular nos diversos programas radiofónicos da France Culture, nos encontros e

6 http://mutualise.artishoc.com/bastille/media/5/dossier_l_homme_d_hier_indd.pdf.



ANTÔNIO E CLEÓPATRA, DE TIAGO RODRIGUES, MUNDO PERFEITO, 2014 (SOFIA DIAS E VITOR RORIZ), [F] MAGDA BIZARRO

debates organizados nos teatros ou nas universidades – muito tem contribuído para o real interesse que se tem vindo a manifestar em diversos sectores pelo teatro português contemporâneo. Certo, o caminho é longo, mas a mudança é já notória: por aqui, os olhares atravessam mais facilmente os Pirenéus. E não param em Madrid, bem pelo contrário...

Homem de teatro, Tiago Rodrigues é, antes de mais, autor. É do encontro com as palavras, com as línguas e *in fine* com a literatura que nascem os diferentes projectos artísticos e poéticos do artista português. Dito de outra forma é com estes «discretos ocupantes da memória»⁷ (Rodrigues, 2015: 13) que ele vive, convive diariamente e cria. Os seus espectáculos são, aliás, frequentemente interpretados em várias línguas, o que obriga os actores a abandonarem o conforto do monolinguismo. «Eu sou pelo bilinguismo como língua mínima, afirma Cixous, *Pelo menos duas*. E vemos o mundo de forma diferente. [...] Estamos destinados politicamente, eticamente, a ultrapassar as fronteiras, o fechamento nacional» (2016: 91). O polilinguismo surge, assim, no trabalho de Tiago Rodrigues, como um elemento fundamental e constitutivo dessa língua livre e porosa que

7 Tiago Rodrigues, «Préface», *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 13.



BOVARY, TEXTO E ENC. TIAGO RODRIGUES, THÉÂTRE DE LA BASTILLE, 2017 (JACQUES BONNAFFÉ, GRÉGOIRE MONSAINGEON, DAVID GESELSON, RUTH VEGA-FERNANDEZ E ALMA PALACIOS, [F] PIERRE GROSGOIS)

é a língua do teatro. E depois, «as línguas são anjos com memória», diz ainda a autora francesa, guardam e repetem os passos, o *sopro* de Ésquilo, de Sófocles, de Shakespeare, de Molière, de Racine, de Flaubert, de Tolstói, de Tchekhov, de António Patrício, de Jean-Luc Lagarce... de todos esses fantasmas *lentos e desenvoltos* a quem Tiago Rodrigues dá voz nas suas peças como gesto poético e político, ou seja, de criação e de transmissão. Não será esta a mais bela forma de preservar «os lugares onde podemos ouvir o vento, o sopro do pensamento, o espírito do lugar, o momento breve e irrepitível em que nos vemos pela primeira vez. E sobretudo, (de) não morrer» (Rodrigues, 2017: 140)?...

Contudo, a escrita de Tiago Rodrigues não repousa naquilo a que poderíamos chamar uma técnica intertextual, não é apenas uma escrita palimpsestosa, uma reescrita *por cima* do manuscrito, muito embora possa também recorrer a este gesto tão frequentemente utilizado na dramaturgia contemporânea. Na obra de Tiago Rodrigues, o encontro com *o outro*, esse momento breve e irrepitível, transforma-se não raras vezes em diálogo *interior*⁸, num diálogo virtualmente sem fim e quase contínuo,

8 Cf. Jacques Derrida, *Béliers, Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.

numa parceria permanente com as vozes que vamos herdando, que são talvez a nossa mais bela e profunda herança, espectral, íntima e tão necessária. É este diálogo interior, este *trazer o outro em si – o outro que ele não é*, que precede e orienta a escrita – a escrita *amorosa* de Tiago Rodrigues. Disto mesmo são testemunha, para citar apenas um exemplo, os nove cantos de *António e Cleópatra*. Não se trata apenas de uma reescrita, e muito menos de um inventário de palavras arrancadas à tragédia shakespeariana, mas de uma verdadeira e assumida *anexação* onde é visível a dependência poética dos dois textos e, ao mesmo, tempo, a independência de uma linguagem pessoal e profundamente livre, destinada, neste caso concreto, à liberdade dos corpos e das vozes dos dois intérpretes. Neste sentido, *António e Cleópatra* é um texto de Tiago Rodrigues, mas é também Shakespeare naquilo em que a poesia de Tiago Rodrigues o pode mudar. «Haverá algo mais perturbador, mais tranquilizador, do que a *revinda*: o que acabou não acabou. Reencontramos o que julgávamos perdido. Como um amor perdido, repudiado, e que volta, que festa, que vitória sobre as forças de dispersão: é o motor de *António e Cleópatra*» (Cixous, 2016: 53). E é também um dos motores da escrita de Tiago Rodrigues⁹, a herança, o legado, a *revinda*, o sopro, claro, o sopro dos fantasmas, dos heróis que povoam o teatro da nossa história, da nossa memória. «Escrever», dizia Tiago Rodrigues recentemente, «é poder salvar Antígona no final.» Ou ainda dar a palavra à ponto e fazer o público ouvir *a outra* Berenice – a da sombra – em sete versos.

*Nós, os heróis*¹⁰

JEAN-LUC LAGARCE

«Se em mim, ó Alma, vive mais lembrança»... Foi este verso camoniano em que pensei durante o espetáculo. Mas foram os versos de Racine, na tradução de Vasco da Graça Moura, que me acompanharam, a mim e a todos os espectadores em estado de graça, à saída de *Sopro* de Tiago Rodrigues: «Amei, Senhor, amei, e quis só ser amada./ Confesso, porém, me senti hoje alarmada...»

9 As traduções dos textos de Tiago Rodrigues (*Tristesse et joie dans la vie des girafes*, tradução de Thomas Quillardet, *By Heart*, *Bovary*, e *Antoine et Cléopâtre*, tradução de Thomas Resendes) estão publicadas na editora Les Solitaires Intempestifs. Em 2018, serão publicadas as traduções de *Sopro* e de *Como Ela Morre* na mesma editora, também com tradução de Thomas Resendes.

10 Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 24.

Sei bem que não é habitual começarmos a falar de um espectáculo evocando o fim. Não há sequer, no texto ou no espectáculo, uma progressão linear, uma história, uma reviravolta inesperada em que as personagens passem de um estado a outro, por exemplo, da felicidade à infelicidade – ou vice-versa. Dito de outra forma, não há qualquer razão dramaturgica que nos leve a desvendar o final do espectáculo no início de um texto que será menos uma crítica do que um *comentário*. A razão é íntima, como íntimo é o teatro de Tiago Rodrigues. Ou seja, intimamente, secretamente, ao longo do espectáculo, vai aumentando em nós, espectadores avisados e menos avisados, o desejo de ouvir a voz da ponto Cristina Vidal. É por aqui que eu gostaria de começar esta breve reflexão. Desejamos que ela fale, que nos dirija algumas palavras, dessas que tão bem sussurra aos actores – esperamos que *isto* aconteça. Porém, nada no espectáculo nos diz que *isto* vai acontecer, bem pelo contrário. Desde o início, Cristina Vidal está em cena, na luz, como estaria na sombra dos bastidores: vestida de negro, texto na mão, lábios murmurantes, atenta, sempre atenta aos actores, como um *mestre-de-cerimónias* habituado a alimentar a máquina do teatro com um simples sopro, desde a obscuridade. E, de repente, já no final, aquilo que tanto desejamos – o nosso segredo – é-nos oferecido, revelado: Cristina Vidal, sozinha em palco, vem à boca de cena e diz sete versos de Racine: «Levai longe de mim ferros, suspiros, zelo...» Se dúvidas houvesse, *Sopro* mostra-nos o quanto o teatro de Tiago Rodrigues se constrói, também, a partir e com a participação do espectador, ou seja, o quanto as imagens do espectáculo vão dando forma aos nossos desejos, ao mesmo tempo que, através do desejo, nos vamos apropriando dessas mesmas imagens. O gesto não é nunca de manipulação – não há qualquer *sentimentalismo* nos espectáculos do artista português. Trata-se, isso sim, de um gesto de *colaboração* que o espectáculo vai alimentando generosamente, ao solicitar a memória do espectador. Atentemos no seguinte exemplo: os dois primeiros actores a entrar em palco são Sofia Dias e Vítor Roriz, eles serão a «Ponto» e o «Director», devidamente pontados por Cristina Vidal. E ali, naquele preciso momento, é como se nos dissessem: lembram-se de António e Cleópatra? Lembram-se?... Lembram-se de nós, da nossa história?... Foi esta a primeira sensação que me ficou de *Sopro*: a de uma solicitação permanente da memória do público, que cria uma proximidade cada vez maior com a «memória viva» que é Cristina Vidal, chegando mesmo a desejar ouvir a sua voz.

Sopra um vento ligeiro no palco a céu aberto do Claustro des Carmes. O cenário, de uma assumida austeridade poética e teatral, é da autoria de



TRISTESSE ET JOIE DANS LA VIE DES GIRAFFES, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. THOMAS QUILLARDET, 2017,
[F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

Thomas Walgrave, que assegura também um subtil trabalho de luzes, e muito contribui para a criação de uma atmosfera quase diáfana, servindo com justeza o movimento da palavra murmurada de Cristina Vidal, cantada – o intermédio musical onde Sofia Dias interpreta a canção «Wild Is the Wind» é de uma notável delicadeza – ou simplesmente dita, aveludada, nas bocas dos cinco actores que integram o elenco do espectáculo: Beatriz Brás, Isabel Abreu, João Pedro Vaz, Sofia Dias e Vítor Roriz. Uma *chaise longue* lembra os veludos escarlates das tradicionais plateias dos teatros; o granito do que resta do Claustro des Carmes quebra, pontualmente, o esvoaçar distraído das cortinas brancas que envolvem a cena; ao fundo, a torre sineira. Aqui e ali, plantas e outras *ervinhas* invadem as quarteladas do palco. Um teatro não verdadeiramente em ruínas, mas provisoriamente fechado, abandonado, talvez *à espera*. Entra Cristina Vidal com o texto na mão. Seguir-se-ão os outros actores, que, delicadamente, como que suspensos, aéreos, etéreos, de uma leveza quase espectral – note-se a importância dos figurinos discretos e leves na proposta de Aldina Jesus –, virão habitar este espaço fantasmagórico ou simplesmente onírico.

É nos vestígios deste teatro que Tiago Rodrigues cria um dispositivo teatral onde, através da figura muitas vezes esquecida, quase



TRISTESSE ET JOIE DANS LA VIE DES GIRAFFES, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. THOMAS QUILLARDET, 2017.
[F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

desaparecida do ponto, a memória do teatro e dos seus fazedores (autores, actores, directores...) encontra um espaço de *sobrevivência*. O gesto é benjaminiano. A Ponto é o *génio do lugar* que silenciosamente arquivou, ao longo de toda uma vida, um sem-número de histórias de um determinado teatro. O director é aquele que, ao inscrever-se no presente, o vê permanentemente como um *estaleiro de escavações arqueológicas* onde importará fazer surgir o passado, a memória do teatro, os seus fantasmas, os seus espectros. Se, como refere Agamben, «a espectralidade é uma forma de vida. Uma vida póstuma ou complementar, que começa apenas quando tudo acabou e que tem, por isso, perante a vida, a graça e a astúcia incomparável do que se consumou [...]» (2010: 53, 54), talvez a memória do teatro seja uma memória espectral, habitada por espectros, e portanto uma forma de vida – e uma forma de resistência.

É neste teatro desactivado que se tornam perceptíveis, *dispostos*, dois movimentos que se cruzam e se completam: a narrativa de vida de Cristina Vidal, da infância ao momento em que aceita o convite do director para integrar o espectáculo, onde o real vai sendo interceptado pela ficção dos diferentes momentos das *suas* histórias de teatro; e a narrativa da origem do próprio espectáculo, que, sob a forma de uma simples conversa de café,

se apresenta como uma reflexão *in progress* sobre o gesto de criar e sobre as complexas relações entre a arte e o real. Interrogar o arquivo é sempre uma tentativa de organizar um real a reconstruir, ainda que seja no interior de uma ficção. É exactamente isto que o Director faz. No cruzamento das duas narrativas, surge a desordem construtiva das *histórias de teatro*, que permitem dar forma ao trabalho invisível de Cristina Vidal, e actualizar as preocupações do Director: «a ficção torna-se real e dá à realidade um poder ficcional»¹¹.

A palavra, essa, é constantemente transferida para os actores. Toda a dramaturgia do espectáculo repousa, aliás, neste desdobramento de personagens e de papéis, neste *ser através do outro* que os cinco actores assumem magistralmente: eles são Dinis e Isabel, de António Patrício, Verchínin, Olga, Irina, Macha de Tchékhov e Harpagão de Molière, ou ainda Antígona e Ismena de Sófocles, mas também a Directora, o Director e a Ponto, claro. Tudo pontado – e delicadamente orquestrado – por Cristina Vidal: «São muitos anos, muitas pessoas, muitas peças. Tudo se confunde, os nomes dos actores e os nomes das personagens», diz a Ponto (Rodrigues, 2017: 116). A realidade e a ficção... Numa das cenas mais paradigmáticas do espectáculo, Isabel Abreu e João Pedro Vaz (extraordinários, como sempre) são a Directora e Verchínin, o actor, mas também a Directora e o médico que analisa a evolução da doença da primeira. *Representam* uma conversa no consultório do médico, repetem-na, retomam-na, como se um ensaio se tratasse e mostram-nos o quanto precisamos da ficção para enfrentarmos a realidade, e da realidade para alimentarmos a ficção: «Pegamos de “E se correr mal?”. Mas fala mais baixo, mais pausas, mais sorrisos.» (*ibidem*: 125)

De alguma forma, a Ponto e o Director são duas faces da mesma moeda: ambos vivem «na fronteira [...] no lugar de passagem entre os bastidores e o palco, na ponte que liga a margem da realidade à margem da ficção.» (*ibidem*: 84). Ambos sabem que o que fazem no teatro (também) é a realidade.

Sopro é um espectáculo feito de subtis e sublimes *fragmentos de um discurso amoroso*¹². Em filigrana, a secreta melancolia dos heróis e das suas mais secretas batalhas.

11 Tiago Rodrigues, «Chuchoter un peu plus fort», in *Les Inrockuptibles*, 26 de Julho de 2017, p. 27.

12 Retomando a expressão barthesiana, vale a pena ler o livro *Os Pontos no Teatro Nacional D. Maria* (coordenação de Alexandre Pieroni Calado, TDMII & Bicho do Mato, 2017), também ele feito de *fragmentos de um discurso amoroso* e outras memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

CIXOUS, Hélène / WAJSBROT, Cécile (2016), *Une autobiographie allemande*, Paris, Christian Bourgois.

RODRIGUES, Tiago (2015), «Préface», *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

— (2017), *Sopro*, Lisboa, TNDMII / Bicho do Mato.

Leituras

Book Reviews

Teatro e Filosofia em diálogo: pensar o jogo e o corpo na arte e na vida

TERESA FARIA

João Maria André, *Jogo, Corpo e Teatro: A arte de fazer amor com o tempo*, Coimbra, Angelus Novus, 2016, 260 pp.



Personalidade destacada da vida académica e cultural coimbrã, João Maria André é, simultaneamente, um homem da construção do pensamento filosófico, da pedagogia e da criação teatral. Com vasta obra já publicada nessas áreas, é professor catedrático e investigador da Universidade de Coimbra (Filosofia e Teatro). Paralelamente, desenvolve reconhecida actividade como encenador, tradutor, dramaturgo e actor na Cooperativa Bonifrates; tem colaborado como dramaturgista com o Teatro Nacional D. Maria II (*Cyrano de Bergerac*, 2013) e a Comuna/Teatro Municipal Maria Matos, (*Hamlet*, 2007); é autor da peça *Peregrinações: Quadros inspirados em «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto* (2010) e é co-autor de *O Filho Pródigo* (2008). Foi director do Teatro Académico Gil Vicente (2001-2005) e membro do júri do concurso de Apoio às Artes da Direcção-Geral das Artes, em 2005 e 2013. Em 2016, recebeu o Prémio Deniz Jacinto, na vertente de ensaio teatral.

De visão humanista, a sua obra, sustentada por ideias e experiências diversas, dialoga com, entre outros, Nicolau de Cusa, Espinosa, Barba ou Brook, ao mesmo tempo que tem percorrido e aprofundado questões relacionadas com a Filosofia, a Antropologia, a relação entre Ciência, Cultura e Sociedade, a Educação e a Arte, abordando aspectos relevantes tais como: o corpo e a arte, identidade(s) e multiculturalismo, a multiculturalidade na democracia e os direitos humanos, o racionalismo e a afectividade. Uma (re)visitação epistemológica que cruza diferentes áreas do saber.

Já na obra *Multiculturalidade, Identidades e Mestiçagem: O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião* (2012) André se detinha no lugar ocupado pelas artes, as performativas em particular, na confluência de culturas que fatores associados à globalização originam. Pretende, no capítulo 4 desta obra (originalmente produzido em 2011), «demonstrar como o diálogo intercultural que parece ser dificultado pela incomensurabilidade entre culturas no campo do pensamento e das ideias, não só é possível, mas tem sido mesmo realizado no campo

das artes [...]» (p. 147). Neste capítulo o autor embrenha-se na definição de cultura (com Geertz, Kymlinca, Ian Watson, entre outros) e explora materiais culturais e processos estéticos que intervêm no diálogo intercultural em que as artes privilegiadamente participam. Para a interpretação desse diálogo, propõe operadores (episteme, pensamento mítico-simbólico e ritual) que serão a base da sua análise das propostas teóricas de Pavis, a partir da matriz semiótica, das estéticas de Brook, a partir da dimensão intercultural e internacional da sua criação e das antropológicas de Barba, a partir da investigação laboratorial sobre o treino e o jogo teatral do actor. O que emerge desta densa reflexão sobre as artes a partir de casos que transportam já uma dimensão filosófica e antropológica é o lugar central do corpo e do jogo no diálogo entre artes e culturas.

Jogo, Corpo e Teatro: A arte de fazer amor com o tempo é uma obra de síntese do percurso do autor onde se encontra sistematizado e estruturado um pensamento filosófico próprio e temas como a criação artística, o corpo, o jogo do mundo e o jogo do teatro. O espaço e o tempo são percebidos pela Filosofia e pelo Teatro, neste livro sólido, completo e coerente, que ajusta, num discurso articulado, ensaios dispersos de uma vasta produção, como é o caso de «A dor, as suas encenações e o processo criativo», inicialmente escrito em 2004.

Neste estudo, o autor faz a sua análise numa perspectiva diacrónica, atravessando o pensamento de muitos filósofos, mas também dialoga com pensadores ou criadores da actualidade como António Damásio, José Gil, Deleuze, Miguel Baptista Pereira, David Breton, Erika Fischer-Lichte, E. Barba ou Yoshi Oida.

Entre os maiores contributos seleccionamos: a relação Antropologia Filosófica/Antropologia do Teatro com as interfaces do actor (capítulo 4) e a perspectiva de uma dinamologia do espaço, bem como o tratamento do Espaço e do(s) Tempo(s) no Teatro (capítulos 5 e 6). No capítulo 4, destacam-se de forma clara as várias perspectivas da relação actor/personagem, desde as questões da neurociência aos teóricos (criativos ou não) que têm estudado o trabalho do actor (de Diderot a Oida). João Maria André conclui: «O corpo é apenas umas das *interfaces* do actor, sendo a outra a mente e a consciência. E se com o corpo o actor potencializa o espaço enquanto experimenta e vivencia o tempo com o movimento, com a consciência ele mapeia o espaço e inscreve nele a percepção do tempo» (p. 170). Os capítulos 5 e 6 perspectivam o espaço cénico como espaço potencial, numa abordagem que, captando a dinâmica, refere uma dinamologia onde o actor é o próprio espaço e a sua «energia transforma o

espaço em tempo e o tempo em espaço» (p. 170), ficando ambos esses elementos – o espaço e o tempo –, dilatados em cena. Caracteriza esse Tempo como multidimensional: cronológico, cairológico (ou intensivo), e narrativo.

Mas será a reflexão filosófica sobre o jogo do homem e o mundo do jogo, idêntica àquela feita sobre o mundo da criação no teatro (*play, jouer, spielen...*)? Talvez que Huizinga e Callois ou Barba e Brook possam responder, referindo a criação ou o jogo como aquele momento que habita um espaço, onde acontece algo com determinada regra, extraquotidiana, numa esfera pública. Estes momentos correspondem sempre a tempos e espaços «dilatados» onde o criador/jogador investe a sua plenitude, em consciência e liberdade.

Muitas são as questões que a obra vai levantando. Será que a tendência do homem, a que Schiller chamou de «impulsos» (*triebe*, tendência e energia), poderá lembrar Espinosa, quando este refere o desejo como a essência do homem (p. 80) ou Prigogine, quando afirma que a arte é essencialmente uma pulsão da natureza (p. 49) ou F. Capra, quando refere a «dança cósmica» (de partículas e energia)? Ou ainda, Bogdanov e Guitton, citando o vazio quântico como um *ballet* de partículas (aparecendo e desaparecendo em tempos infinitesimais) (p. 49) ou, José Gil sobre as «formas de forças», as pequenas percepções ou a arte como jogo, desde a primeira tomada de «atitude» por parte do artista (p. 54)? Lembramos também Laban, quando pensa o «impulso interior» como a origem do movimento e a dança como processo infinito das metamorfoses do desejo ou Artaud na sua busca da linguagem única entre o gesto e o pensamento, ou Barba com o seu «corpo-em-vida», ou ainda a concepção de Breton em que o corpo é lugar, espaço e tempo e um interface de apropriação da vida. Será que todos estes e outros olhares se aproximam? João Maria André encaminha o leitor nesse sentido, afirmando que o corpo do actor é o centro do teatro.

O ensaio exprime também um relevante carácter pedagógico, pela temática e estrutura da obra e pela sua escrita tão densa quanto fluente. A soma de informação e o modo aprofundado de abordar os temas não são incompatíveis com a pretensão de comunicar com um leitor interessado, embora não especializado. Na verdade, a reflexão teórica sobre o jogo do mundo, o jogo do homem e a criação no teatro ocupa um espaço do conhecimento que, ultimamente, tem sido pouco acolhido pelos editores e que fazia muita falta a professores de artes do ensino secundário e superior.

As dezoito fotografias de Susana Paiva, sobre a obra de vários criadores contemporâneos, fazem parte integrante do livro, e as suas legendas são os pensamentos «pontos-âncora» ou «pontos de fuga» entre o texto escrito e o registo visual das imagens, como refere o autor na Nota Prévia (p. 9).

Finalmente, se o corpo é a nossa interface com o mundo, como refere André, podemos dizer com ele que «é mediante o corpo que somos mundo e é mediante o corpo que o mundo é em nós ou em nós ecoa» (p. 114). Se o jogo da arte consegue ser uma «festa de possibilidades» e «a esperança é a forma de o infinito se poder inscrever no finito» (p. 73), é então possível acreditar na Arte, no Homem e no Mundo.

A vários títulos, esta é uma obra ímpar no panorama editorial das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, João Maria (2004), «A dor, as suas encenações e o processo criativo», *Sinais de Cena*, I (2), pp. 72-78.

— (2012), «Artes e multiculturalidade: o teatro como campo de diálogo intercultural», *Multiculturalidade, Identidades e Mestiçagem: O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*, Coimbra, Terra Ocre edições/Palimage, pp. 143-209.

As paisagens em transformação da crítica de artes performativas

RUI PINA COELHO

Duška Radosavljevic (ed.), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, Londres, Bloomsbury, 2016, 338 pp.



Não deixa de ser curioso o facto de, numa altura em que é mais ou menos consensual, mais ou menos global, a crítica de artes performativas enfrentar uma erosão em todas as suas frentes, e de as soluções encontradas para a sua sobrevivência (nomeadamente, a migração para o espaço digital, a concentração em publicações especializadas ou a sua aproximação à dramaturgia e às salas de ensaio) não serem, elas próprias, isentas de problemas. Nem deixa de ser curioso, repito, o facto de se terem publicado, nos últimos anos, tantas e tão sólidas publicações sobre crítica. Penso, em particular, em *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, editado por Gavin Butt (Blackwell Publishing, 2005), *The Death of the Critic*, de Rónán McDonald (Continuum, 2007), *On Criticism*, de Noël Carroll (Routledge, 2009), *Scènes de la Critique*, dirigido por Emmanuel Wallon (Actes Sud-Papiers, 2015), *How to Write about Theatre: A Manual for Critics, Students and Bloggers*, de Mark Fisher (Bloomsbury, 2015) ou *Better Living Through Criticism: How to Think About Art, Pleasure, Beauty and Truth*, de A. O. Scott (Jonathan Cape, 2016), entre muitos outros títulos.

Recentemente, talvez a mais relevante obra seja o importante volume coordenado pela dramaturgista, crítica e académica Duška Radosavljevic (actualmente docente na Royal Central School of Speech and Drama, em Londres), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, publicado pela Bloomsbury, que tem vindo a dedicar parte substantiva do seu catálogo a «Drama and Performance Studies» e, em particular, à crítica de artes performativas. *Theatre Criticism: Changing Landscapes* é, antes de mais nada, uma corajosa aproximação ao estado actual da crítica de artes performativas em diferentes contextos geográficos e artísticos, dando um enquadramento global e internacional às suas diferentes tradições e práticas. Ainda que o impulso seja o de uma perspectiva internacional, dando conta de vários contextos europeus, norte-americanos e canadianos, o foco está, de alguma maneira, determinado pelo espaço artístico

e crítico eurocêntrico, e em particular, britânico. Este foco específico não impossibilita, contudo, a sua ambição de se constituir como uma obra que pretende enovelar várias práticas críticas por todo o globo, de maneira a melhor interpelar as suas paisagens na contemporaneidade. Esta abordagem é também expressa na metodologia adoptada, situando-se, assim, a crítica em linha em relação horizontal com a crítica impressa, académica e jornalística, de maneira a ter uma percepção mais holística e síncrona sobre o fenómeno da crítica na contemporaneidade.

O livro é, tal como declara a sua organizadora, uma série de *snapshots* que tentam documentar as «paisagens em transformação» que o subtítulo convoca. A pluralidade das vozes envolvidas no volume é assegurada pela extraordinária diversidade de proveniência dos contribuidores para o volume. Assim, o que encontramos é um conjunto de autores que são oriundos de diversas tradições, formação e meios profissionais: historiadores, jornalistas, críticos académicos; *freelancers* e membros da Associação Internacional de Críticos de Teatro; editores de revistas especializadas em artes performativas ou críticos especializados na escrita para o espaço digital – uma incrível panóplia de vozes.

O livro é dividido em quatro partes. A primeira é dedicada a diversos contextos e histórias da crítica de teatro («Contexts and Histories of Theatre Criticism»). Deste modo, são-nos oferecidos retratos dinâmicos da crítica de teatro nos Estados Unidos da América (desde 1945), na Letónia, na Grécia, na Rússia, na Itália e na Alemanha, por George Hunka, Valda Cakare, Savas Patsalidis, Kristina Matvienko e Margherita Laera e Vasco Boenisch, respectivamente. Esta primeira parte é concluída por um original artigo de Andrew Haydon, sobre a história da crítica de teatro em linha em Inglaterra, sinalizando as extraordinárias alterações que o exercício da crítica em blogs pessoais ou em sítios especializados veio trazer. A narração desta história, nas duas diversas fases, vem enquadrar o trabalho de vários críticos e publicações em linha que, não obstante as resistências da crítica tradicional, são hoje determinantes para compreender a prática crítica no Reino Unido (e, em rigor, fora dele). A singularidade deste capítulo é também a de ser o texto que, na primeira parte, melhor deixa perceber o projecto deste volume. Assim, num contexto pós-brexit, a convocação e a legitimação da crítica em linha e das práticas artísticas a que normalmente se dirigem (que poderíamos designar, muito apressadamente, de pós-dramáticas) revela-se intrinsecamente política. Basta lembrar o eco das polémicas afirmações de David Hare, no livro *What Playwrights Talk About When They Talk About Writing* (2017), de Jeffrey

Sweet, quando afirma que os encenadores da Europa Continental estariam a «infectar» o teatro britânico com as suas propostas transgressoras e pouco respeitadoras da centralidade do texto. Assim, a defesa de um teatro e de uma crítica alicerçada em processos de responsabilidade horizontal, além de ser um dos aspectos mais estruturantes deste volume, é também um claro gesto político de absoluta pertinência.

A segunda parte, intitulada «Critics' Voices» (Vozes Críticas), apresenta e contextualiza alguns dos mais importantes temas que têm animado os debates sobre crítica. Mark Fisher interpela a imagem pública do crítico de teatro recorrendo à figuração de críticos enquanto personagens em vários objectos artísticos, ajudando a construir um poliedro da figura do crítico e, com graça e ironia, destruindo alguns dos preconceitos com que normalmente se ataca a profissão. Mark Brown, tentando localizar a crítica, no século XXI, entre o jornalismo e a arte, recusa o alegado desaparecimento da crítica e insiste na manutenção de algumas das características que a tornam indispensável: nomeadamente, por um lado, a recusa do relativismo cultural onde a avaliação e a crítica não têm lugar; e por outro lado, a advocacia de um elitismo radical, onde se recusa a subserviência a uma cultura comercial e popular. Jill Dolan, reportando-se especificamente à sua experiência militante enquanto crítica feminista (em particular no blogue <http://feministspectator.princeton.edu/>), disserta sobre as possíveis articulações entre a sua docência universitária e a crítica, a relação com cultura popular (televisão e cinema) e as artes performativas, perorando a «generosidade crítica» e atentando nas «polinizações cruzadas» necessárias à prática da crítica na contemporaneidade. Por fim, Maddy Costa, recorrendo também à sua experiência pessoal, labora sobre um dos temas mais candentes e polémicos na discussão sobre a crítica, hoje: a sua aproximação à dramaturgia, defendendo a prática da crítica interna ou comprometida («embedded»).

Na terceira parte – «Changing Forms and Functions of Criticism» – são explorados e apresentados outras práticas e conceitos que poderiam, cada um deles, merecer um volume autónomo – e que são a trave-mestra deste volume. São estes capítulos que se constituem, em rigor, como os paradigmas para a crítica do século XXI e que sinalizam os contornos das paisagens em transformação que o título indica. Assim, discute-se a crítica como um evento político e como modo de desmontagem da cultura de mercado e do neoliberalismo (Diana Damian Martin, «Criticism as Political Event»); elabora-se sobre a intrínseca relação entre o acto de conversar e a crítica, questionando e perspectivando o papel da crítica na

relação directa com o público (Matthew Reason, «Conversation and Criticism: Audiences and Unfinished Critical Thinking»); discorre-se sobre processos participativos na composição da crítica («crowdsourced criticism»), identificando as suas possíveis valências no arquivismo e na historiografia teatral (Michelle MacArthur, «Crowdsourcing the Review and the Record: A Collaborative Approach to Theatre Criticism and Archiving in the Digital Age»); perscrutam-se as ligações e os diálogos epistemológicos entre arte e crítica («Articism (Art+Criticism) and the Live Birds of Passionate Responce»); e apresenta-se a crítica performativa e a escrita crítica criativa (William McEvoy, «Performative Criticism and Creative Critical Writing»).

A quarta parte («Samples of Critical Practice»), de dimensão mais lúdica, é composta por exemplos de críticas (recuperadas de publicações anteriores) que desafiam as práticas correntes e demonstram a incrível variedade das possibilidades que se prefiguram ao crítico do presente e do futuro: Alison Croggon explica «How to think like a Theatre Critic»; em «NOTA», primeiramente publicado na *Contemporary Theatre Review* (em Fevereiro de 2015), descreve o método de escrita crítica e performativa «Open Dialogues» (um projecto de Mary Paterson e Rachel Lois-Clapham, resultante da iniciativa *Writing from Live Art*, da responsabilidade do Live Art Development Agency, 2006); em «Huff», de Alice Saville, publicam-se as ilustrações criadas para criticar o espectáculo *Huff*, de Catherine Wheels Theatre Company (2014); e em «teh internet is a serious business», de Megan Vaughan, apresentando-se a sua crítica ao espectáculo homónimo (2013), composta exclusivamente com emojis. Exemplos singulares de como a maneira de fazer e pensar a crítica está em profunda transformação.

Em suma, em nenhum outro volume sobre crítica se encontra reunido um conjunto tão vibrante de reflexões sobre os procedimentos críticos na contemporaneidade. Faz-se a revisão de algumas matérias fundamentais, tais como a relevância do papel da avaliação e da interpretação na crítica de arte; discute-se o passado e o futuro da crítica na imprensa escrita; reflecte-se sobre o papel das revistas especializadas e sobre publicações em linha; explora-se a inscrição da crítica na esfera pública e abre-se a reflexão para novas formas de articulação entre públicos, crítica e artistas. Uma obra, a todos os títulos, indispensável.



Publicações de teatro em 2017

LISTA COMPILADA POR SEBASTIANA FADDA

PEÇAS ORIGINAIS (OU VOLUMES DE PEÇAS) EM PRIMEIRA EDIÇÃO

AA. VV., *Laboratório de Escrita para Teatro: Textos 2016/17* (*Mãos ao Alto: Ensaios para entrar no paraíso*, de Cecília Ferreira; *Os Lugares de Onde Vemos Sentados*, de Fernando Giestas; *Os Ratos*, de Isabel Milhanas Machado; *Treva ou Os Princípios da Higiene Funcional*, de Sabrina D. Marques), coord. Rui Pina Coelho, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

ANDRÉ, Raquel, *Colecção de Amantes. Vol. I*, ed. bilingue português/inglês, trad. Joana Frazão, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

BAPTISTA, Sónia, *Querer do Corpo, Peso (e outros textos)* [*A Falha de onde a Luz / Assentar sobre a Subida das Águas*], Évora, Não (Edições), Colecção Cénica n.º 2, 2017.

CABAÇA, Ricardo, *Stormi-Quiroga*, Évora, Editora Licorne, 2017.

— *Depois da Última Página / Naufragos*, Vila Nova de Famalicão, Adab Edições, 2017.

CASSAL, Alex, *Tiranossauro Rex: Procedimento básico de memorização e esquecimento*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

CORREIA, Romeu, *Comédia de Maus Costumes*, Casal de Cambra, Oro [Caleidoscópio], 2017.

CORREIA, Tiago, *Pela Água*, Grande Prémio de Teatro Português SPA / Teatro Aberto 2016, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

COSTA, Marcela, *Três Actos para Um Blue* (*Stormy Weather, Summertime e September Song / A Canção de Setembro*), Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, AzulCobalto, n.º 19, 2017.

FERNANDES, Ricardo Castro, *Eu, Josef K.* (Prémio Miguel Rovisco Fundação INATEL | Teatro – Novos Textos 2016/2017), Lisboa, Fundação INATEL, 2017.

GARDEAZABAL, José, *Trilogia do Olhar: Televisão / Regras para Fotografar Animais / Cinema Mudo*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

GODINHO, Sérgio, *Eu Tu Ele Nós Vós Eles! / O Corvo e a Raposa*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

LÁZARO, Ana / BERNARDO, Firmino, *A Dança das Raias Voadoras* [Ana Lázaro] / *Requests ou Permissão para Respirar* [Firmino Bernardo], Lajes do Pico, Companhia das Ilhas / Teatro Meridional / Centro de Estudos de Teatro – LAB Laboratório de Dramaturgia, AzulCobalto, n.º 18, 2017.

LOPES, João Santos, *A Noite Despe-se no Escuro* (Grande Prémio Fundação INATEL | Teatro – Novos Textos 2016/2017), Lisboa, Fundação INATEL, 2017.

MACHADO, Isabel Milhanas, *Robes*, Lisboa, Casa-Mãe, 2017.

MARTINS, José Rui, *Silka*, [a partir do conto de Ilse Losa], pref. de João Maria André, texto de José Rui Martins e Carlos Silva, Tondela, Acert, Cadernos de Teatro, n.º 1, 2017.

MARTINS, José Rui / JOSÉ, Pompeu, *À Roda da Noite* [guião original e adaptação livres a partir de contos de Mia Couto], pref. João Maria André, texto de José Rui Martins, Tondela, Acert, Cadernos de Teatro, n.º 2, 2017.

MENDONÇA, Guilherme, *Um Pássaro É mais do Que a Sua Jaula* [monólogo dramático], Lisboa, Edições Colibri, 2017.

NEGREIROS, José de Almada, *Teatro Escolhido* (*Antes de Começar / Deseja-se Mulher / O Público em Cena / Aquela Noite / Aqui Cáucaso*), ed. Fernando Cabral Martins e Luís Manuel Gaspar, introdução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, Almada Breve, 2017.



NEVES-NEVES, Ricardo, *A Batalha de Não-sei-quê e outros textos (Noé / Ilha flutuante / Entraria nesta sala...)*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 110, 2017.



PIRES, Jacinto Lucas, *Exactamente Antunes*, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2017.



ROCHA, Ana, *A Origem do Mundo*, Vila Nova de Famalicão, Adab Edições, 2017.



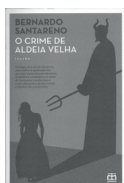
RODRIGUES, Tiago, *Como Ela Morre / Sopro*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.



SILVA, Pedro Augusto de Sousa e, *Gomes Freire: Peça histórica em 4 actos e 6 quadros*, coord. Eugénia Vasques e Mário J. Freire da Silva, Amadora, Direção de História e Cultura Militar e da Escola Superior de Teatro e Cinema / IPL, 2017.



VITORINO, Ana / COSTA, Carlos, *Yuck Factor / Romance da Última Cruzada*, AzulCobalto, n.º 20, 2017.



PEÇAS ORIGINAIS EM REEDIÇÃO

MACHADO, Carlos Alberto, *Teatro Reunido: 2000-2010 (Os Nomes que Faltam / Ficava tão bem Naquele Canto da Sala / A Felicidade Ideal / Transportes e Mudanças / Aveso / Restos. Interiores / Aquitanta / Hamlet & Ofélia / Ponho Palavras na Minha Cabeça / 5 Cervejas para o Virgílio / Os Bravos do Kosovo / Hoje não Há Música / O Sentido da Vida)*, pref. Rui Pina Coelho, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, AzulCobalto, n.º 9, [2014] 2017. [reimpressão]

MONTEIRO, Luísa / ROMÃO, Valério / COELHO, Rui Pina, *Irina / Macha / Olga / Olya*, (Luísa Monteiro: *Irina*, Valério Romão: *Macha*, Rui Pina Coelho: *Olga*), Lisboa, Não (Edições), Coleção Cénica, n.º 1, [2016] 2017. [reimpressão]

SANTARENO, Bernardo, *O Duelo*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, [1.ª ed.: Lisboa, Ática, 1961] 2017.

—, *O Crime da Aldeia Velha*, Silveira, E-primatur, [1.ª ed.: Lisboa, Ática, 1961] 2017.

TRADUÇÕES

BAKER, Annie, *O Cinema*, trad. e rev. Francisco Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 104, 2017.

CASONA, Alejandro, *Coroa de Amor e Morte*, trad. Maria João da Rocha Afonso, Casal de Cambra, Oro [Calendoscópio], 2017.

DE FILIPPO, Eduardo, *Farmácia de Serviço e outras peças em um acto (Sik Sik, o Artífice mágico / Filosoficamente / Esses Figurões de Há 30 Aos / Gennariello / Adeus, Quinto Andar! / Perigosamente / Amizade / Dor Fechada a Sete Chaves)*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 103, Os Clássicos, 2016.

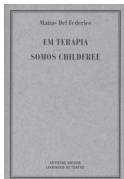
DEL FEDERICO, Matias, *Em terapia / Somos childfree*, trad. Ângelo Ferreira de Sousa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 113, 2017.

DÜRRENMATT, Friedrich, *A Visita da Velha Senhora*, trad. João Barrento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 106, 2017.

FOSSE, Jon, *Calor e outras peças (Ylajali / A Rapariga da Gabardina Amarela / Viver Secretamente)*, trad. Pedro Porto Fernandes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 109, 2017.

KHATIB, Mohamed El, *Acabar em Beleza*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

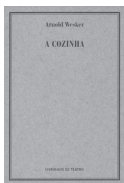
LORCA, Federico Garcia, *Mariana Pineda*, trad. Miguel Martins, Évora, Não (Edições), Coleção Cénica n.º 3, 2017.



MIRÓ, Pau, *Vitória*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 108, 2017.



MOLIÈRE, *Pourceaugnac*, versão portuguesa do século XVIII, ed. José Camões, Marie-Noelle Ciccica e Ariadne Nunes, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2017.



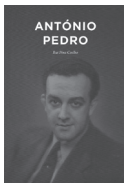
MÜLLER, Heiner, *A Missão / Mauser*, trad. Maria Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 105, 2017.



TOLCACHIR, Claudio, *A Omissão da Família Coleman / Terceiro Corpo*, trad. Rita Bueno Maia e Maria João Machado, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 111, 2017.



VERONESE, Daniel, *Mulheres Sonharam Cavalos / De Carro*, trad. Ângelo Ferreira de Sousa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 112, 2017.



VISBIEC, Matéi, *Migraaaantes*, trad. Ângela Pardelha, Almada, Companhia de Teatro de Almada / Livros de Areia, 2017.



WESKER, Arnold, *A Cozinha*, trad. Maria João da Rocha Afonso, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 107, 2017.



TRADUÇÕES EM REEDIÇÃO

BRECHT, Bertolt, *Teatro 2 (A Vida de Eduardo II de Inglaterra / Um Homem é um Homem / Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny / A Ópera de Três Vinténs)*, introdução de Vera San Payo de Lemos, trad. Manuel Resende (*A Vida de Eduardo II de Inglaterra*), António Conde (*Um Homem é um Homem*), João Lourenço e Vera San Payo de Lemos (*Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*), João Lourenço e Vera San Payo de Lemos com a colaboração de José Fanha (*A Ópera de Três Vinténs*), Lisboa, Livros Cotovia, [1.ª ed.: 2004] 2006 [2.ª].

SHAKESPEARE, William, *A Tempestade seguido de O Mar e o Espelho*, de W. H. Auden, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Edições Cotovia, [1.ª ed.: 2009] 2017 [3.ª].

ESTUDOS / DOCUMENTOS

ANDRÉ, João Maria, *Jogo, Corpo e Teatro: A Arte de Fazer Amor com o Tempo*, Coimbra, Edições Angelus Novus, 2017.

CALADO, Alexandre Pieroni (coord.), *Os Pontos no Teatro Nacional D. Maria II*, com depoimentos e textos de Cristina Vidal e João Coelho, Helena Diogo, Joaquim Samora, André Teodósio, Carlos Avilez, Carmen Dolores, João Lourenço, Jorge Silva Melo, José Raposo, Miguel Loureiro, Eugénia Vasques e Alexandre Pieroni Calado, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

COELHO, Rui Pina, *António Pedro*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Nacional São João / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Biografias do Teatro Português [coord. científica M. J. Brilhante e A. I. Vasconcelos], n.º 4, 2017.

— (coord.), *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, política e utopia [Título Provisório]*, (textos de Rui Pina Coelho, Gustavo Vicente, Jorge Loureiro Figueira, Ana Pais, Maria Sequeira Mendes, Rita Martins, Eunice Tudela de Azevedo, Paula Gomes Magalhães, Ana Bigotte Vieira), Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.

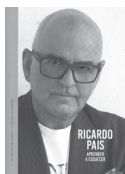
— (coord.), *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, politics and utopia [Working Title]*, (texts by Rui Pina Coelho, Gustavo Vicente, Jorge Loureiro Figueira, Ana Pais, Maria Sequeira Mendes, Rita Martins, Eunice Tudela de Azevedo, Paula Gomes Magalhães, Ana Bigotte Vieira), trad. Rosa Churcher Clarke, Scott Culp, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2017.



COSTA, Ana Paula, *Nome: Natália*, Casal de Cambra, Oro [Caleidoscópio], 2017.



FADDA, Sebastiana, *Alfredo Cortez*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Nacional São João / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Biografias do Teatro Português [coord. científica M. J. Brilhante e A. I. Vasconcelos], n.º 2, 2017.



MAGALHÃES, Paula Gomes, *Teatro da Trindade 150 Anos: O palco da diversidade*, Lisboa, INATEL / Editora Guerra & Paz, 2017.

MOREIRA, Joana Miguel, *O Teatro no Porto no Período entre Guerra: Os Teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945)*, Caleidoscópio / Centro República, 2017.



OLIVEIRA, Fernando Matos / ARRAIS, Thiago (ed.), *Ensaio Ruminantes. Sobre a obra performativa de Patrícia Portela*, com textos dos editores e de Ana Pais, Cláudia Galhós, Sónia Baptista, Mickael de Oliveira, Isabel Garcez, Mónica Guerreiro, Maria João Faustino, Carlos Emílio Corrêa Lima, entre outros, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coleção Olhares, 2017.



PAIS, Ana (org.), *Performance na Esfera Pública*, com textos e colaborações de Bojana Cvejić e Ana Vujanović, Carla Cruz, Sandra Guerreiro Dias, David Helbich, Isabel Nogueira, Claire Bishop, Eleonora Fabião, Sevi Bayaktar, Maria Andueza Olmedo, Christof Migone, Rui Mourão, Liliana Coutinho & Catherine Wood, Peggy Phelan, Ana Pais, Ana Bigotte Vieira, Leif Elggren/KREV, Ana Borralho & João Galante, Sílvia Pinto Coelho, João Macdonald, Christine Greiner, Andrea Maciel, Paulo Raposo e Guillermo Gómez-Peña, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.



PAIS, Ricardo, *Aprender a Esquecer*, [33.º Festival de Almada: Ciclo O Sentido dos Mestre] Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2017.

PATRÃO, Ana Sofia, *Francisco Ribeiro. «Ribeirinho»: O instinto do teatro*, Lisboa, INATEL / Editora Guerra & Paz, 2017.

PEREIRA, Silvina, *Dramas Imperfeitos. Teatro Clássico Português: um repertório a descobrir*, pref. José Augusto Cardoso Bernardes, Lisboa, Eos Edições / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

RAYNER, Francesca, *Teatro Português Contemporâneo: Crítica e Performance / Contemporary Portuguese Theatre: Criticism and Performance. 2006-2010*, Lisboa, Edições Colibri, 2017.

RODRIGUES, Paulo Renato (coord.), *Ildefonso Valério: Uma vida com teatro dentro*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2017.

VASCONCELOS, Ana Isabel, *Emília das Neves*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Nacional São João / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Biografias do Teatro Português [coord. científica M. J. Brilhante e A. I. Vasconcelos], n.º 4, 2017.

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA, SÉRIE II, N.º 2 (2017)

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O Colar*, Porto, Porto Editora [1.ª ed.: Lisboa, Editorial Caminho, 2001], [2012 1.ª] 2016. [peça original em reedição]

CHAMBEL, Filipa, *Intermedialidade Cénica: As margens da experiência estética do teatro*, Amadora, ESTC Edições, 2016, disponível em <https://editora.estc.ipl.pt/>. [ensaio]

COSTA, Maria Manuel, *No Poial ao Entardecer*, Lisboa, Edições Vieira da Silva, 2016. [peça original]

DURAS, Marguerite, *Dias Inteiros nas Árvores / Savannah Bay*, trad. Vieira de Lima e António de Barahona, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 101, 2016. [tradução]

GARCIA, Rodrigo, *Compri uma Pá no Ikea para Cavar a Minha Sepultura e outras peças (Daisy / A floresta é nova e está cheia de vida)*, trad. Tiago Rodrigues e John Romão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 102, 2016. [tradução]

KRAUS, Karl, *Os Últimos Dias da Humanidade*, trad. António Sousa Ribeiro, Vila Nova de Famalicão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2016. [tradução]





- NEVES, Abel, *Ainda o Último Judeu e os Outros / Ossman*, Vila Nova de Famalicão, Adab Edições, 2016. [peça original]
- OLIVA, João Luís, *ACERT XL. O Fio, a Trama e a Urdidura*, pref. João Maria André, Porto, Edições Afrontamento, 2016. [estudo / documento]
- REDONDO Júnior, José Rodrigues, *O Atrevido*, [comédia em 3 actos], ed. fac-similada da 1.ª ed. [Lisboa, Imp. Sociedade Nacional de Tip., 1945], pref. Jorge de Faria, Casal de Cambra, Oro [Caleidoscópio] / AIC [Associação Internacional de Cenografia], 2016. [peça original em reedição]
- SANTARENO, Bernardo, *O Inferno*, Silveira, E-primatur, [1.ª ed: Lisboa, Ática, 1967], 2016. [peça original em reedição]
- SHAKESPEARE, William, *Muito Barulho por Nada*, trad. Sophia de Mello Breyner Andresen, pref. Luis Miguel Cintra, introdução João Almeida Flor, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016. [tradução]
- Sinais de Cena*, série II, n.º 2 (2017), dir. Rui Pina Coelho, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro em colaboração com a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Lisboa, Orfeu Negro.
- VENTURA, Ruy, *Detergente (poema)*, Évora, Editora Licorne, 2016. [peça original]
- VICENTE, Gil, *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, in Programa do espectáculo *Embarcação do Inferno*, de Gil Vicente, produção Escola da Noite / Cendrev, Coimbra/Évora, s/d [2016]. [Peça original em reedição]

ERRATA

Os títulos que seguem foram anunciados na *Sinais de Cena*, série II, n.º 2 (2017), mas ainda não chegaram a ser editados:

- FARIA, Cristina (coord.), *O Nacional Está a Arder! O incêndio de 1964 e o fim de uma época*, textos de António Morgado, Cristina Faria, Isabel Vidal, Luís Soares Carneiro, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- VARGAS, Carlos / MASCARENHAS-MATEUS, João (eds.), *TNDM II – Arquitetura e Património*, textos de José Augusto-França, José Monterroso Teixeira, Milton Pacheco, Erico da Costa, Rui Dâmaso, Pedro Costa, Sérgio Henriques, Manuel Alexandre, Paulo Prata Ramos, Pedro Fidalgo e Carlos Vargas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 1 (2016)

- LORCA, Federico García, *Assim Que Passarem Cinco Anos*, trad. Cláudio Castro Filho, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coleção Dramaturgia, 2014. [tradução]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 21 (2014)

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O Colar*, prefácio de Luis Miguel Cintra, Lisboa, Assírio & Alvim [1.ª ed. Lisboa, Editorial Caminho, 2001], 2013. [peça original em reedição, com prefácio original]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 19 (2013)

- DJERASSI, Carl, *Cálculo: Peça em dois actos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coleção Dramaturgia, 2012.



ROSA, Armando Nascimento, *Três Peças Mitocríticas I: Um Édipo – O drama ocultado. Mitodrama Fantasmático em Um Acto*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Colecção Dramaturgia, 2012. [peça original]

ROSA, Armando Nascimento, *Três Peças Mitocríticas III: O eunuco de Inês de Castro. Teatro no País dos Mortos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Colecção Dramaturgia, 2012. [peça original]

TORRADO, António, *Atirem-se ao Ar! O que ninguém contou de uma viagem histórica*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012. [peça original]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 17 (2012)

TORRADO, António, *O Homem sem Sombra*, Lisboa, Editorial Caminho [1.ª ed.: 2005], 2011. [peça original em reedição]

ADENDA À LISTA PUBLICADA NA SINAIS DE CENA N.º 15 (2011)

CARDOSO, João Paulo Seara, *Cinderela*, Porto, Porto Editora, 2010. [peça original]



Hans-Thies Lehmann

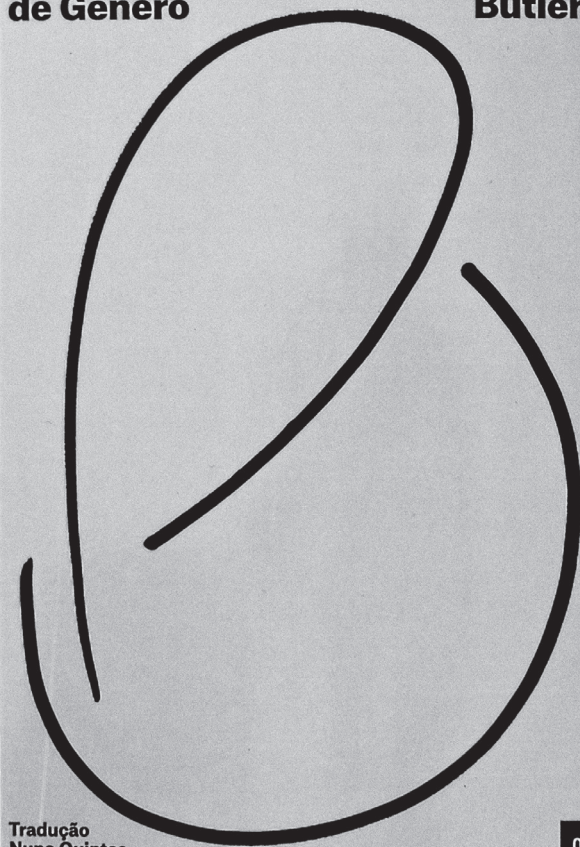
Tradução Manuela Gomes e Sara Seruya

ORFEU
NEGRO

Teatro Pós-Dramático

**Problemas
de Género**

**Judith
Butler**



**Tradução
Nuno Quintas**

**ORFEU
NEGRO**



Esta revista foi composta
com caracteres

Lyon Text (Kai Bernau, 2009)
+
Aperçu (The Entente, 2010).

Impressa em

Cyclus print 100 gramas.