



ORFEU
NEGRO

SÃO JOÃO
100 ANOS

“
Quem
me chama,
quem me tira
de mim
e me dá
vozes?
”

Pedro Calderón de la Barca
O Grande Teatro do Mundo

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

 REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

O TNSJ É MEMBRO DA
 UNIÓN DE TEATROS DE EUROPA

www.tnsj.pt

A Prática como Investigação

JANEIRO DE 2020

Sinais de Cena

Revista de estudos de teatro e artes performativas

Performing Arts and Theatre Studies Journal

Série II, Número 4, Janeiro de 2020

2019-2020

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebelo, 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 tem 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

Secretariado-Geral e Apoio à Direcção

Marta Brites Rosa

Conselho Editorial | *Editorial Board*

Ana Campos | Ana Clara Santos | Ana Pais | Ana Rita Martins | Bruno Schiappa | Catarina Firmo | Daniel Tércio | Emília Costa | Eunice Tudela de Azevedo | Fernando Guerreiro | Filipe Figueiredo | Gustavo Vicente | Joana d'Eça Leal | José Camões | Maria João Almeida | Maria João Brilhante | Paula 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) | Eleonora 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 | Ana Lúcia Brasil Malecha | Ana Pais | Anabela Mendes | Carlos Manuel Oliveira | Cátia Faisco | Christine Zurbach | Cláudia Galhós | Cláudia Madeira | Daniela Salazar | Emília Costa | Eunice Gonçalves Duarte | Eunice Tudela de Azevedo | Filipe Figueiredo | Francesca Rayner | Ivana Menna Barreto | Joana Pajuelo Alves | Márcia Regina Rodrigues | Marta Brites Rosa | Paula Gomes Magalhães | Paula Varanda | Pauline Le Boulba | Paulo Esteireiro | Pedro Gil | Rogério Barros | Rui Pina Coelho | Sílvia Pinto Coelho | Vítor Lemos

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.alfaiataria.org

Paginação | *Layout*

Rita Lynce

Edição & Distribuição | *Publisher & Distributor*

Orfeu Negro
Rua Silva Carvalho, 152 - 2.º
1250-257 Lisboa | Portugal | t. +351 21 3244170
info@orfeunegro.org

Impressão | *Printing*

Guide - Artes Gráficas

Periodicidade | *Periodicity*

Anual

Depósito Legal | *Legal Deposit*

410859/16

ISBN

978-989-8868-72-5

ISSN

1646-0715



Índice

Editorial

- 5 Rui Pina Coelho | Amor ao futuro

Dossiê Temático | *Thematic Section*

A Prática como Investigação | *Practice as Research*

- 9 Pauline Le Boulba | As Buffard as Possible
26 Carlos Manuel Oliveira | Choreographic transductions across media: problems and objects in the *Double Skin/Double Mind* project
40 Sílvia Pinto Coelho | Antídoto e método: práticas de investigação artística em contexto coreográfico

Estudos Aplicados | *Essays*

- 65 Ivana Menna Barreto | *Alla Prima*: o corpo agora
73 Ana Lúcia Brasil Malecha | A colagem, como estruturadora da imagem da obra dramática de Pablo Picasso: *O desejo pego pelo rabo*
90 Márcia Regina Rodrigues | Luís de Lima em Portugal antes do 25 de Abril
103 Cátia Faísco | Seduz-me. Deseja-me. Ou talvez não – A voz dramática do desejo
112 Paulo Esteireiro e Rogério Barros | O teatro de revista na Madeira (1909-1959): espaços, temas e protagonistas de um repertório regional
134 Vítor Lemos | *As ações físicas* de Stanislávski na poética do ator contemporâneo
145 Alexandra Balona | Were we better in the future? The criticality of storytelling in Kat Válastur's choreographic work
159 Daniela Salazar | O lugar da performance artística no museu: memórias, presenças e ausências
174 Anabela Mendes | A perda como um ganho: luto artístico em Sasha Waltz

- 183 Eunice Gonçalves Duarte | Para um questionamento da performance mediada pelos meios tecnológicos
200 Cláudia Madeira | Elisabete Mileu: «exposição» e performance do corpo nu

Portefólio | *Portfolio*

- 221 Filipe Figueiredo e Paula Gomes Magalhães | José Marques (1924-2012) | Profissão: fotógrafo de cena

Na Primeira Pessoa | *Interview*

- 243 Pedro Gil: o tempo das coisas | Ana Pais e Rui Pina Coelho

Passos em Volta | *Performance Reviews*

- 287 Cláudia Galhós | Da urgência de reformular o nada para um mundo pós-capitalista [*Triste in English from Spanish*, Sónia Baptista; *Documentário*, Joclécio Azevedo]
298 Francesca Rayner | What are words worth? [*sim sim não não*, Maria Duarte, Sílvia Figueiredo e João Rodrigues]
301 Christine Zurbach | *O Worst of* do Teatro Praga
307 Paula Varanda | Decisões em crise num domingo de manhã [*Do bosque para o mundo*, Inês Barahona e Miguel Fragata]
317 Eunice Tudela de Azevedo e Joana Pajuelo Alves | There's no welcome like an Indian welcome [IAPAR International Theatre Festival, 2017]

Leituras | *Book Reviews*

- 325 Emília Costa | Craig: O arquitecto da cena em tempos inóspitos [Edward Gordon Craig, *Rumo a um novo teatro & Cena*, tradução de Luiz Fernando Ramos]

Amor ao futuro

RUI PINA COELHO

Às vezes, para ajudar um coração amigo a sarar, diz-se que da perda pode resultar um recomeço. Mas, em boa verdade, parece-me, da perda raramente sobra muito mais do que o vazio do luto. O resto são coisas que, às vezes, o tempo cura. Às vezes. Nem sempre. Servem estas palavras lamentosas para evocar o nosso companheiro e amigo Juan Antonio Hormigón (1943-2019), falecido em Abril. Director da revista espanhola *ADE*, da Asociación de Directores de Escena, que dirigia desde a sua fundação, foi um impenitente intelectual de todas as coisas do teatro, deixando uma marca indelével no teatro europeu, nos muitos textos que deixou, nos livros que editou, nos alunos e actores que apoiou, nos espectáculos que discutiu... Mas lembramo-lo também pela veneranda bonomia e pela sagacidade com que enchia uma sala. Vai fazer-nos falta.

Este número da *Sinais de Cena* abre com um Dossiê Temático dedicado à Prática como Investigação. Na chamada para artigos, declarávamos:

A Prática como Investigação – chapéu terminológico utilizado para nomear o tipo de pesquisas baseadas e/ou apresentadas sob a forma de prática(s) artística(s) – conta com um percurso consolidado de experiências e o reconhecimento crescente no campo da investigação em artes. Encontra-se, contudo, ainda num estado de procura de um vocabulário, metodologias e modos próprios de articulação institucional, em particular na esfera das artes performativas, cujas características exigem uma reconfiguração das formas canónicas de investigação e produção de conhecimento.

Neste Dossiê Temático visa-se perscrutar os diferentes modos como as teorias, discursos críticos e exemplos práticos têm articulado os desafios inerentes à Prática como Investigação em artes performativas face aos actuais modelos de produção e legitimação do conhecimento.

Sob a direcção de Paula Caspão e Gustavo Vicente, dois dos investigadores que mais labor têm dedicado entre nós a estas questões, este dossiê constitui-se como um óptimo ponto de entrada para uma maior complexificação do tema, desbravando bibliografia e, sobretudo, convocando diversas práticas artísticas que foram sabendo fazer esboroar a já bafienta separação entre a teoria e a prática.

A dimensão ensaística deste número da *SdC* – nos Estudos Aplicados – prolonga esta atitude. Nos onze ensaios que constituem esta secção, estão patentes várias das disciplinas e dos instrumentos de análise que têm vindo a fazer dos estudos de teatro e da performance um vibrante caleidoscópio de pensamento. Assim, são chamados os métodos da historiografia do teatro, da crítica de dança e de teatro, da exegese dramática ou da museologia para tratar de um *corpus* dramático, de espectáculos de dança, de teatro ou da arte da performance, mas também para tratar de questões relacionadas com metodologias de trabalho, actores ou com a impressiva memória que os espectáculos deixam nos espectadores. Uma amostra que bem demonstra a extraordinária potência deste campo de estudos para tratar das coisas do mundo.

Neste número, que balança entre olhar para o passado e para o futuro, revelamos algum do Portefólio de José Marques (1924-2012), que, através da sua câmara, enquanto se inventava «fotógrafo de cena», foi registando das décadas mais vibrantes da história do teatro recente em Portugal: do movimento de teatro experimental dos anos 60 ao estabelecimento do teatro independente nos anos 70. Um trabalho mais uma vez documentado e apresentado por Filipe Figueiredo e Paula Gomes Magalhães.

Apontando pungentemente para o futuro está a entrevista que se regista em Primeira Pessoa ao actor e encenador Pedro Gil. Nesta conversa revela-se um criador em permanente autocrítica e desejo de experimentação, conhecedor, como poucos, do intrincado tecido da criação teatral em Portugal. Numa entrevista a que se deverá voltar muitas vezes de modo a melhor irmos entendendo as suas razões artísticas, Pedro Gil perscruta os seus modos de fazer e de pensar, provando – se acaso fosse necessário – que não há distância entre a teoria e a prática.

Em Passos em Volta e Leituras, vários críticos e investigadores de teatro portugueses deixam registo de alguns dos trabalhos que marcaram o ano teatral. Assim, o trabalho de Sónia Baptista, Joclécio Azevedo, Maria Duarte, Sílvia Figueiredo e João Rodrigues, Teatro Praga, Inês Barahona e Miguel Fragata, entre outros, é pensado e discutido, ampliando criticamente a sua zona de impacto.

É por acreditarmos que mesmo na perda é preciso não baixar os braços, que entre o luto e a luta muito há a fazer, que vamos insistindo nesta aventura a que vamos chamando *Sinais de Cena*, balançando entre o adeus ao passado e o amor ao futuro.

Dossiê Temático
A Prática como
Investigação

Thematic Section

Practice as Research

As Buffard As Possible

PAULINE LE BOULBA

I imagine choreographic pieces as friends, accomplices, places to roam, edges from which to (re)start. As food, in a way. With the series *La Langue Brisée* [*The Broken Tongue*], since 2015 I have been deploying life forms from the works of others, a procedure I started to call “réceptions performées” [performed receptions]: I conceive affective and gestural hypotheses from dance pieces I have seen. “As Buffard As Possible” tells my encounter and continued relationship with two works by French choreographer Alain Buffard (1960–2013): *Dispositifs 3.1* (2001) and *My Lunch with Anna* (2005). But it also tells about my encounter with The Flying Lesbians, the first European rock band founded by lesbians in the 1970s, and how they too become my accomplices and affect my perception of Buffard’s works. I ask them to accompany me on stage for *La langue brisée (3)*, a piece that I presented in October 2017 at Centre National de Danse (CND) in Pantin, Paris. They answer that the group no longer exists and that they are too old now, though they agree to receive me at their homes. They tell me their stories. I record. I extend a fiction out of Buffard’s works. I make an “affiliation-fiction”. I identify myself with Heidi, the troubled figure of *Dispositifs 3.1*, stuck between learning and hacking, between imitation and betrayal.

RECHERCHE-CRÉATION / RÉCEPTION PERFORMÉE / AFFECTED CRITIQUE / FLYING LESBIANS / ALAIN BUFFARD

ÉTÉ 2017

Je travaille sur *La langue brisée* (3), la dernière pièce d'un triptyque que j'ai amorcé en 2015 autour de ce que j'appelle des « réceptions performées » ou comment répondre à une danse en dansant. Certaines pièces chorégraphiques m'ont *prise* et j'ai eu envie de partager la manière dont j'en suis *éprise*. Spectatrice d'une danse qui m'a parlé, j'imagine, à mon tour, l'espace du plateau comme le lieu où je pourrais restituer ma réception. Usant de différents médiums (textes, gestes, actions, chansons, vidéos) afin de faire apparaître la pluralité de registres perceptifs qui constitue mon travail d'artiste et de chercheuse. J'échange beaucoup avec Laurent Pichaud qui danse, lui aussi, dans l'œuvre de quelqu'un d'autre. Celle de Deborah Hay.¹ Il partage avec moi des morceaux d'un journal de bord de son voyage aux États-Unis auprès d'elle et dans ses archives à Austin, Texas. Je m'inspire de son format et notamment de la possibilité qu'offre le journal de bord pour rendre compte de différentes écritures (personnelle, réflexive, poétique, etc.) à travers une mise en page qui fait cohabiter des typographies comme autant de points de vue.

Mon dialogue avec Laurent Pichaud a donné lieu à une publication dans *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers* en janvier 2018. J'en donne ici une version modifiée.

La langue brisée (3) raconte ma relation au travail du chorégraphe français Alain Buffard.² Relation suscitée dans un premier temps par un sentiment de curiosité, puis par l'intuition qu'il y avait là une enquête à mener, un voyage à faire. C'est ce voyage dont je vais faire le récit. Je l'ai appelé « As Buffard As Possible ». Il s'origine dans deux œuvres du chorégraphe qui sont devenues pour moi des nourritures que j'ai mangées et qui ne s'épuisent jamais. Quand j'ai un creux je peux toujours y revenir.

La première œuvre est le film *My Lunch with Anna*, que Buffard a réalisé en 2005 et qui est composé d'une série de repas en compagnie de la chorégraphe américaine Anna Halprin. Celle-ci a joué un rôle déterminant dans son parcours. Dans les années 90, Buffard ne danse plus.

1 Laurent Pichaud est un danseur et chorégraphe français. Assistant de Deborah Hay depuis de nombreuses années, il a construit une relation amicale et professionnelle auprès d'elle. En 2017, il commence une thèse de recherche-crédation au département Danse de Paris 8 sous la direction d'Isabelle Launay et Julie Perrin, intitulée « Faire de l'in situ dans l'œuvre de Deborah Hay ».

2 Alain Buffard était un danseur et chorégraphe français (1960-2013).

Il s'occupe de la production du Quatuor Knust et dans ce cadre-ci rencontre Yvonne Rainer.

Yvonne Rainer était venue pour travailler avec les danseurs et j'ai réalisé que je commençais à passer bien plus de temps dans le studio que dans mon bureau. J'ai fini par faire partie intégrante du projet. Ça a tout atomisé dans ma tête après sept ans d'arrêt de danse. D'avoir Yvonne Rainer en face de moi, de pouvoir lui poser toutes les questions que je me posais depuis sept ans et qu'elle a résolues dans sa danse et en accord avec les gens avec qui elle travaille, de pouvoir évoquer les raisons pour lesquelles elle a arrêté de danser [...] m'a donné beaucoup de réponses sur le partage du pouvoir entre la danse et la chorégraphie, sur le minimalisme. Le minimalisme a été majeur mais jamais questionné en danse, quoi qu'on en dise. Or, en faire le moins pour montrer le plus, c'est bien l'angle d'attaque de mon travail. Et la personne détentrice de tout ça c'est Anna Halprin.³

C'est la première fois qu'il entend parler d'Anna Halprin. En faisant quelques recherches à son sujet, il découvre que celle-ci donne des ateliers pour des personnes atteintes d'un cancer ou touchées par le SIDA. Il participe à un grand *workshop* pour 150 personnes, qu'elle donne à Fribourg en Allemagne. À cette occasion, Halprin présente un solo en hommage à son grand-père. Elle a 75 ans. Elle porte un pyjama et des grosses boots et elle fait une sorte de danse russe, très physique, qui va impressionner Buffard.⁴ Puis il suivra un autre atelier auprès d'elle, en Californie, durant trois mois. À son retour, il créera son solo *Good Boy* – sorte d'autoportrait de l'artiste qui le fera connaître en tant que chorégraphe et à partir duquel il développera d'autres pièces.

Le film qu'il réalise revient sur leur rencontre et met surtout en avant la démarche chorégraphique d'Halprin. Le moment que je préfère c'est quand ils mangent un morceau de tomate au ralenti, en se regardant dans le fond des yeux.

À partir de ce film, j'ai proposé à mes grands-parents Alain & Niquette Castellani de rejouer quelques scènes en version française. Ça faisait un

3 « Alain Buffard et ses dispositifs », interview avec Fabienne Arvers, in *Les Inrocks*, 28 mars 2001 – Archives Buffard, CND, Pantin.

4 Il relate ses impressions dans « Critical Correspondance – Interview with Jennifer Monson », in *Movement Research*, 4 septembre 2006 – Archives Buffard, CND, Pantin.

moment que je voulais partager un bout de ma thèse avec eux et comme ils sont plutôt joueurs, ce n'était pas difficile de les convaincre. Ils n'arrivaient pas à apprendre leur texte alors on cachait les feuilles et je filmais en plan resserré. Ils habitent dans une maison sur la côte Ouest de la Corse du Sud, en face de la mer. Ça pourrait ressembler à la Californie, lieu où vit Halprin et où Buffard a réalisé son film.



La deuxième œuvre que j'ai mangée et que j'associe à ce film c'est *Dispositifs 3.1*, une pièce de 2001 qui met en scène Buffard lui-même, les danseuses Anne Laurent et Claudia Triozzi et la critique de danse et théoricienne Laurence Louppe.

La présence d'Halprin flotte étrangement dans cette pièce. Fantôme-Halprin.

Si elle est tenue pour l'une des figures majeures de la modernité en danse, son travail se situe à mes yeux au-delà de cette catégorie ; notre rencontre a provoqué à mon retour le désir de revenir à la danse après une « cessation d'activité » d'une durée de 7 ans. Par la suite, je peux dire que son ombre a toujours plané sur l'ensemble de mes productions chorégraphiques. Pour autant, je ne pourrais pas dire que celles-ci s'inscrivent dans une filiation esthétique ou politique avec son œuvre – comme on l'entendrait d'un danseur sortant du moule d'un chorégraphe.⁵

Sa présence se fait aussi ressentir au regard des thématiques abordées dans la pièce, qui s'articulent principalement autour du dressage des corps (apprentissage de l'enfant, apprentissage du·de la danseur·se, etc.).

5 « Quelques notes sur Anna Halprin. Pour un projet de film vidéo 2004 », 11 juin 2003, in Archives Buffard – CND.

Anna Halprin travaille depuis les années 70 à déconstruire par la danse les normes corporelles et sociales.

Sur le plateau les quatre interprètes portent tou.t.e.s une perruque blond platine qui leur recouvre le visage, en clin d'œil à Heidi, la petite fille du conte pour enfants qui vit des aventures dans la montagne. Buffard s'était inspiré du film des artistes Mike Kelley et Paul McCarthy, qui revisite le conte mais en version trash. Buffard propose à son tour une Heidi troublée et troublante, coincée entre apprentissage et piratage. Ça dérape, le cadre s'altère. Le tablier laisse voir le dos, la partie inconsciente du corps, expliquait Buffard.

Qu'est-ce que ce serait, de laisser son inconscient parler en tant que spectatrice ?

Pour *Dispositifs 3.1*, Buffard avait établi une constellation de références plutôt affiliées à une culture underground américaine des années 60-70 et notamment des références gay mais pas seulement. Je les branche à d'autres références issues de cette époque-là, que je connais déjà ou que je croise sur mon chemin. Face à elles, d'autres apparaissent. Je dessine une cartographie de ma réception.

Heidi devient ma liaison. Elle me guide. Sorcière, fantôme, *idea*, esprit, souffle, petite fille, *hair* pur.

Désormais, tout ce que je trouve sur mon chemin devient signe envoyé de la planète 3.1.

Un jour,

je tombe

sur des vidéos :

des « danses », des
« conversations », des
« dispositifs ».

Nourritures.

Poivrons et barbecue,

amour et pastèque.

Je mange bien.

J'apprends à faire comme.

Je transmets à mon tour ce
que j'apprends,

ce que je crois savoir.

Constellation 3.1

Depuis presque deux ans, je marche dans le travail du chorégraphe Alain Buffard. Je marche d'abord dans la pièce *Dispositifs 3.1*, puis dans le film *My Lunch with Anna*. J'aime les penser comme les faces d'une feuille de laitue géante sur laquelle je marche, je transpire, je fais la sieste, je ralentis mon regard.

Je n'ai pas connu personnellement Alain Buffard, la seule fois où je l'ai croisé, je venais de commencer ma thèse sur « la critique performative en danse », sorte de MacGuffin de mon enquête universitaire, artistique et personnelle. *Dispositifs 3.1* figurait dans mon corpus, mais ce jour-là, je n'ai pas osé lui parler. Il disparaissait quelques jours plus tard en décembre 2013.

samedi 12 août 2017 // Paris > Köln > Nettersheim

Il est 6h du matin, le train est déjà bien rempli. J'ai dormi cinq heures cette nuit et je ne parviens pas à somnoler comme le font mes voisin.e.s. Paula fait le voyage avec moi. J'ai organisé ce rdv depuis quelques mois déjà.

En décembre 2016, dans un appartement berlinois, je découvre par hasard un CD des Flying Lesbians, le premier groupe de rock fondé par des lesbiennes en Europe. Elles viennent d'Allemagne de l'Ouest et ont enregistré un album en 1975. Leur musique me plaît beaucoup et, après quelques recherches sur internet, je trouve un contact.⁶ Assez spontanément, je leur propose de venir interpréter des chansons pour *La langue brisée (3)* – une performance qui s'appuie sur ma réception du travail d'Alain Buffard – et que je présenterai en octobre 2017 au Centre National de la Danse. Monika, Cillie et Danielle me répondent chacune. Elles m'expliquent que le groupe ne joue plus et que deux des sept Flying Lesbians ne sont malheureusement plus là.

4 avril 2017, 18h07

Dear Monika, Cillie and Danielle, [...]

My dream (and my utopia) was to invite you to Paris next october, but I understand that it would be difficult for you

6 Site des Flying Lesbians : <http://flying-lesbians.de/>.

to get together and come to France. So I propose to come to see each one of you separately, to talk about the "Flying Lesbians" story and perhaps make a documentary on the group. I think it's very important today to keep the memory of the group alive and to share your stories in France and Germany!

The best time for me to come visit you would be in August. [...] Unfortunately I don't speak german at all [...]

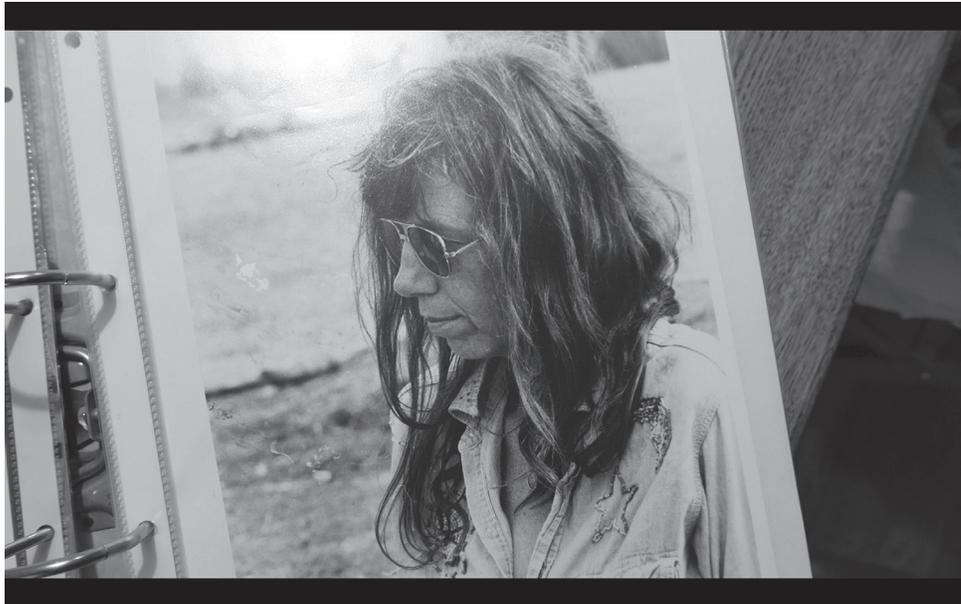
With sisterly greetings,
Pauline.

De ce mail, deux Flying Lesbians ont répondu favorablement à ma proposition de venir les rencontrer. Ce sont elles que nous partons retrouver. D'abord Monika à côté de Köln, puis dans quelques jours, Cillie près de Berlin.

Depuis Köln, nous prenons d'autres trains pour nous rendre à Nettersheim, là où vit Monika. Elle vient nous chercher à la gare. Le temps est automnal. Elle nous accueille chaleureusement. J'ai un sourire jusqu'aux oreilles. Elle nous dit avec malice que nous sommes dans « la capitale des lesbiennes », qu'il y a eu ici une vague de femmes qui sont venues s'installer en couple ou en communauté dans cette campagne verdoyante. Ici se trouvent des autels à l'effigie de *matrones*, déesses de la fertilité, qui datent du I^{er} siècle. L'ambiance est mystique. La chienne de Monika nous attend dans la vaste salle à manger/cuisine, le frisbee dans la gueule. La maison de Monika est attenante à d'autres maisons, celle de sa compagne Claudia, et celles de deux amies. Monika a acheté des gâteaux pour nous.

Une partie de son histoire commence. Je filme et j'enregistre. Elle revient sur son arrivée à Berlin Ouest quand elle avait 22 ans, en tant que journaliste et chanteuse dans divers groupes. Jusqu'au jour où elle rencontra Cillie et les autres jeunes femmes. Elle nous décrit l'ambiance des concerts et nous montre un album photo. En noir et blanc.

La première arrive comme par magie.



UN PORTRAIT DE JILL JOHNSTON AU FESTIVAL FEMØ À COPENHAGUE EN 1974, OÙ LES FLYING LESBIANS ONT JOUÉ À L'ÉPOQUE. AU STYLO EST ÉCRIT *LESBIAN NATION*.⁷

Jill Johnston fait partie de ces fantômes avec lesquels je m'imagine parfois en pleine conversation.

Je raconte à Monika que Jill Johnston était une critique de danse aux Etats-Unis dans les années 60, à New York plus précisément. Qu'elle a fait un travail considérable pour soutenir le mouvement des avant-gardes artistiques et notamment les artistes chorégraphiques (Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton...), et qu'elle danse dans un film d'Andy Warhol. Elle a écrit principalement dans *The Village Voice* et a compilé certains de ses articles dans son livre *Marmalade Me* (1971). On y lit au fil de ses chroniques un ton libre et une soif d'échapper aux catégories normatives. Elle a un parcours atypique, puisqu'elle cesse son activité de critique au moment où elle rejoint les mouvements activistes féministes. Elle organise pour l'occasion une table-ronde à New York, en 1969, intitulée symboliquement « The disintegration of a critic ». Son *drop out* se transforme en *coming out*. Elle publiera, en 1973, *Lesbian Nation* et poursuivra une activité littéraire et militante. Son parcours est,

7 Monika avait lu une traduction allemande grâce au travail de son amie Gabriele Meixner qui fonda, dans les années 70, une maison d'édition allemande lesbienne, Amazonenverlag.

dans mon imaginaire, associé à d'autres figures de critiques féminines qui effectuèrent elles-aussi un retrait du métier de critique, du moins un déplacement radical. À la fin des années 60 en Italie, la critique Carla Lonzi décide de quitter le milieu de l'art.⁸ Elle publie, en 1969, *Autoritratto* qui s'avère être un montage fabriqué à partir d'entretiens avec des artistes et dans lequel sa propre voix démonte progressivement la figure du/de la critique. Un autoportrait en forme d'autocritique sur sa pratique. Elle aussi rejoint un féminisme militant et sera fondatrice du collectif *Rivolta Femminile*. Influencée par la critique post-structuraliste de Barthes (« La mort de l'auteur » paraît en 1968) ainsi que celle de Susan Sontag, qui défend un projet critique « contre l'interprétation » (1964), elle écrit dans l'introduction de son ouvrage : « À un certain moment, j'ai ressenti l'œuvre d'art comme une possibilité de rencontre, comme une invitation à participer, que les artistes adressent directement à chacun de nous. Un geste auquel, il m'a semblé, je ne pouvais pas répondre de façon professionnelle ». La polyphonie des voix participe à l'invention d'un nouveau corps critique et prend part à tout un courant littéraire et esthétique porté par un désir de se défaire des normes langagières et esthétiques. Je me demande si Carla Lonzi a rencontré Jill Johnston, et si elle écoutait la musique des Flying Lesbians.

Je pense aussi à la critique de danse Laurence Louppe – figure associée à bon nombre d'artistes chorégraphiques français par l'influence qu'elle aura eu auprès d'eux – qui se prêtera au jeu du travestissement. Dans la pièce d'Alain Buffard *Dispositifs 3.1*, elle joue de sa posture de théoricienne d'art, qui se moque d'elle-même. Affublée d'une perruque blonde, et tout en se maquillant négligemment, elle porte d'une voix criarde un discours ironique sur l'art pour finir dans un carton duquel elle sort énervée en criant « Fuck you white cube! ».

Et puis je pense à Isabelle Ginot, qui dirige ma thèse de doctorat à Paris 8, et à ses articles sur Mark Tompkins, dans lesquels elle interroge sa posture de critique, de femme, de spectatrice... « Comment tous nos corps, nos mots, nos sentirs et nos gestes sont envahis par les corps des autres, leurs mots, leurs sentirs et leurs gestes ».⁹

8 Voir à ce propos l'intervention d'Elisabeth Lebovici, « Carla Lonzi, Les Parleuses, le silence », lors de la journée d'étude à l'occasion de la parution française de Carla Lonzi, *Autoportrait* (JRP Ringier, coll. « Lectures de la Maison Rouge », 2012), conçue et organisée par Giovanna Zapperi avec Travelling féministe, en collaboration avec l'Association des amis de la Maison Rouge. <http://www.dailymotion.com/video/xz3ilz>.

9 Ginot Isabelle, « Mark Tompkins, Livin' is deadly », in *Art Press* « Medium Danse », numéro spécial, novembre 2002, pp. 56-59, et aussi « Les croyances suspendues », in *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, dir. Claire Rousier, CND, coll. Recherches, Pantin, 2002.

Ma caméra n'a plus de batterie, j'ai déjà filmé trois heures. Un signe peut-être. La conversation se poursuit, nous allons sur des terrains plus personnels.

Elle me demande ce que je vais faire de tout ça. Je lui dis que je ne sais pas. Que je suis venue pour *mon enquête*. Que Buffard m'y a conduite d'une certaine manière.

Ici je vacille. La voix grave et chaude de Monika m'emporte vers d'autres horizons, me transporte vers d'autres désirs. Plus personnels peut-être. J'éprouve concrètement l'œuvre de Buffard comme un bord duquel partir. Je sens que je m'en éloigne et bizarrement je ne me suis jamais sentie aussi proche d'elle, de lui. Nager vers le large, rejoindre un récif. Abandonner l'œuvre, en retrouver d'autres, en inventer de nouvelles. Je m'émancipe loin des miens dans une autre langue.

En partant, je lui fais signe de la main pendant quelques secondes, elle fait de même dans sa voiture et s'en va. Séquence-émotion. Larmes qui coulent dans mes veines.



filiation-fiction

dimanche 13 août 2017 // Köln

Flâner à Köln. Manger un berliner. Prendre des photos. Passer par les sites touristiques. Entrer dans la cathédrale pour en ressortir immédiatement. Trop de monde. Parier une bière avec Paula que

c'est la cathédrale la plus haute d'Europe. Perdre son pari. Fuir les touristes pour se retrouver dans un parc le long du Rhin. Lever la tête vers le ciel et voir un avion passer. Penser à celui qu'on prendra demain pour retrouver Cillie. Manger un bretzel. Goûter la Kölsch. Marcher encore. Manger une saucisse. Penser à toutes les saucisses, tous les bretzel et tous les Berliner mangés par les touristes aujourd'hui. Trouver ça dégueulasse.

J'ai croisé dans la rue un homme en tenue bavaroise. Ça m'a fait penser à la gamine Heidi et ses tenues traditionnelles. J'adore moi aussi porter la perruque. À l'envers. Ne plus rien voir ou presque. Dans *Dispositifs 3.1*, Laurence Louppe, les yeux bandés, sur les genoux de Claudia Triozzi, répète des phrases en allemand que lui dicte Anne Laurent. Une autre version d'Heidi: «Heidi est jeune, Heidi est saine, Heidi est émotive, elle aime les plantes et les animaux, les fleurs lui tirent les larmes, la montagne lui sourit et les chèvres lui disent bonjour le vent caresse sa chevelure blonde le ruissellement de la rivière la soulage, elle retrouve toujours le chemin de sa maison, Heidi aime les perruques, Grand-Père dit : Heidi est trop innocente pour comprendre l'ornement, Heidi sent bon l'odeur du foin, Grand père dit : Heidi n'a pas besoin de parfum, Heidi est docile, Heidi fait toujours plaisir à grand père, Heidi est très docile».

Où est Heidi aujourd'hui ? Que fait-elle ? À quoi pense-t-elle ? Depuis *Dispositifs 3.1* quel a été son chemin ?

vendredi 18 août

BERLIN – MICHENDORF

Cillie nous attend à la gare. Il y a un malentendu, je pensais que c'était sa compagne Cristina qui venait nous chercher puis au bout de deux minutes, je comprends que c'est Cillie. Je suis très gênée de ne pas l'avoir reconnue. Elle ne le prend pas mal. Nous montons dans sa voiture puis nous arrivons chez elle. Une maison qui donne sur un vaste champ. Cillie nous fait visiter le grand jardin puis nous rejoignons Cristina qui s'occupe des chèvres. Une d'elles vient d'accoucher de deux petits. Ils ont quatre jours et sont en pleine forme. Très sociables, ils sautent à nos pieds et nous les caressons comme des chiens. Nous bavardons longuement. Le discours de Cillie est différent de celui de Monika. Plus universitaire peut-être. Quand elle a fondé le groupe, elle commençait un doctorat. Sa bourse de

thèse fut une aide précieuse au financement des activités des Flying Lesbians. Cristina nous rejoint et accepte d'être filmée à son tour. Avant cela, elle nous fait une démonstration de son drone dans le jardin. La scène est surréaliste, le drone dirigé par cette sexagénaire-réalisateurice-fermière-fromagère, les chèvres au loin qui agitent leurs cloches et moi qui filme. Après un atterrissage réussi, nous goûtons ses fromages de chèvre, Cristina est modeste, nous découvrons que les Flying Lesbians, c'était son idée. C'est elle qui a suggéré à Cillie de former un groupe de rock composé de femmes. C'est elle aussi qui a diffusé une annonce à la radio pour trouver des musiciennes. Quelques jours plus tard, le groupe était formé, les répétitions avaient lieu dans une maison à Kreuzberg – un quartier de Berlin – jusqu'au premier concert en 1974 dans le hall de l'Université Technique de Berlin qui rassembla plus de 2000 femmes. Cillie nous montre une photo d'elle en noir et blanc dans une baignoire, les cheveux et le buste mouillés, elle doit avoir une vingtaine d'années. « C'est là qu'on écrivait les chansons » dit-elle en souriant.

Alain Buffard était parti filmer Anna Halprin en Californie, entre quête identitaire et quête artistique – c'est ce que je me raconte. Pour moi, l'Allemagne devient un terrain de je(u). Les Flying Lesbians m'apprennent elles aussi à comprendre un peu mieux ce que je fais, ce que je veux faire ou ce que je ne veux pas faire. Elles deviennent mes complices, mes sœurs. Monika et Cillie, chacune avec leurs mots, me renseignent sur le militantisme lesbien des années 70 en Allemagne de l'Ouest, elles me dévoilent les contradictions des actions collectives, elles me partagent un peu de ce qu'elles étaient à 20 ans, elles me font goûter des pâtisseries ou du fromage de chèvre, on discute « convergence des luttes » en 2017. J'imagine parfois qu'à travers leurs récits, c'est Heidi qui me parle. Dans ces campagnes allemandes, mon travail prend des voies inattendues, on dirait qu'il entend des voix aussi. Kazuo Ōno, qui occupe une place dans ma thèse, raconte que La Argentina l'a appelé, un jour, alors qu'il regardait un tableau de peinture abstraite. Qu'elle lui a demandé de danser pour/avec elle. C'est ce qu'il fait en 1977, avec son solo *Admiring la Argentina*. À mon tour, je suis prise par les œuvres que je regarde. Heidi m'interpelle, je suis des pistes, des signes. Les signes, écrit Vinciane Despret, « sont toujours interpellatifs. Interpeller, le dictionnaire nous le précise, non seulement renvoie au fait

d'appeler pour demander quelque chose, pour sommer de répondre, mais également à celui de causer une attention particulière, voire à contraindre à regarder. [...] Si le contenu informationnel d'un signe peut être en attente d'interprétation, ce n'est pas ce contenu qui importe, c'est le fait qu'il soit adressé, et que cette adresse pose chez celui qui le capte ou le reçoit, une question : qu'est-ce que je fais à partir de cela ? [...] C'est cela que fait le signe : il met au travail ».¹⁰

10 « Penser par les effets. Des morts équivoques », in *Études sur les morts. Thanatologie*, n.° 142, 2012/2, en ligne: <http://www.vincianedespret.be/wp-content/uploads/Despret-E2-penser-par-les-effets-copie.pdf>.

Qu'est-ce qu'elle me ferait
faire Heidi ?

SEPTEMBRE 2017

En rentrant de mon voyage, je mêle dans un récit Heidi et les Flying Lesbians, je demande à mes grands-parents de porter la perruque. J'essaye de troubler une quelconque origine. De faire circuler une référence qui passe de tête en tête. Par capillarité.

J'écris des chansons sur/pour Heidi. J'apprends des séquences de *Dispositifs 3.1*, j'imité et je tords.

Deux danses composent *La langue brisée (3)*, une reprise solitaire d'une séquence dite du défilé où les quatre interprètes de *Dispositifs 3.1* se secouent certaines parties du corps sur une chanson de Patti Smith. Je reprends la séquence à l'identique comme pour retraverser encore une fois la pièce originale et la faire goûter aux spectateur·ice·s. La deuxième séquence qui reprendra le même parcours dans l'espace sera un négatif de cette danse injonctive. Ici je joue des codes du défilé en sapant les codes féminins. Une danse 100 % transpiration. Mon visage n'est plus caché par la perruque mais grimace. Je reste ancrée dans le sol et propose un voguing-krump autodidacte et improvisé. La danse d'Heidi telle que je me la raconte, telle que je la traduis.

Plus tard, je reçois une invitation du Centre d'Art La Terrasse à Nanterre pour présenter quelque chose dans le cadre du cinquantenaire de mai 68 en mars 2018.

Je propose à une chorale féministe basée à Paris – *A feminist choir* – de venir chanter une des chansons des Flying Lesbians.¹¹ Elles en choisissent une de 1975, *Frauen Kommt Her* qu'elles traduisent en français et arrangent avec le musicien Gérard Kurdian. J'apprends la chanson avec elles et nous la chanterons pour l'occasion. J'avais oublié ce que procure la puissance d'un groupe qui chante. J'avais oublié la force du souffle – du sien et de celui des autres – qui longe la colonne vertébrale. La chanson est désormais à elles. Elles la chantent à présent dès que la chorale est invitée quelque part. Prolongement des Flying Lesbians.

11 Une captation de cette lecture est visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=7R-32uYqPSI>.

RÉFÉRENCES

- BUFFARD, Alain (2001), « Alain Buffard et ses dispositifs », interview avec Fabienne Arvers, *Les Inrocks*, Archives Buffard, Pantin, CND.
- (2003), « Quelques notes sur Anna Halprin. Pour un projet de film vidéo 2004 », Archives Buffard, Pantin, CND.
- (2006), « Critical Correspondance - Interview with Jennifer Monson », in *Movement Research*, Archives Buffard, Pantin, CND.
- DESPRET, Vinciane (2012), « Penser par les effets. Des morts équivoques », in *Études sur les morts. Thanatologie*, n.º 142, en ligne: <http://www.vincianedespret.be/wp-content/uploads/Despret-E2-penser-par-les-effets-copie.pdf>.
- GINOT, Isabelle (2002a), « Mark Tompkins, Livin' is deadly », in *Art Press* « Medium Danse », numéro spécial, pp. 56-59.
- (2002b), « Les croyances suspendues », in Claire Rousier (dir.) *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, coll. Recherches, cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.
- FLYING LESBIANS, <http://flying-lesbians.de/>.
- JOHNSTON, Jill (1971), *Marmalade Me*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc.
- (1973), *Lesbian Nation. The Feminist Solution*, New York, A Touchstone Book, Simon and Schuster.
- LE BOULBA, Pauline (2018), *As Buffard As Possible*, Lecture-augmentée, Nanterre, Centre d'Art la Terrasse, <https://www.youtube.com/watch?v=7R-32uYqPSI>.
- LEBOVICI, Elisabeth (2012), « Carla Lonzi, Les Parleuses, le silence », Intervention orale à la Maison Rouge, Paris, <http://www.dailymotion.com/video/xz3jilz>.
- LONZI, Carla (2012), *Autoportrait*, Paris, JRP Ringier, La Maison Rouge.

ILLUSTRATIONS © PAULINE LE BOULBA

1. « My lunch with Anna » (capture d'écran, vidéo YouTube)
2. Alain et Niquette
3. Jill Johnston au festival Femø à Copenhague en 1974
- 4-17. Diapositifs image-texte

PAULINE LE BOULBA

É artista e investigadora em dança. O seu trabalho inscreve-se numa reflexão em torno dos discursos sobre/da dança, tentando propor novas formas de perceber as obras, de com elas dialogar e/ou a partir delas dançar. Como respostas críticas às peças com as quais entra em contacto, imagina outros objectos e performances (ensaios, poemas, *rap*). A sua investigação artística articula-se no campo reflexivo da tese de doutoramento que desenvolve no Departamento de Dança da Universidade de Paris-8, sob a direcção de Isabelle Ginot e com o título *Les danses des spectateur-riche-s. Réceptions performées et critiques affectées* (As danças da.o.s espectador.a.e.s. Recepções performadas e críticas afectadas) (título provisório).

Choreographic transductions across media: problems and objects in the *Double Skin/Double Mind* project

CARLOS MANUEL OLIVEIRA

O foco deste artigo é a individuação de conhecimento coreográfico no contexto do projecto *Double Skin/Double Mind*, desenvolvido pelo grupo de investigação Prática e Desenvolvimento Artístico, da Escola das Artes de Amesterdão, em torno do trabalho conjunto do coreógrafo e bailarino Emio Greco e do dramaturgista Pieter Scholten. O artigo expõe alguns problemas associados à concepção e ao desenho de uma série de objectos multimédia, criados com o intuito de transmitir o conhecimento coreográfico destes artistas através de estruturas análogas aos conceitos organizadores das próprias danças. Estes conceitos correspondem a princípios de movimento cuja transmissão se dá por meio de transduções, tanto entre corpos como entre diferentes média. A transdução é aqui proposta como uma operação adequada ao pensamento da transmissão coreográfica, abrangendo tanto as expressões intensivas e extensivas da dança como os processos abstractos e concretos pelos quais o conhecimento que lhe está associado emerge. Os problemas abordados referem-se sobretudo à disparidade entre a dança e a escrita coreográfica, vista da perspectiva da diferença entre multiplicidades qualitativas e multiplicidades quantitativas. O projecto de investigação *Double Skin/Double Mind* debruçou-se sobre este conjunto de problemas no que respeita à transmissão de conhecimento coreográfico em tempos de multimodalidade digital, não sem ter de lidar com as restrições diagramáticas e linguísticas necessárias à determinação de uma continuidade de ideias coreográficas através de corpos e média descontínuos.

DANCE / CHOREOGRAPHY / KNOWLEDGE / TRANSDUCTION / MULTIMEDIA

TRANSMITTING

When asked to deliver a workshop at the Internationale Tanzwochen Wien in 1998, choreographer and dancer Emio Greco and dramaturgist Pieter C. Scholten (EG|PC) decided to create a structure that could transmit their creative method, which they named *Double Skin/Double Mind*

(*DS/DM*). After delivering this workshop in different contexts for some years, the two artists felt “the need” to better “understand the logic of the workshop and its structure” (deLahunta, 2007a: 20). In order to do this, from 2004 to 2007 the EG|PC dance company developed the *Notation Research Project* (NRP), in cooperation with the research group Art Practice and Artistic Development, headed by Marijke Hoogenboom at the Amsterdam School of the Arts.¹ With this project, the two artists and a multi-disciplinary team of specialists strived to find a notation system that could capture “the inner intention as well as the outer shape of gestures and [dance] phrases” (*ibidem*, 5). Remarkably, this research generated multiple outcomes: a documentary, a DVD-ROM, a book and an interactive installation, all published together under the title (*Capturing Intention*): *Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emilio Greco/PC* (CI).²

The workshop *DS/DM* was intended to facilitate the transmission of a series of movement principles, from Greco’s body to the body of other dancers. As it can be seen in the *DS/DM* documentary, that transmission is based on exemplification and reproduction.³ The dancers watch Greco dancing, listen to his oral instructions and then try to dance in accordance with the same movement principles. To say that a movement principle is reproduced from body to body is not the same as saying that one body mimics another. Rather than formal outcomes, what is transmitted across bodies in this circumstance is a principle of individuation. In dance, movement principles are principles of individuation, for they correspond to a mediation between orders of movement, which enables specific regimes of expression.

1 This project was followed by the *Inside Movement Knowledge* (IMK) project, which occurred between 2008 and 2010. For a detailed account of both projects’ history, see www.insidemovementknowledge.net.

2 I had the chance to meet part of the NRP’s team at the first Annual Arts and Sciences Laboratory of the *Transmedia Knowledge Base for Performing Arts Project* (TKB), which took place at the choreographic centre “O Espaço do Tempo” in Montemor-o-Novo, Portugal, between May 22nd and 28th 2010. For more on the TKB project, see <http://tkb.fcsh.unl.pt/>. By then the NRP had already finished, but its outcomes were still being developed in the frame of the IMK project. Since this Laboratory was dedicated to “new models of documentation for contemporary dance”, the NRP/IMK’s team had the opportunity to set up the interactive installation *DS/DM* there and present their remaining work. This was the only time I accessed the interactive installation’s actual set-up and experienced its workings.

3 The *DS/DM* documentary can be watched at <https://vimeo.com/38974588>, or found enclosed in the publication (*Capturing Intention*): *Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emilio Greco/PC* (deLahunta, 2007a).

TRANSDUCING

The notion of individuation proposed here comes from the work of Gilbert Simondon – the French philosopher who has engaged in reactivating the philosophy of individuation in the 1950s and 1960s, in order to deal with contemporary issues such as the rise of machines and the relationship between culture and nature. For Simondon, “the sole principle by which [individuation] is guided is that of the conservation of being through becoming” (1992: 301), which amounts to saying that individuation is the process by which the potentials of a system are conserved. From an ontogenetic perspective, the principle of individuation corresponds to the operation that enables “the system of energy that is individuating” to realize, in the individual, the “internal resonance of the matter taking form and a mediation between orders of magnitude” (*idem*, 1964: 44).⁴ From the outset, an individuating system keeps potentials of different orders of magnitude communicating with each other, from which a force strong enough to dephase the system and individuate a determinate state of affairs can emerge. Such force is the potential of disparity. From phase to phase, which is to say from individual to individual, the system restructures the distribution of its energetic potentials, only to keep itself in a state of becoming. As Simondon writes, “the true principle of individuation is mediation, which generally presumes the existence of the original duality of the orders of magnitude and the initial absence of interactive communication between them, followed by a subsequent communication between orders of magnitude and stabilization” (*idem*, 1992: 304). The system’s becoming is therefore tantamount to its own internal resonance. As long as potentials belonging to different orders of magnitude keep affecting one another, the system can individuate adequate resolutions to its self-incompatibility. The principle of individuation is a principle of resonance.⁵

To transfer movement principles across bodies is therefore a transductive process, an operation that can be understood according to the following definition by Simondon:

4 This is an unpublished translation from the French by Taylor Atkin, on his website (2007): <https://fractalontology.wordpress.com/2007/11/28/a-short-list-of-gilbert-simondons-vocabulary/>.

5 For more on the notion of individuation, see Gilbert Simondon, *L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information* (Simondon, 2005).

[Transduction] denotes a process [...] in which an activity gradually sets itself in motion, propagating within a given domain, by basing this propagation on a structuration carried out in different zones of the domain: each region of the constituted structure serves as a constituting principle for the following one, so much so that a modification progressively extends itself at the same time as this structuring operation. [...] The transductive operation is an individuation in progress; it can physically occur most simply in the form of progressive iteration. However, in more complex domains, such as the domains of vital metastability or psychic problematics, it can move forward with a constantly variable step, and expand in a heterogeneous field. (Simondon, 1995: 30-31)⁶

In regard to knowledge, transduction corresponds to the formation of correlated subjects and objects, a process by which the individuation of the known object acts as a functional and structural source for the individuation of the knowing subject. By transferring principles of individuation from body to body, transduction facilitates the operational analogy of knowledge and distributes the resources from where the axiomatic emerges. In fact, it is only because a system individuates through a progressive structuration of potentials, that knowledge can receive from the individuation at stake the principles required for its own constitution. This is the reason why transductive knowledge “can be used as the foundation [...] of analogical paradigms so as to enable us to pass from physical individuation to [...] psychic individuation, and from psychic individuation to the subjective and objective level of the transindividual” (*idem*).

MEDIATING

The movement principles of Greco’s characteristic dancing are known to comprise a strong component of internal movement, i.e of bodily movements that occur at orders of magnitude unperceivable to other bodies. Hence the name of the publication: *Capturing Intention*. In this case, intention regards the intensive qualities of bodily movement and the problematic potentials they create to the individuation of extensive expressions.

⁶ Translated from the French by Adrian Mackenzie in *Transductions: bodies and machines at speed* (2002: 16). For more on the notion of transduction, see Simondon, *op. cit.*

If it can be argued that it is an impossible task to express continuity as such by means of film, software or text, it can also be argued that each of the *CI*'s objects attests the systematic tentative of dealing with this very problem: the fundamental and apparently insurmountable difference between qualitative and quantitative multiplicities. In this sense, each of these objects can be said to express, if not a solution, at least an approximation to the problem itself.

To transfer principles of intensive movement either across bodies or from the dancing body to each of the *CI*'s different domains is equivalent to transducing choreographic problems. On the one hand, this means that the body is intensively problematic and therefore capable of transducing the principles according to which it moves.⁷ On the other, it means that the extensive expression of such intensive problems necessarily implies problems that are of the extensive domain itself. When these domains do not coincide with one another (e.g. the transduction of movement principles from the dancing body to the digital domain), the heterogeneous multiplicity is not only doubled with a difference; it is also submitted to conditions of individuation that require different modes of experimentation. In this sense, EG|PC's knowledge of the *DS/DM*'s movement principles is way easier to be transferred to other dancing bodies than to the target domains used to express the *CI*'s objects. Expressing movement principles in those target domains requires specific modes of experimentation and the resolution of problems that are definitely foreign to the knowledge that comes with the experience of dancing. It should nonetheless be noticed that of the four *CI*'s objects mentioned above, only the DVD and the Interactive Installation were in fact created with the intent to be autonomous transducers of the *DS/DM*'s movement principles. This is to say that, even if all the *CI*'s objects resulted primarily from the knowledge that EG|PC had of the *DS/DM* workshop, only these two have individuated from the resolution of problems posed by the encounter between given ideas of dance and the domains targeted to express these ideas. With such resolution, these objects acquired a truly choreographic character. They have become choreographic propositions with which it is possible to learn how to dance according to the *DS/DM*'s movement principles, similarly to what happens in a workshop delivered by EG|PC themselves. These two

7 For an account of the generative capacity of problems, see Gilles Deleuze's theory of ideas (Deleuze, 1994: 168-221).

objects are capable of transducing the *DS/DM*'s movement principles into other dancing bodies, facilitating the individuation of a renovated knowledge regarding the intended dancing. Together with the workshop itself, these two choreographic objects emphasize the expressive variability that one same system of choreographic individuation is capable of.

NAMING

It is worth following the *NRP*'s development and the fact that its first outcome was the video documentary of the workshop, filmed and directed by Maite Bermúdez in 2005. The structure of the documentary follows the structure of the workshop, as it was delivered at ImPulsTanz Festival, in August that year. The workshop is shown as divided in five main parts, designated respectively according to their succession as: 1) “*Breathing*”; 2) “*Jumping*”; 3) “*Expanding*”; 4) “*Reducing*”; 5) “*Transfer*”. Whereas the first four parts correspond to different principles of movement (or, in other words, movement qualities), the last part is depicted as structured by a dance phrase that is to be filled with (or fuelled by) them. The fact that the successive parts are designated by those terms shouldn't be understood in any general way. Their names are not meant to correspond to the common understanding they might pertain to in any other particular context. Rather, they are meant to specifically depict the problematic structure of the *DS/DM*'s movement qualities. The fact that there is a tension between the limits of a signifier and the unbounded openness of the signified multiplicity is remarked by Scott deLahunta (one of *NRP*'s specialists in dance and technology) as having been one of the difficulties faced by EG|PC when naming and describing the structure of the workshop:

This difficulty of finding the right words and explanations was, in part, due to the dialectical tension between [the artists] that is inherently a feature of their artistic work [...]. To “decide” what and how to name or explain these parts of *DS/DM*, was to allow it to become fixed, to make it concrete in terminology. However, as mentioned, the result of this difficult work served the needs of the making of the documentary. It also produced the hierarchy of sections and subsections so that the DVD and Installation versions of *DS/DM* could be created. (deLahunta, 2007a: 21)

This is to say that the tension between the signified (the variable experiences and expressions of dance) and their signifiers (the words used to name the movement qualities at stake in the workshop) was sufficiently problematic to foster the technical individuation of these two choreographic objects. After all, despite their possible reduction to the limited expression of phonetic or graphic signifiers, monemes are but multiplicities of heterogeneous elements.

With no regard to the structures that followed from naming movement principles in this way, the *DS/DM* workshop always had a linguistic dimension. As dancer Bertha Bermúdez explains, “passing these dances onto others is [normally] done through instructions with the body and words. [As such] the body has to be clear and the words have to be right” (deLahunta, 2007a: 6). The specification provided by names fulfils this very requirement. If both the DVD and the Interactive Installation are to be capable of transmitting the *DS/DM*’s movement principles, their expressions have to be structured in a precise and determinate manner. It could nonetheless be argued that instead of names, the different parts of the workshop could have been given numbers, for example. But in contrast to numbers, what the artists’ endeavour to find the right words for each of the workshop’s movement qualities indicates is the existing connection between the somatic experience of the moving body and the ways in which language and conceptual knowledge are structured in and by the body. The oral explanation of dance is directly related to the conceptual structures according to which the *DS/DM*’s movement principles are organized. It allows for understanding both the knowledge that the artists have of what they do and how it is structured.

CONCEIVING

The fact that both the *NRP* and the *IMK* have turned towards cognitive linguistics to think and analyse the conceptual structures implicated in the *DS/DM*’s movement qualities clearly shows not only the projects’ concern with the underlying principles of dancing, but also the acknowledgement that they can be known both somatically and conceptually. According to Bermúdez and cognitive linguist Carla Fernandes, two of the researchers involved in the projects, the interest was in:

[...] searching for the implicit knowledge that is embedded in choreographic processes and the possible ways of presenting or expressing it. In practice this means [to] start from the premise that the translation and transmission of the imagetic thought of a contemporary choreographer into an embodied-type of thought, via the dancers' bodies, is above all metaphoric (cf. Johnson, 1987 on image schemata in the human brain as being prior to awareness). (Fernandes/Bermúdez, 2010: 29)

This metaphorical character of choreographic transductions can be understood both regarding the dancing body's orientation in relation to the charged ground of its perceptive-affective milieu (i.e. imagetic thought being structured in accordance with this orientation) and regarding the influence that knowledge has on dancing (i.e. extensive movement being determined by the structures of thought). It concerns both the transfer of physical resolutions to the resolution of thought and the transfer of conceptual resolutions to the resolution of dance. After all, "the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another" (Lakoff/Johnson, 1980: 5). But these are not symmetrical processes. The process by means of which the resolutions of thought follow from the body's physical orientation is not the same as the one whereby conceptual structures affect the actual organization of dance. On the basis of this asymmetry is the assumption that knowledge is characteristically imagetic. It structures images (or it imagines structures) that are neither the body's actual orientation in its milieu, nor any of its other possible expressions. In other words, there is an abstract level of experience that has its own processual autonomy and that allows for the complexification of knowledge to a point where the concepts of understanding can move the body in its extensions with ever more complexity. This corresponds to the idea proposed by cognitive linguist Mark Johnson that the perceptual patterns arising from bodily experience correspond to primary structures that nonetheless organize our abstractions. Such structures, which Johnson calls "image schemata", serve as a basis for the more complex operations of associative thinking, which allow for the formation of structured meanings, concepts and reasonings.

The VERTICALITY schema, for instance, emerges from our tendency to employ an UP-DOWN orientation in picking out meaningful structures of our experience. We grasp this structure of verticality repeatedly in

thousands of perceptions and activities we experience every day, such as perceiving a tree, our felt sense of standing upright, the activity of climbing stairs, forming a mental image of a flagpole, measuring our children's heights, and experiencing the level of water rising in the bathtub. The VERTICALITY schema is the abstract structure of these VERTICALITY experiences, images, and perceptions. (Johnson, 1987: xv)

From an order recurrently perceived in the physical relations between body and milieu arises an abstraction that, because it bears a particular structure, has its own autonomy and can be related to different situations as experience unfolds. Importantly, the autonomy of such abstractions in relation to the concrete experiences from which they emerge allows for the association between image schemata and for the formation of more complex levels of abstraction and cognition. Such associations between abstractions do not occur without movements of thought, which Johnson considers primarily in metaphorical terms. For the author, metaphors correspond to the way in which image schemata are used to structure a domain of experience different from the one where they have first emerged. The relation between patterns of physical experience and the abstract patterns of thought is therefore a relation of dependency, whereby the image schemata of the latter serve to structure the former. Johnson calls this passage from concrete experience to abstract thinking “metaphorical projection”, since it is an operation that can also occur between different levels of abstraction. So conceived, metaphors underlie the ordering of cognition to such a point that considering them only linguistically falls short of their importance.⁸ From the acknowledgement of this importance, it can only follow that the physical experience of a body moving through a milieu of charged and problematic potentials is the very foundation of thought. In Johnson's words:

Understanding via metaphorical projection from the concrete to the abstract makes use of physical experience in two ways. First, our bodily movements and interactions in various physical domains of experience

8 Another prominent cognitive linguist, George Lakoff, with whom Johnson wrote the book *Metaphors We Live By*, argues that metaphors can be considered as a mode of thought in their own right because of three fundamental characteristics: “1) The systematicity in the linguistic correspondences; 2) The use of metaphor to govern reasoning and behaviour based on that reasoning; 3) The possibility for understanding novel extensions in terms of the conventional correspondences” (Lakoff, 2006: 191). From these characteristics follows that metaphors organize the experience of the world in specific ways and that they can be expressed by means other than speech.

are structured (as we saw with image schemata), and that structure can be projected by metaphor onto abstract domains. Second, metaphorical understanding is not merely a matter of arbitrary fanciful projection from anything to anything with no constraints. Concrete bodily experience not only constrains the “input” to the metaphorical projections but also the nature of the projections themselves, that is, the kinds of mappings that can occur across domains. (Johnson, 1987: xv)

From this standpoint, it is possible to understand how both dance and speech are capable of providing access to the underlying conceptual structures and implicit instances of knowledge. Since the focus here is the dancing body, both modes of expression can be said to correspond to resolutions that not only implicate movement principles but also the thoughts that arise with them. Insofar as knowledge in general can be addressed on the basis of image schemata, and therefore as being grounded on bodily experiences, both knowing how to dance and knowing how to verbalize this experience necessarily correspond to the same conceptual structure. It is therefore possible to not only address this relation between expressions and abstractions on the basis of the mappings that occur across domains, but also to use those mappings to further express choreo-knowledge. This is precisely what both the DVD and the Interactive Installation do.

STRUCTURING

By determining ideas of dance in the form of concepts, here synthesized by words, and by using their structures to individuate digital expressions, the concretization of the objects in case has extended the knowledge of the *DS/DM* workshop into domains that, because they are problematic on their own, have allowed for novel resolutions and renovated perspectives on the workshop. As Pieter Scholten remarks, the knowledge of the workshop didn't change “but it has gotten more layers through this research project” (deLahunta, 2007b: 21). Such layers correspond both to a glossary (which beyond the names already mentioned was fabricated with the intent of discontinuing movement qualities into a greater degree of resolution) and to the multimodal contents created to provide different perspectives on the *DS/DM*, as structured by the glossary. “The *DS/DM*'s glossary has been the first attempt by EG|PC to

break down the creative process through the use of words. Such a process provided the different disciplines involved within the research project with a common basis of understanding around the *DS/DM* workshop” (Fernandes/Bermudez, 2010: 31).⁹ It also allowed to depict the conceptual structure of the workshop to a point that was new even to the artists. As much as the *DS/DM*’s glossary comprises a list of interrelated terms – a signifying double of the heterogeneous multiplicity that it represents –, and each of these terms implicates a concept, the glossary can be said to represent the conceptual structure of the workshop. A fact reiterated by the very process of its individuation, as described hereunder:

Definitions and descriptions were constructed through interviews and different transcriptions of the live transmission of the workshop, in some cases complemented by visual demonstrations. Divided in two parts, Inside and Outside, the glossary tried to present the language used by the company (Inside section) versus a more general definition of the same terms gathered from dictionaries (Outside section). (*ibidem*)

It is beyond the scope of this essay to consider the specificities of the lexicon used in the *DS/DM*’s glossary, yet it matters to acknowledge that all its terms refer to resolutions of the dancing body. The glossary didn’t result from a random depiction of choreographic expressions, but rather from a knowledge that primarily regards the dancing body’s capacity to differentiate movement qualities. Rather than being an external factor of determination imposed on the workshop for the expression of resolute forms, the glossary should be understood as a possible expression of the diagram according to which the dancing body develops and undergoes phase-shifts, from one movement quality to the next. It is nonetheless noticeable that in order to create it, much effort was put into defining the terms in relation to the narrow context of the *DS/DM* workshop, in relation to the broader context of EG|PC’s artistic work, and in relation to the even broader context of dance and movement analysis. There are different individuations at stake here: there is the individuation of the *DS/DM*’s movement qualities and there is the individuation of the concepts created by the multidisciplinary team of specialists. Whereas the results of the former correspond to the glossary’s structure, the results of the latter

⁹ The disciplines involved within the research project were dance notation, motion capture, new media design, cognitive neuroscience, cinematography, and dance analysis (*apud* deLahunta, 2007a).

correspond to its contents. The one condition that these two individuations share is the *DS/DM*'s dancing body. After all, both take it to be a body capable of moving ideas with the potential to determine conceptual and physical resolutions. By using the glossary for indexing and organizing the different contents of the *DS/DM*'s DVD and the Interactive Installation, it became possible to express digitally not only the workshop's structure but also the diagram of its potentials. Precisely because of this, says Bermúdez, “[t]he structure that is used in the Installation and the DVD contains the core of what *DS/DM* [i.e. *NR P* and *IMK*] has achieved in ten years” (deLahunta, 2007a: 21).

Each of the *DS/DM* workshop's sections and subsections is expressed in the DVD and in the Interactive Installation with a variety of contents. For example, the section “*Breathing*” is expressed in the DVD with: 1) a written explanation; 2) an oral explanation, i.e. the video recording of a “talking head”; 3) the dancing body's video recording; 4) a close up of the previous; 5) a Labanotation score; 6) a Benesh notation score; and 7) the “*Gesture Follower*” software. All these contents express the *DS/DM*'s choreographic nexus and define it further by being in relation to one another. This is what the interface designs of the DVD and the Interactive Installation allow for: to relate in continuity, i.e. the continuity of the user's experience, the differences between the extensive series. The expressive multimodality of these graphic interfaces not only makes explicit the contents' similarity but also the ways in which they differ. In fact, it is precisely this contrast between the same and the different that offers an insight into the *DS/DM*'s invariant functions, i.e. into the principles of individuation of the choreographic ideas that these objects simultaneously express and hold in potential.

Importantly, the glossary's structure is the formal condition for the different content relations. Both in the DVD and in the Interactive Installation the matters of content are differentiated from and related to one another by means of indexation. For example, all the contents indexed with “*Breathing*” are enclosed within the same set, which is determined not only by the index itself but also by the nexus resulting from the relations of the contents. This function of indexation is therefore a function of expression. It constrains the many possible relations between matters of content and determinate ideas. In a sense, this function is the same that is required for a body to dance in accordance with the *DS/DM*'s movement principles. Only by having in mind the concepts according to which it moves, can the dancing body move accordingly.

CONCLUDING

This capacity of the *DS/DM* to structure different domains can be understood as a force that, when encountering contents with a variable degree of indetermination, mediates the problematic potentials therein towards the expressive resolution of a particular set of movement principles. This is the force of the *DS/DM*'s choreographic ideas. Their determination holds in potential the capacity to constrain matters of content, regardless of the domain of individuation. Yet it should be noticed that matters of content and structures of abstraction are absolutely reciprocal: one does not go without the other. If the *DS/DM*'s choreographic nexus is to be transduced and expressed, the structure of its abstractions needs to be related with actual matters of content. Only by means of this encounter can choreographic ideas be expressed and constituted as the actual ground for other potential transductions. A relation between abstractions and expressions that the *DS/DM*'s DVD and the Interactive Installation mediate in an exemplary way, for they hold the potential of transducing the workshop's movement principles as much as the artists themselves. Overall, this is a capacity that allows us to think of the *DS/DM* as one same choreographic object, independently from the domains in which it is or might be expressed.

REFERENCES

- DELAHUNTA, Scott (2007), "The body has to be clear and the words have to be right", in (*Capturing Intention*): *Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emio Greco/PC*, ed. Scott deLahunta, Emio Greco/PC and AHK/Lectoraat, pp. 5-9.
- (2007b), "The moment to question... Double Skin | Double Mind", in (*Capturing Intention*): *Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emio Greco/PC*, ed. Scott deLahunta, Emio Greco/PC and AHK/Lectoraat, pp. 58-61.
- DELEUZE, Gilles (1994), *Difference and Repetition*, Columbia, Columbia University Press.
- FERNANDES, Carla and BERMUDEZ, Bertha (2010), "Inventing the interactive glossary: an approach to documenting contemporary dance", *Notation: Special Issue of RTRSRCH Journal*, 2 (2), pp. 29-31.
- JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, George and JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- MACKENZIE, Adrian (2002), *Transductions: bodies and machines at speed*, London/New York, Continuum.
- SIMONDON, Gilbert (1964), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF.
- (1992), "The genesis of the individual", in *Incorporations*, 6, pp. 296-319.
- (1995), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Editions Jérôme Millon.
- (2005), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Bernin, Éditions Jérôme Millon.

—

CARLOS MANUEL OLIVEIRA

—

É coreógrafo, performer e investigador colaborador no grupo de investigação «Performance e Cognição» da Universidade Nova de Lisboa. Concluiu o doutoramento em *Media Studies* no âmbito do Programa UT Austin|Portugal e a licenciatura em Contemporary Dance: Context and Choreography no Inter-University Center for Dance de Berlim.

Antídoto e método: práticas de investigação artística em contexto coreográfico

SÍLVIA PINTO COELHO

Since 1999 I've been following João Fiadeiro's work with some attention. Sharing his processes of research with several colleagues, collaborators, artists, researchers, Fiadeiro has been able to produce myriads of questions under the umbrella of *Real Time Composition (CTR)*. As I could explore some of these questions in workshops with Fiadeiro and his collaborators (first as a dance student, and later as an artist and researcher, 1999-2018), I ended up using them and exploring them further in my PhD dissertation *Body, Image, and Choreographic Thinking* (2016). A great portion of the present paper was written between 2012 and 2015 as part of this larger research project.¹ Several research practices – such as Fiadeiro's *CTR*, Lisa Nelson's *Tuning Scores*, Mark Tompkins' *Real Time Composition; Modus Operandi AND*, or the Guest-Host (G.HOST) game practice, organized by Eugénio and Fiadeiro, among many – present ways to articulate strategies in order to create new meanings and to think with and about ways of acting-thinking. This paper tries to enhance the capacity that some of these practices have in themselves, and in the speech they produce, to generate the possibility of an antidote for each proposition (i.e. the possibility to escape dogmatic tendencies that methods in general reveal).

COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL / RE.AL / JOÃO FIADEIRO / AND_LAB / FERNANDA EUGÉNIO

INTRODUÇÃO

Acompanho o trabalho do coreógrafo João Fiadeiro com alguma atenção desde 1999. A convivência com a sua investigação e com dezenas de colegas, colaboradores, artistas, investigadores (nos quais me incluo)

- 1 From 2011 to 2014, João Fiadeiro and Fernanda Eugénio were collaborating in an intensive research project, the AND_Lab, that aimed to involve several researchers around a series of topics considering the emergence of community and composition (how to live together and how to arrive at compositions that emerge from a relation made of previous relations, instead of having preconceived ideas). In 2015 their research split again, the AND_Lab is being explored in various other perspectives with Fernanda Eugénio, myself and several researchers; João Fiadeiro's research went further with distinct influences and artists, and is called again *CTR (Real Time Composition)*.

produziu algumas das questões que desenvolvi na tese de doutoramento com o título *Corpo, imagem e pensamento coreográfico, da pesquisa coreográfica contemporânea enquanto discurso: os exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro* (2016). Uma grande parte deste artigo foi escrita em 2015 e integra uma investigação alargada, da qual destaco o período entre 2011 e 2013, quando acompanhei mais intensamente e de perto a formulação do *Modo Operativo AND*², com Fernanda Eugénio e João Fiadeiro³, deixando que o discurso produzido então influenciasse a articulação de vários temas. Falo de um discurso que subjaz às distintas práticas que pude experimentar ao longo de anos de estudo na área da coreografia. A prática da *Composição em Tempo Real* de João Fiadeiro, ou a de Cláudia Dias⁴; a prática de *Tuning Scores* de Lisa Nelson; a prática de *Real Time Composition* de Mark Tompkins; a prática da improvisação *Viva o Momento* de Peter Michael Dietz; a prática do *Modo Operativo AND*, ou a prática do jogo *Guest-Host (G.HOST)* de Fernanda Eugénio e de João Fiadeiro, entre muitas, constituem estratégias de articulação, de criação de sentidos e de flexibilização de modos de pensar-agir que integrei «à minha maneira».⁵ Este artigo pretende evidenciar o modo como algumas destas práticas artísticas comportam em si, ou no discurso que produzem, um «antídoto», isto é, a possibilidade de não se cristalizarem em dogmas.⁶

- 2 «O *Modo Operativo AND (MO_AND)* é um sistema de improvisação e com-posição-com que oferece um conjunto de instrumentos para o estudo praticado das políticas da convivência e das capacidades de auto-observação em acto e de tomada de decisão situada. [...] o jogo *AND* permite frequentar a atenção ao comum, a disponibilidade para o imprevisível e o prazer da comunidade, articulando-se como convite com uma investigação experiencial dos funcionamentos e (des)dobramentos do Acontecimento – seja no acompanhamento da sucessão espiralada das suas emergências e esgotamentos, seja através do manejo directo da sua propagação em regras imanentes e sempre provisórias» (Eugénio/Salgado, 2018).
- 3 Neste mesmo período, tive acesso a vários tipos de documentos do arquivo da RE.AL e de João Fiadeiro. Do material por catalogar, mas suficientemente organizado, destaco alguns textos inéditos, recortes de jornais, fotografias e vídeos de várias épocas ligados a oficinas e a peças de João Fiadeiro.
- 4 Ao longo do tempo, as práticas dos dois coreógrafos foram ganhando características e focos distintos.
- 5 Em torno do trabalho e do pensamento de João Fiadeiro, a tentativa de ser absolutamente rigorosa na atribuição de autoria às ideias, expressões, abordagens e modos operativos talvez seja desnecessária e demagógica. No caldeirão das influências e das confluências, cabem muitas pessoas. *O que eu penso que ele pensa que eu penso* (Fiadeiro, 1992), o que ela pensa, o outro disse, alguém leu, citou, ou escreveu, se apropriou de... e agora aqui fica mais um artigo para actualizar um fluxo que há-de vir a ser actualizado mais tarde por outra corrente, outra posição posta em contraponto a esta-outra com-posição.
- 6 Independentemente de observarmos esta hipótese, consoante os modos de transmissão e as interpretações feitas das hipóteses lançadas, enquanto convite por vários autores, mais tarde ou mais cedo, há-de haver sempre alguém que usa «um método» como «a solução».

JOÃO FIADEIRO | «O “NEGATIVO” DE NÓS PRÓPRIOS»

*Mes solos sont comme des laboratoires photographiques
où je révélerais ce négatif de moi-même...*

FIADEIRO/GUÉNIOT (2002)

*O que eu sou não fui sozinho*⁷ diz, por vezes, João Fiadeiro. É um facto, e é uma peça, mas também um marcador temporal e um *ritornello* existencial. Algo que escolhemos não esquecer. Algo que escolhemos repetir porque esquecemos demasiadas outras coisas que nos importam. Sob o signo da repetição com diferença, da actualização como memória do futuro, há que praticar o jogo de actualizar e de esquecer, de dar visibilidade e de escolher não o fazer. Ou, então, pelo contrário fazer um *Retrato da memória enquanto peso morto* (Fiadeiro, 1990).⁸ No jogo de palavras deste texto, muito do que escolhemos dizer encontramos depois escrito, de outra forma, num texto de Fiadeiro, num texto de André Lepecki, ou num de José Gil, ou de Fernanda Eugénio, de Paula Caspão, ou de... *Ritornamos*: «O que eu sou não fui sozinho», não somos sozinhos. Como escolher o recorte deste artigo para poder continuar a falar? «No fim tudo parecerá ter decorrido como parecia estar previsto» (Fiadeiro/Guéniot, 2002, tradução da autora). Até lá, gaguejamos.

É nesta zona desconhecida intermediária, nestas entrelinhas da estrutura que aquilo que normalmente se define como erro, ou passo em falso, se torna no preciso encontro com o «real», ou com qualquer coisa que, nem eu nem o espectador sabe que forma ou significado terá... Qualquer coisa que virá extrair a sua matéria, a sua razão de ser/estar em mim e falará de mim, apesar de mim. Qualquer coisa que vai revelar aquilo a que chamo o «negativo de mim próprio». (Fiadeiro/Guéniot *apud* Coelho, 2016: 197)

Se gaguejamos, ou «se tropeçamos, o espectador pensará que estava “escrito” assim [na encenação, na estrutura, nas tarefas a cumprir...]]» (*ibidem*). De facto, agora enquanto eu escrevo⁹, o texto que ficará inscrito

7 *O que eu sou não fui sozinho*, peça de 2000, RE.AL/João Fiadeiro.

8 A primeira composição da Companhia RE.AL (*REsposta ALternativa*) terá nascido em 1990, com a peça *Retrato da memória enquanto peso morto* e com os colaboradores Nuno Bizarro, Ângela Guerreiro, Sílvia Real, Luciana Fina, etc. (Coelho, 2016: 196).

9 Tal como acontece na tese, a proximidade com as práticas que foram objecto de estudo levou-me a uma escrita performativa que justifica o uso da primeira pessoa, criando complexidade e confusão voluntárias entre um «eu» que escreve e os «eus» que cita.

pode ser recomposto neste suporte. O leitor, por sua vez, nunca irá saber se se optou por esperar por o texto acontecer em sintonia com as estratégias da CTR de Fiadeiro – a não ser que o denunciemos; o texto, mesmo que «composto em tempo real», já está escrito. Talvez faça uma grande diferença este «estar escrito», já foi, e foi recomposto depois, claro! É diferente o quadro de apresentação, não estamos nem «ao vivo», nem em «tempo real», nem temos público no momento da escrita, mas ensaiamos também um método de improvisação.

Ao querer reproduzir esta realidade, privo-a do presente que a fez nascer, aquilo que dou a ver ao espectador [leitor] não é senão uma retransmissão em diferido, uma cópia mais ou menos fiel, mais ou menos conseguida, dos momentos [...] que se seguiram à nascença dessa coisa única, real, verdadeira... [...].

Ora, posso captar esta frase, nascida na improvisação, com um microfone e simultaneamente fixá-la num suporte que me permitirá voltar a escutá-la quase da mesma maneira. Eu sei que quem quer que vá ouvir este registo estará directamente na presença da parte audível deste fragmento de real que surgiu. O «problema» que a dança coloca é que não posso fixar esse momento num suporte mecânico, o suporte de que disponho está vivo. É uma pessoa e não um disco, ou uma película. Portanto, a credibilidade de um tal momento não existe senão através da colocação do espectador em presença da manifestação, da representação, da emergência do «real» que o intérprete vive... (Fiadeiro/Guéniot *apud* Coelho, 2016: 198)

COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

Então, podemos dizer que «no fim [...] tudo aconteceu»¹⁰ assim: *Composição em Tempo Real* foi o nome que João Fiadeiro encontrou para a estratégia que tem vindo a trabalhar desde aproximadamente 1995. «Façam o vosso próprio método» terá dito Trisha Brown, durante uma conversa num *workshop* em que Fiadeiro participou em Nova Iorque (*Jacob's Pillow Dance Festival*, 1987). «E eu fiz», diz Fiadeiro gracejando,

10 «No fim, onde tudo aconteceu» (Fiadeiro, 2002) é um dos muitos textos inéditos, tentativas progressivas de descrever e de contar a história do seu método de Composição em Tempo Real. «No fim, "onde tudo aconteceu", sinto que não fui eu a fazer a peça, mas que foi ela a fazer-me a mim. Como se não tivesse tido escolha, como se não fosse eu que estivesse ali...» (Fiadeiro *apud* Coelho, 2016: 198).

num *workshop* de *CTR* aplicado à criação dramaturgica, em Agosto de 2014. A *CTR* poderá ser também um fruto desse repto de Trisha Brown.¹¹

O meu primeiro projecto a solo – *Solos* – aconteceu em 1992 com o compositor-improvisador Miguel Azguime. É a ele que devo o meu primeiro contacto com a música contemporânea e com a música improvisada (mais tarde continuado com compositores como Nuno Rebelo e Vítor Rua), encontro que se revelou fundamental para o desenvolvimento do meu trabalho. Para este espectáculo encontrávamo-nos sempre no próprio dia de apresentação – resultado de uma mais que evidente influência da relação Cage-Cunningham – e a única marcação que tínhamos era um pequeno preâmbulo musical, onde, no seu final, eu me lançava ao ar, o mais alto que podia e, sem aplicar qualquer técnica de amortecimento da queda, deixava o meu corpo inerte embater contra o chão. A intenção era criar um novo ponto de partida, um zero a partir de onde tudo fosse possível. Essa experiência, a de me colocar num espaço em aberto, em potência, a viver a sensação de que tudo está por acontecer, foi fundadora no estabelecimento dos actuais contornos da metodologia de *Composição em Tempo Real*. (Fiadeiro, 2002 *apud* Coelho, 2016: 198)

Nestes solos, além das noções de casualidade e de imprevisibilidade, Fiadeiro terá introduzido também as noções de responsabilidade e de estrutura com o intuito de trabalhar a partir de uma ideia de «dramaturgia», que passaria a funcionar como interface entre o performer e o espectador. Terá compreendido nessa altura que só a partir do momento em que considerasse um «centro», uma «casa», ou um «chão» comum

11 No mesmo texto, «No fim, onde tudo aconteceu», Fiadeiro refere, em nota de rodapé, que não tem a certeza de onde foi buscar o termo «Composição em Tempo Real». Provavelmente aproxima-se daquilo a que alguns improvisadores como Mark Tompkins ou Frans Poelstra chamavam, em tempos, *Composition Instantenée*, ou *Instant Composition*. Mas essa composição instantânea estaria mais ligada a uma ideia de «agir mais rápido que o próprio pensamento», ou seja, não deixando que o pensamento reflexivo interferisse nas escolhas (cf. Coelho, 2010: 13). Fiadeiro começou a afastar-se dessa velocidade quando percebeu que recorria, quase sempre, a padrões implícitos. Posteriormente, Tompkins adoptou também a formulação *Real Time Composition* para os seus *workshops*. No entanto, as abordagens de Fiadeiro e de Tompkins são muito distintas. Por isso chamo ao método de Fiadeiro «*CTR*», tal como ele e alguns colaboradores fazem, muitas vezes. Neste campo valerá a pena estudar a influência directa, ou indirecta, que John Cage teve nalguns improvisadores da área da dança no uso de expressões combinando variações da ideia de «instante», «no momento», «em tempo real», nomeando «composição» e «improvisação», que tanto significam situações semelhantes como assinalam várias subtilidades de abordagem: seja por via da tradição do Black Mountain College – de onde sai o *workshop* de Robert Dunn, encontro apresentado na história da dança pós-moderna, como um desencadeador do Judson Dance Theatre, do Grand Union Group e do *Contact Improvisation* –, seja por via dos músicos improvisadores, no caso de Fiadeiro, no trabalho com Miguel Azguime, com Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros, que também trabalharam com Tompkins, seja ainda pela leitura directa dos textos de Cage e do acompanhamento do seu trabalho.

poderia testar a elasticidade das suas fronteiras. Terá compreendido também que, se não existisse um pretexto, não existiriam erros. Tudo o que acontecesse em cena seria absorvido e integrado na realidade da peça. O erro transformou-se na sua principal matéria de trabalho, erro diante do qual espectador e performer passariam, idealmente, a estar em igualdade de circunstâncias, ambos presentes, testemunhas e cúmplices do nascimento e da morte de um gesto. Ainda no mesmo texto de 2002, a *CTR* aparece como uma técnica de espera. O intérprete torna-se um mestre da espera aceitando a condição de nunca vir a saber ao que vai, até ao momento em que encontra finalmente alguma coisa, no fim, onde tudo aconteceu (Fiadeiro, 2002 *apud* Coelho, 2016: 200).

No texto «Praças» – de 1996, também por publicar e a propósito de um projecto que nunca se concretizou¹² –, o programa para um método possível é bastante mais ambicioso, no sentido de não se cingir à arte e ao trabalho de autor-intérprete, mas pensando em abarcar a vida («o filme da vida» e a cidadania).¹³ Estes primeiros textos sobre *CTR*, entretanto ultrapassados por outros mais recentes, conservam pormenores de linguagem dignos de nota – como o cuidado em especificar que se trata de uma «arte viva», uma vez que não se limita a um território, ou a uma área artística definida e que exige a presença simultânea do criador e do espectador, preferindo espaços polivalentes, por oposição a salas de teatro clássicas, ou de um «filme da vida» que tenta uma «definição radical de presente», aquele que se passa em tempo real, ou seja, aquele que está a acontecer no momento antes de ser exteriorizado.¹⁴ Fiadeiro sustenta esta posição numa altura em que se «banalizou a apresentação de obras que, ao entrarem em contacto com o espectador, apresentam um grau excessivo de eficácia e de segurança» desvirtuando grande parte da razão de ser desse contacto, a saber: a vivência, o testemunho, a partilha do risco e da fragilidade (*idem*, 201). «Agarrar» o tempo real não seria o

12 O projecto *Praças* estava previsto para a EXPO'98, plano que ficou suspenso por uma tomada de consciência – que já vinha de trás, consequência da participação na programação da Feira do Livro de Frankfurt de 1997 – pelo facto de a NDP (Nova Dança Portuguesa) «[...] estar a ser usada apenas em eventos de grande visibilidade europeia, sendo ignoradas todas as reivindicações, tanto da APPD (Associação Portuguesa para a Dança) como de alguns artistas em nome individual, como Fiadeiro, que lutavam por infra-estruturas, programas de apoio regular e estratégias de sustentação do tecido cultural e artístico, a longo prazo, em Portugal» (Coelho, 2016: 200).

13 Este esboço de *CTR* de Fiadeiro parece aproximar-se mais da abordagem que depois desenvolveu no AND_Lab entre 2011 e 2013, em conjunto com o trabalho de Fernanda Eugénio.

14 O ano de 1998 marca uma inflexão no trabalho de Fiadeiro. É o ano da polémica com a EXPO'98 que inibiu o avanço do projecto *Praças*, mas também de outro acontecimento paradigmático: a apresentação de *On the Edge*, Paris, evento de improvisação de e com Mark Tompkins, Frans Poelstra, Vera Mantero, Steve Paxton, Lisa Nelson, Julyen Hamilton, David Zambrano, Nuno Rebelo, Marco Franco, 1998 – no qual Fiadeiro colabora com os seus pares.

seu objectivo, nem isso seria possível, mas sim encontrar um equilíbrio entre a oferta de vivências artísticas, tanto para o espectador como para o artista, de forma a produzir uma maior aproximação e a «sensação de que vivemos num mesmo filme: o filme da vida» (*ibidem*). Este projecto seria feito com colaboradores em residências artísticas em três cidades. Em cada cidade, a praça pública¹⁵ seria o ponto de partida para quatro «objectos» que produziriam uma relação temporal própria com o espectador: o processo seria um *zoom* (aproximação em *zoom in*); o espectáculo, o tempo real; a instalação, a câmara lenta; e o livro, o não-tempo. A síntese de todo este processo seria apresentada na EXPO'98.

O facto de o termo dança aparecer durante a exposição deste projecto justifica-se porque tem sido este [...] o eixo do meu trabalho. Mas a própria evolução desse trabalho tem-me levado a sair da fronteira mais tradicional a que o termo nos remete e talvez fosse mais correcto usar a expressão «Arte Viva» [...] porque sei que é nesse território que pode evoluir a minha linha de trabalho. De qualquer maneira prefiro manter o termo «dança» para tornar mais clara e acessível a afirmação de que é dentro de cada área que a evolução deve acontecer, mesmo que o «desembarque» de todas elas seja no mesmo porto. Tal como tem acontecido com outras áreas da arte contemporânea, tenho tido necessidade de me «contaminar», fundindo no meu trabalho conceitos que fazem parte do pensamento contemporâneo, quer no domínio artístico quer no domínio científico. O tema base do meu trabalho, actualmente, é simples: fala do tempo e do espaço e de como ele é vivido e ocupado por pessoas... hoje. O meu intérprete está constantemente presente. Encontra-se sempre numa situação em que tem de justificar a sua presença mesmo que pense não estar numa posição relevante. Tal como na vida, não é por fecharmos os olhos que deixamos de existir e, por isso, evito os subterfúgios que um teatro proporciona para escondê-lo, ou fazê-lo desaparecer caso não precise dele. Essa tentativa de despojamento convida o espectador a fazer uma espécie de montagem em tempo real do «filme» que ele quer ver. [...] Ao tentar entregar ao espectador a responsabilidade da forma final, estou a fazer com que ele se confronte consigo mesmo e com as suas decisões, entregando-lhe assim a responsabilidade do olhar. (Fiadeiro, 1996 *apud* Coelho, 2016: 202)

15 A escolha da praça prendia-se com uma aproximação à ideia de «comum», de «baldio», ou de «*rocío*» – lugares que todos usam, mas que não são propriedade privada de ninguém – enquanto vontade política de aliar a arte à responsabilização do indivíduo. «Espero, por isso, que seja difícil para qualquer pessoa envolvida [...] saber se está a “agir”, ou a “reflectir”» (Fiadeiro/Fiadeiro, 1996).

Dezanove anos depois, numa entrevista publicada no blogue *Coffee-Paste*¹⁶, Fiadeiro explica o método *CTR* como ferramenta que isola o tempo que decorre entre o momento em que somos estimulados por algo, em que há uma inclinação na direcção de algo que nos afecta, e o momento em que agimos perante essa coisa que nos afecta, o momento em que materializamos um afecto seja por uma palavra, um gesto, etc. A duração entre o momento em que se é afectado e o momento em que nos relacionamos com esse afecto «pode ir de meio segundo a meio minuto, a meio dia, a meio ano» (Fiadeiro *apud* Coelho, 2016: 202).

Quer dizer, depende do *delay*. Mas acontece em qualquer escala, está a acontecer aqui na nossa conversa e está a acontecer numa escala mais macro, sempre. Portanto, esse *delay* (entre o afecto e a execução) existe sempre. [...] A dimensão da composição, na verdade, é o com-por, ou o por-com. É a dimensão da relação com o outro, que podes ser tu próprio [...]. Claro que eu só posso formular isto, desta maneira, agora passados vinte anos de investigação sobre isto, porque na altura era uma coisa que me apanhava. E que acontecia porque, no acto de improvisação, em estúdio, para encontrar matéria de composição e dramaturgia, eu verificava que a ideia de liberdade associada à improvisação, à ideia de «porque improviso, eu sou livre» estava muito longe de ser verdade. E eu identificava isso no meu próprio corpo. Percebi que havia um conjunto de hábitos, que havia uma estrutura de poder, digamos, no modo como eu percepcionava o real que me fazia reagir às coisas. Não digo «sempre de determinada maneira», mas baseada e sustentada sempre no mesmo género de leitura, ou de interpretação da realidade. E quando percebi isso foi um choque [...]. Mas depois vou mais a fundo e apercebo-me que essa estrutura de poder – que todos nós carregamos, tem que ver com os nossos hábitos, com os nossos medos, e com o modo como tendemos a repetir aquilo que já conhecemos –, pode ser desactivada. Mas é preciso trabalhar para isso. Deixar uma pessoa livre, sem que ela própria construa restrições e limites de relação com os seus próprios impulsos e com as suas próprias vontades e desejos, não é a melhor forma de desactivar essa estrutura de poder. (*ibidem*)

Terá sido com esta percepção que Fiadeiro começou a desenvolver lentamente um método com um conjunto de princípios, que se praticam

16 *CoffeePaste*, entrevista a João Fiadeiro, 1 de Julho de 2015, <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/>.

em várias escalas e com vários tipos de pessoas, bailarinos ou não. Uma das principais qualidades que se pratica e desenvolve na *CTR* é a capacidade de inibir o impulso, para conseguir criar uma distância perante o afecto que permita mapeá-lo e colocá-lo numa espécie de topografia das relações. Um outro aspecto considerado muito importante é a capacidade de se identificarem, nesse mapeamento, as «relações entre relações».¹⁷ Tendemos a criar relações entre posições. «Poder ver as relações de relações é uma ferramenta que permite observar, em cada momento, aquilo que pensamos que já sabemos. É uma ferramenta proposta para nos protegermos de nós próprios» (*ibidem*).

Há uma transferência clara do protagonismo do sujeito para o acontecimento. E um acontecimento é uma relação entre relações. Tudo isto foi traduzido em modo de jogo de improvisação que eu pratico em várias plataformas. Essas escalas distintas, de 5×5, em que o corpo se pode envolver, por exemplo, de 1×1 só com objectos, com implicações diferentes. E depois poder trabalhar com artes, ou com sistemas complexos, etc. [...] A partir do momento em que inibo o impulso, ou o hábito, eu estou a provocar novos padrões neuronais, e é a isso que «eles» (pessoas que trabalham com sistemas complexos) chamam criatividade. O «manusear» por oposição ao «manipular» requer uma atenção ao presente e à construção de uma ética da relação com esse presente, não o usando como dado adquirido. (*ibidem*)

No capítulo «If you don't know, why do you ask? An introduction to the method of Real-Time Composition» (2007), Fiadeiro recupera o episódio de uma polémica levantada, na televisão portuguesa, a propósito de um comentário seu que propunha desvincular a associação do corpo com a dança, como mote para uma questão que já seria óbvia entre «pares». Recuperando a afirmação/provocação «A Dança não passa pelo corpo», faz um trajecto também pelas discussões da rubrica «O que faço diz-te alguma coisa?» programada com artistas e pensadores para o Lab 9 de 1999 (cf. Guéniot/RE.AL, 2000).

O que eu quis e quero dizer é que o corpo não é mais fundamental para a dança do que é, digamos, para a literatura, para a fotografia, para as

17 Aspecto da teoria de Gilbert Simondon que foi explorado durante o encontro de Fiadeiro com Fernanda Eugénio (2011-2013).

artes visuais, ou qualquer outra forma de arte. Apenas quis dirigir a atenção para a urgência da comunidade que vive e respira e pensa em dança de reivindicar este espaço, de tirar a dança para «fora da sua concha», de uma vez por todas, «desencorporando-a», por assim dizer, e contribuindo, assim, para um debate de pesquisa genuíno – um debate que não estivesse apenas preocupado com a marcação de território. (Fiadeiro *apud* Coelho, 2016: 203-204)

I AM HERE

Como circunscrever um afecto? Fiadeiro construiu a peça *I Am Here* (2003) a partir de um afecto, não sabe qual exactamente, mas o processo foi gerado algures na relação com o trabalho de Helena Almeida. Um trabalho, um convite para uma inauguração, um texto, várias fotografias. O texto: «Olhamos para o corpo e o corpo termina de repente nos pés, nas mãos. Acaba ali. Não há mais nada à frente, parece uma escarpa de um rochedo sobre o mar. De repente termina» (Almeida *apud* Fiadeiro, 2014).¹⁸ Já havia uma execução inscrita naquela matéria e havia uma enorme potência de relação. Grande parte do investimento foi feito, por isso, no método e não na matéria. Fiadeiro comprou os livros sobre e com os trabalhos de Helena Almeida. Ligou-lhe. Visitou o seu ateliê, consultou os seus arquivos. Foi para o estúdio trabalhar com a frase sobre os limites do corpo. Tirou fotos de si próprio no escuro, projectou-as na parede e desenhou o seu contorno. A primeira sombra apareceu no ecrã como um efeito colateral. Não ignorou esse acidente. Continuou a saborear o processo de circunscrição de um afecto por aproximações. Usou vários trabalhos de Almeida. Uns tinham pigmento azul, outros rastos e sombras. Uma série de fotos de 1996 foi ficando. Uma sombra sem cabeça que vai desaparecendo? Começou a trabalhar com o pigmento que Almeida usava nas fotos a preto-e-branco e que parecia fazer de sombra. O mesmo pigmento visto ao vivo não era tão interessante, era cinzento e demasiado leve, espalhava-se por todo o lado. Tiveram de procurar outros pigmentos. Em conversa com Almeida, Fiadeiro percebeu que a fotografia com a sombra afinal... «Qual sombra?», aquilo era um vestido, para Almeida. Foi o mal-entendido ideal para ganhar uma maior distância em relação à peça de Almeida. Afinal era uma tendência mais Lourdes Castro/Manuel

18 Esta descrição baseia-se em apontamentos tirados no *workshop CTR* de 2014.

Zimbro (cf. *À Luz da Sombra*, 2010) que Fiadeiro explorava, estes mais «obcecados» com sombras e contornos. O trabalho afinal não era «sobre», era «com» o trabalho de Almeida. No estúdio, tentou traduzir a imagem produzida por Helena Almeida. Se a «sombra» de Almeida era uma série em que se ia rarefazendo o pigmento, como se chegava lá, ao vivo, e em tempo real? A sequência de fotos de Almeida era o seu *script* (guião). A primeira tentativa de Fiadeiro foi espalhar o pigmento com os pés no escuro. O resultado não foi satisfatório, nem no tipo de mancha deixada, nem no tipo de consistência, peso ou cor do pigmento. Mas descobriu que o som, no escuro, era importante e apanhou-se a dançar no escuro. Passou a ser muito importante dançar no escuro, pois ultrapassou um desconforto que foi ganhando ao longo da sua carreira com o facto de dançar para um público. Tudo isto estava conceptualmente ligado ao lugar onde estava. E ajudou-o a não «desenhar» esse rasto. Uma vez focado na dança, o resultado seria o desenho da dança, um rasto, e não uma coisa programada. Para fabricarem a sombra com o pigmento – fê-lo com a ajuda de Ana Borralho, João Galante e Marie Mignot, participantes activos neste processo –, instalaram um foco de luz, fizeram o contorno da sombra e depois preencheram-na com pigmento. Processo que passou a durar, aproximadamente, uma hora, depois de experimentado várias vezes. Passadas algumas semanas, descobriram um pigmento com resultados mais semelhantes à fotografia de Almeida, mas ao vivo (óxido de ferro). No final, a sombra que servia de molde acabou por ser incluída no trabalho. E a imagem icónica the *I Am Here* tem que ver directamente com essa sombra.¹⁹ No escuro, durante a dança que espalha o pigmento gradualmente, é tirada uma foto, uma flashada de Walter Lauterer, que vê Fiadeiro dançar com uma câmara de infravermelhos. Quando a luz regressa à sala, Fiadeiro é apanhado parado, mas com um braço fora da sombra²⁰, de onde caminha para desenhar o contorno da foto tirada e projectada no papel de cenário em frente. Depois de desenhar o contorno do seu corpo, Fiadeiro volta para o seu posto de figura com sombra fixa. Uma personagem que

19 No início da peça, a figura de Fiadeiro projectada no chão parece ser de facto só a sombra resultante da luz a incidir no corpo de Fiadeiro, de costas e de pé. Até ao momento em que as luzes mudam e a sombra continua igual, e depois, até ao momento em que Fiadeiro sai daquele sítio e a sombra permanece. O resultado é «estranhamente inquietante» e pode ver-se no vídeo aos 4'52": *I Am Here* em <https://vimeo.com/116156883>.

20 Na primeira vez que a luz regressa depois do escuro, em que é tirada uma foto, Fiadeiro não saiu do seu lugar, apenas se moveu permitindo à câmara apanhar, por exemplo, um braço. No momento em que sai desse lugar, para desenhar o contorno do braço projectado que acabou de ser fotografado, mesmo que o público já tenha reparado que o pigmento no chão não é a sua sombra, há um efeito de surpresa. Como se ele estivesse, de facto, a afastar-se da sua sombra.

lembra Peter Schlemihl, do conto de Adelbert von Chamisso (2005 [1814])²¹, evocando uma potência de sombra que fica fixa num lugar, destacando-se do corpo, como um eco dos princípios da fotografia, ou das mãos em negativo em *Les mains négatives*, de Marguerite Duras (1979). «As mãos negativas» de Duras surgiram como tema, no mesmo *workshop* de 2014, citadas por Adaline Anobile, a propósito do filme²² e das mãos negativas inscritas nas grutas pré-históricas. São os microfones, que registam e amplificam o som da dança, que nos dão conta de esta ser uma dança «vvida fisicamente», estafante, do «ponto de vista» sonoro. A imagem captada no escuro, do corpo em movimento, por vezes no ar, é projectada na folha de papel de cenário, onde Fiadeiro vai desenhar repetidamente o contorno da projecção. E aqui a colaboração do cenógrafo Walter Lauterer terá sido fundamental. A folha de papel de cenário onde se projecta a sombra que tem a consistência densa de uma boa camada de pigmento de óxido de ferro, no chão, é a continuação da mesma que faz o plano vertical, onde se projecta a imagem do corpo que dança, captada no escuro, e onde é delimitado o contorno dessa projecção.

Foi Lauterer quem propôs que estas duas imagens funcionassem juntas – a sombra materializada no chão e a projecção da imagem fotográfica no plano vertical –, daí saiu a solução para parar de dançar. Era o *flash* da câmara que parava a dança no escuro, logo de seguida, a imagem fotografada ficava projectada para que ele pudesse sair de onde estava e ir desenhar o seu contorno, o contorno do seu corpo (uma evocação do texto inicial de Almeida). Lauterer, com a câmara de infravermelhos vê Fiadeiro a dançar no escuro e escolhe o momento em que tira a foto com o *flash*, talvez apanhando Fiadeiro suspenso no ar, ou no meio de um movimento estranho. Durante o processo, numa das primeiras tentativas de levantarem o papel de cenário, o pigmento começou a acumular-se numa tirinha da dobra do papel, por um lado, e a revelar os rastros da dança na sua superfície, por outro. Essa descoberta leva-os a escolher mostrar a dança enquanto rasto, no papel. O papel deveria subir até à vertical desse lado também para que o rasto se tornasse visível. Como seria se o papel de cenário continuasse a subir além da altura dos braços? Depois dessa exposição do desenho da dança, o pigmento que restava no excesso de papel, entretanto cortado, era a matéria que Fiadeiro tinha para trabalhar. Esse resto é dobrado segurando o pigmento dentro do

21 No capítulo de Jacinto Lageira, «João Fiadeiro *Repli dans le noir*» (Lageira, 2013), o autor faz também uma associação da sombra de Fiadeiro ao conto de Chamisso.

22 Marguerite Duras, *Les mains négatives*, in <https://www.youtube.com/watch?v=rQCgl-QH-Uk>.

«embrulho» de papel e levado para fora do dispositivo, onde o chão é negro também. Nesse lugar fora do «cenário» inicial, Fiadeiro volta a desdobrar o papel de cenário que transportou o pigmento e depois cobre-o com o pigmento preto, devolvendo o quadrado preto a um fundo preto para logo cobrir tudo o que se vê, do seu próprio corpo, com o pigmento preto, entrando para o quadrado preto, como um buraco negro todo preto deitado, aninhado, quieto até que a luz desaparece num *fade out* lento, até ao negro total. Cenograficamente, o dispositivo imaginado por Lauterer funcionou com uma folha de papel de cenário enorme (ou duas folhas unidas imperceptivelmente) e levantada em cada uma das pontas formando uma diagonal em relação ao público.

Nesta peça de luz e sombra, de negativo e positivo, de projecção, corpo, contorno, rasto, dança e buraco negro, o pensamento coreográfico emerge várias vezes. O rasto coreográfico deixado na folha de papel é de uma dança que se inscreve no escuro, talvez o lugar da inocência, indistinção e imanência, onde alguns bailarinos-coreógrafos-improvisadores gostariam de ir parar mais vezes, sendo «apanhados» em queda, em lugar de manipular esse desígnio-desenho. O desenho que fica como marca da «grafite» deixa o «gráfico» de «coreo-gráfico» mais amparado semanticamente: uma *khoreia* (dança) *graphein* (gráfica)? O pigmento de óxido de ferro usado em *I Am Here* é, por coincidência (ou não), um dos materiais usados para inscrever as pré-históricas «mãos negativas» em várias grutas. Podemos pensar, então, não só em sulcos na pedra – para onde nos inclinaríamos pensando em «gravar» as «garras» de «grafia»²³ –, mas também na produção de imagens negativas e positivas do corpo (uma ideia mais fotográfica). É do contorno de partes do corpo que a peça trata também, apanhadas no escuro, numa dança com poucos referentes, as projecções do corpo na folha de papel são posteriormente fixadas num contorno feito à mão. É a dança que destrói, finalmente, a ilusão de óptica do pigmento composto em forma de sombra, ao mesmo tempo que se inscreve em rasto, na folha de papel. A dobragem da mesma folha de papel vem «complicar»²⁴, ou complexificar o traço, no sentido em que a inscrição se dobra e redobra fazendo do traço simples uma sobreposição de traços, ou antes, a sobreposição do pigmento. Na desdobragem regressamos a uma qualquer clareza literal,

23 O jogo de palavras está feito de modo a usar a etimologia de «grafia» (Coelho, 2016: 208).

24 A palavra «complicar» foi trabalhada numa sessão do grupo de tradução do baldio – estudos de performance (2013-2015), desdobrando uma série de hipóteses trabalhadas com *Le Plí* (Deleuze) e por Eugénio e Fiadeiro a partir de Deleuze (ver também Lageira, 2013).

agora podemos ver e tratar um plano horizontal negro, no chão negro, com um corpo negro de homem desaparecendo, como desaparecem as sombras dentro de outras sombras mais negras e sobrepostas, sumidas no escuro que tudo absorve evocando o «buraco negro», ou o «poço dos negros», ou ainda – como Lepecki poderia dizer também –, «o porão do navio dos negros» (cf. Lepecki, 2014). «Poço dos Negros» é o nome da rua em que se fixou a RE.AL em 2005 e onde estará até 2019.

AND_LAB E MODO OPERATIVO AND (2011-2014)

A convivência com os três anos de oficinas e de actividades conjuntas do AND_Lab de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro fez com que a mistura do trabalho de *Composição em Tempo Real* de João Fiadeiro, que tenho vindo a citar, com a *Etnografia como Performance Situada* de Fernanda Eugénio, também combinada com o seu trabalho de pós-doutoramento – que concretizou em simultâneo com o desenvolvimento do *Modo Operativo AND* –, seja descrita por mim como um todo, que não é homogéneo, mas que neste intervalo de tempo funcionou como tal. AND_Lab foi o nome encontrado para designar simultaneamente o *Anthropology and Dance Laboratory*, com a palavra «and» tirada da proposta de uso iterativo do «e», no trabalho de Eugénio (2006), mas em inglês, para que fosse reconhecível num contexto internacional mais alargado.²⁵

«O contacto-improvisação fez-me perceber muito do que faço hoje», conta Fiadeiro no início do *workshop MO_AND* (2011), «até que um dia, estava a dar um *workshop* de contacto-improvisação e pedi uma mesa.²⁶

25 As oficinas AND_Lab de Eugénio e Fiadeiro aconteceram sobretudo no Brasil e em Portugal. As oficinas de *Modo Operativo And* e o AND Lab | Centro de Investigação de Eugénio e cia. continuam a cumprir e a alargar essa rota fixando grupos de trabalho locais (2015-2019). Fiadeiro privilegiou o regresso à designação *CTR*, desenvolvendo algumas das práticas e discursos que saíram do seu encontro com Eugénio com outros colaboradores mais recentes, como Romain Bigé (cf. Fiadeiro, 2018).

26 «A aula teórica à volta de uma mesa é uma modalidade de transmissão utilizada desde o princípio de 2000 que, segundo J. F., permite estabelecer um ponto de partida “real” e social para o trabalho no estúdio, subtraindo dos corpos dos performers o excesso de informação criado pela apreensão de técnicas e de modos de relação específicos à prática de dança contemporânea. [...] A mesa é para J. F. um primeiro passo na direcção de uma equivalência entre espaço real e espaço de trabalho artístico, o que permite reformular a dicotomia tradicional que estabelecemos entre realidade (vida) e ficção (teatro). O dispositivo mesa é uma espécie de arquétipo da realidade, arquétipo do corpo quotidiano. Ela serve realmente e funcionalmente para discutir a *CTR*, mas ela produz ao mesmo tempo um afastamento face aos modelos incorporados por anos de pesquisa em dança (o estúdio como lugar de dança “nua”, de “pés descalços” e de “pijamas da dança”). Ela anula também a separação tradicional entre práticas verbais e não verbais [...]. A mesa é, portanto, um ponto de partida [...]» (excertos de texto inéditos de Rita Natálio sobre *CTR*, 2007-2008: 11).

No dia seguinte, só tinha três pessoas no *workshop* e aí começámos a “trabalhar”» (Fiadeiro, 2011). Esta narrativa relatando o início de um novo modo de trabalhar – que seria o método de *Composição em Tempo Real*, nos anos 90, depois da exaustão do contacto-improvisação – foi usada também como forma de actualizar um outro começo, a introdução de um novo modo, ainda incipiente, em 2011, o *Modo Operativo AND*, que Fiadeiro trabalhou com Eugénio entre 2011 e 2013. «Interessa-me o trabalho em comunidade e o contacto-improvisação tendia muito para o trabalho a dois», continua Fiadeiro (*ibidem*). Este *AND_Lab* produziu *workshops* com vários formatos que, dependendo da intensidade e do objecto, faziam variações da palavra «AND» (*AND_Tools*, *AND_Craft*, *AND_Research*, *WeekAND*, etc). Este laboratório AND seria também um certo regresso a processos para «gerar comunidade» que teriam sido abandonados por Fiadeiro, em 2007, quando deixou de coreografar. «O acto de criar um espectáculo ia contra o processo de não concluir um processo» (*ibidem*). No arranque do trabalho, «estar junto» foi a relação privilegiada e praticada em cada jogo. Dentro de «estar junto» destringem-se as possibilidades de uma relação se tornar ou complementar, ou simétrica, ou hierárquica (cf. Eugénio, 2006). Para observar as relações, o jogo abrandou a «realidade», criou uma maquete e propôs-se funcionar por etapas, ou por «posições»: como não temos hipótese de criar os vários futuros possíveis, cria-se um modelo onde estes se vejam como «mundos virtuais», i.e. levantam-se várias hipóteses de relação, antes de elas se concretizarem. A maquete consiste num enquadramento, ou literalmente, num quadrado marcado com fita crepe, no chão. Um quadrado de 1x1 produz um mundo maquete à escala das mãos e de pequenos objectos. Quando muda a escala, por exemplo para 2,50 x 2,50, já podemos entrar numa maquete de corpo inteiro. Como se fosse um jogo de tabuleiro que muda de escala. Mas, à medida que a escala aumenta, aumenta também a vertigem. Na «escala corpo» entramos embriagados de ideias e de coisas para fazer «sempre que estamos à espera, há como que um *shot* de dopamina que nos premeia em cada concretização de uma expectativa» (*ibidem*). A «escala corpo» corresponde à possibilidade da entrada dos jogadores em «campo», ou seja, dentro do quadrado, ou do enquadramento.

O jogo começa pela sensibilidade às condições iniciais, ou *SIC*, abreviando e em inglês²⁷, a que tenho chamado também «reparagem», num

27 Ver «SIC» (*Sensitivity to Initial Conditions*): <https://vimeo.com/album/3524990>.

misto de dupla paragem e de *repérage* cinematográfica (a partir do «reparar» usado por Eugénio e Fiadeiro). «O que é que a coisa tem?» (o que é que existe para ser reparado?) é a pergunta a fazer, contornando a questão, mais comum: «o que é que a coisa é?» (não é ainda, pois está em potência de relação, está em devir). Neste momento de sensibilidade às condições iniciais, gerir o tempo é poder abrandar para «desobviar» (desobstruir a atenção, não dar por garantido o que parece óbvio). A gestão do tempo deve dar lugar à criação de hipóteses de relação. A *affordance* aparece aqui então, como possibilidade perceptiva ligada à teoria de Gibson (1986 [1979]). O que quer que exista, o que quer que a coisa tenha, algo convida à relação, é uma «convocância», uma «possibilitância», ou a propriedade de aumentar as possibilidades de acontecimento (cf. Eugénio). Apostando na co-incidência, em lugar de aceitar um qualquer acaso, o *Modo Operativo AND* de Eugénio e Fiadeiro privilegiou as estratégias para «não ter uma ideia» à partida, de ensaiar modos de «viver juntos» e de «adiar o fim» sem ter de sustentar um modo de «vida miserável», i.e. «aceitar o fim» (vulgo: não entrar em negação). «Estar com» será diferente de estar à espera, de ter expectativa, e o «com» é visto como uma das componentes da com-posição, para estes autores. Portanto, o jogo estabelece-se por via de uma primeira proposta de posição à qual uma outra pessoa do grupo junta uma segunda posição, formando a primeira com-posição, que é já uma tendência, mas onde várias hipóteses são ponderáveis ainda. Dentro dessas hipóteses, algumas terão maior relevo que outras. Há a relevância do óbvio, por exemplo, se a primeira posição foi introduzir uma cadeira e a segunda posição foi alguém sentar-se nela, uma hipótese com relevo poderia ser uma terceira pessoa introduzir uma segunda cadeira. Mas é antes da terceira posição que o grupo suspende o reflexo de agir imediatamente sobre o jogo comum, para individualmente elaborar um leque de hipóteses que possam simultaneamente ter relevo e aumentar a potência do jogo, por exemplo, inaugurando um plano a partir da tendência gerada na relação de relações anterior que, mais tarde ou mais cedo, instale uma máquina de encontro entre todos os jogadores, uma com-posição-com. O encontro aqui corresponde ao próprio jogo-acontecimento que alimenta o plano comum, em lugar de serem os jogadores a manipular o jogo individualmente, ou mesmo em grupo. Uma vez encontrados pela máquina do jogo, o grupo concentra-se em sustentá-lo, fazendo jus ao acontecimento. O tempo do acontecimento tende a dilatar-se para que, em macroescala, se possam prever alguns acidentes e fins possíveis. O fim corresponde a uma

evidência comum de que a máquina «fechou?».²⁸ Quando se prolonga «artificialmente» o jogo, já alguém, ou ninguém, sabe mais que máquina está a ser alimentada ali e o jogo vai morrendo por si, ou é interrompido por quem não suporta uma «vida miserável».²⁹ Normalmente esta situação corresponde a um *loop* interminável de posições sem «sentido comum» (podemos morrer de tédio, ou de adrenalina...), a isso se chama também, no jogo do *MO_AND*, não saber «aceitar o fim». O trabalho passa muito por uma prática de atenção, por um lado, e por poder transformar as condicionantes em condições de jogo. Se, por exemplo, a condicionante «ter comichões» nos distrai (ou nos chama a atenção), poder trabalhar com a condição contorcer-se ou coçar-se enquanto jogo. Uma posição que nos conduz para o potencial performativo do jogo e que se desenvolve mais na «escala corpo», mais praticada na *CTR* do que no *MO_AND* até 2014. As escalas de jogo mais pequenas têm a vantagem de poderem ser jogadas com pessoas que não querem pôr o seu corpo em campo, deixando a performatividade para a com-posição dos objectos. Várias vezes, nos *workshops* em que Eugénio e Fiadeiro trabalharam com cientistas, monitores de museus, ou grupos de artistas e estudantes de várias artes, foi essa a escala de jogo escolhida. Os quadrados desenhados com fita no chão foram transformados em mesas de trabalho quadradas para explicar e jogar o *MO_AND*, durante um grande período de trabalho de investigação e de *workshops* também com os grupos que acompanharam mais intensamente o desenvolvimento da ferramenta, como o grupo de Lisboa, no qual eu me incluía. Se uma condicionante for o desequilíbrio dos objectos numa mesa, por exemplo, qualquer desequilíbrio na escala da mesa 1x1 pode ser transformado numa condição-jogo para trabalhar o equilíbrio, ou a queda.

Uma variante do jogo no quadrado funciona com vários quadrados em simultâneo, jogados a pares. O jogo *GHOST*, palavra que combina *guest* (convidado) com *host* (anfitrião), pode ser jogado com números pares de jogadores, sendo que um jogador se fixa no quadrado de partida (*host*) e o segundo (*guest*) circula pelos vários campos (ainda quadrados

28 O entendimento de «relevância» e de «evidência comum» nem sempre é de facto visto do mesmo modo por todos os jogadores. Há um jogo de afectos estéticos (e outros) que subjaz às acções individuais manifestas, e que, muitas vezes é ignorado enquanto subjectivação e criação de discurso. No entanto, quando o plano comum acontece, a satisfação tende a ser inequívoca.

29 Esta interrupção do jogo foi praticada durante muito tempo na *CTR* de Fiadeiro no processo de clarificação do método. Eugénio, no entanto, evita antecipar o fim de um jogo, mesmo que pareça em muitas etapas insustentável. Os traços da subjectividade de quem propõe um jogo não são muito tidos em conta na teorização das práticas, em geral, no entanto pode ser uma pista para vir a constituir discurso sobre estilos e abordagens no futuro.

de escala pequena, ou média). Este jogo funciona com os objectos, ou os rastros que ficam nos quadrados, portanto não se presta tanto à acção performativa, pois o convidado seguinte que chegar ao quadrado só terá acesso ao que lá ficou e não à acção desempenhada. Uma vez atribuídos os papéis em cada par, aquele que será o *guest* propõe uma posição dentro do quadrado. O *host* observa e faz uma segunda posição que se relaciona com a primeira, e o *guest* segue o seu caminho para o quadrado de uma outra equipa, onde, mais uma vez, terá um tempo inicial de sensibilidade às condições de relação das posições que vai encontrar; vai fazer o trabalho de reparar para poder propor uma terceira posição, que se relaciona com a relação que observou. Ou seja, propõe uma relação com a relação iniciada pelo outro grupo, à qual o *host*, após um período de atenção, responde com nova proposta. O jogo prossegue de forma que todos os *guests* percorram todos os jogos e voltem ao jogo de partida. Observam-se desafios de várias ordens. Um dos desafios para o *host* é lidar com o facto de a sua tendência «natural» para preservar uma lógica relacionada com a sequência de intervenções, a que só ele assistiu, ser constantemente desafiada, de cada vez que um novo jogador aparece na sua «casa» e vê o que lá está, pela primeira vez. Outro desafio é aquele que se apresenta ao jogador que migra, *guest*: de cada vez que este chega a um novo campo, tem de lidar com um sistema de relações cujo historial não conhece. Todos estes jogos são feitos sem falar, apesar de a voz poder ser usada como matéria de trabalho – o silêncio é uma estratégia de relação e de atenção. No fim, quando cada *guest* reencontra a sua «casa», depois de ter passado por todos os quadrados, apesar de haver um jogador que teve o papel de manter uma lógica interna na cronologia das passagens e das posições, ele pode achá-la irreconhecível, ou talvez não. Os jogos mais curiosos³⁰ passam, por vezes, por situações em que a máquina que desencadeou um jogo se manteve reconhecível até ao regresso do jogador migrante. Mas não será essa coincidência feliz da manutenção de um jogo aquilo a que poderíamos chamar mestria? E a felicidade dessa recompensa não estará relacionada com a «partilha do sensível» dentro de um plano que se tornou «comum»?

30 Aqui sublinho a minha própria subjectividade para poder falar da ideia de um «jogo bonito». Ninguém está, de facto, «neutro» nestas escolhas, há estética envolvida na ética promovida, i. e. não há só uma estética subjacente ao cuidado. Há uma chave ética que tem que ver com atenção e autocrítica, mas também com o esgotamento de uma imagem que tende a cristalizar-se. À resistência metodológica, a antídoto de cada cristalização, estou a chamar «antídoto» (de *anti-dósis*, que se relaciona com dar). Chave para que cada individuação (etapa ou indivíduo) possa escapar à tendência para aceitar um jogo encontrado como dado adquirido (ou, mais em geral, um método como um modo «indiscutível»).

ESPELHO, NEGATIVO, INVERSÃO OU ANTÍDOTO?

Se de *Exaurir a dança* de Lepecki (2017) tiramos a ideia de desaceleração da dança como uma necessidade de crítica à cinética da modernidade, Fiadeiro cita por vezes *Bartleby, o Escrivão* (Melville *apud* Agamben, 2007) dizendo corriqueiramente que «preferiria não...». Mas o «não»³¹ de Fiadeiro, essa inibição do fazer, implica uma actividade intensa de pensamento. O momento em que não se passa nada, antes de alguém agir marcando uma posição, ou uma relação de relações dentro de «um quadro», é o momento de suspensão em que se espera um aumento da potência de um pensamento em grupo. Ninguém diz nada, e quem avança tem a responsabilidade de estar à altura da potência gerada. Muitas vezes o jogo cai aqui, uns precipitam-se, outros esmorecem ou bloqueiam. Talvez seja aqui também que se pode gerar a tecnicidade da CTR. Saber modular a atenção e poder lidar com o tempo da espera dando-lhe dignidade, ou seja, oportunidade para qualquer um dos presentes gerar relações e acontecimentos, é uma mestria, ou uma «arte» que pude observar em performers como Cláudia Dias, Márcia Lança, Gustavo Sumpta, João Fiadeiro, etc., mas também em Rui Catalão, que quando começou era jornalista, ou em Fernanda Eugénio, mais conhecida como antropóloga, que colaboraram activamente com Fiadeiro entre 1999 e 2011 (em períodos diferentes).

RE-EXISTÊNCIA

Existência | aicnêtsixE... Para lá de... Para cá de... Como se o reflexo na superfície espelhada se afinasse pelas distâncias e vontades, imagem intangível, mas reprodutível, reprodutível, reprodutível.³² Um limiar ins-tável que projecta e reflecte em lugar de conter. Limiar transponível reversamente para o passado e para o futuro, em *loop* na mesa de montagem do tempo real. A contenção, no espelho, é iludida, ou posta em abismo. O enigma por resolver na percepção não nos permite apenas

31 No contexto de uma história da dança, o «não» fará sempre ressoar o «Manifesto do Não», de Yvonne Rainer (1965).

32 Tanto *Existência* (2002) como *Aicnêtsixe* (2001) são títulos de peças de João Fiadeiro onde é usada uma versão do método de Composição em Tempo Real. «Re-Existir» foi uma das palavras re-paradas (ou re-com-postas) durante a conferência-performance *Secalharidade* (Eugénio/ /Fiadeiro, 2012) e usadas como mote no cartaz que resultou da performance e saiu para as ruas durante uma manifestação pública em Lisboa (no contexto da crise e austeridade de 2012).

reconhecer imagens como representação, mas exige do olhar, olhar de novo, parar e re-parar, distrair um pouco a atenção, apagar a luz, desligar a lucidez e a reflexão, re-existir como se fôssemos o reflexo de um outro. Jogar. Aquilo que afecta e complica a vida como matéria de jogo. «Isso», o escuro, o que nos perturba, mas que não conseguimos «agarrar», é a matéria que propulsa a investigação. Seja narcisismo, ou enigma da percepção, «isso» dá trabalho e fornece matéria para trabalhar.

Como se a queda fosse o paradigma subjacente ao acidente feliz, o contrário da paralisia da reflexão, como uma entrega: *falling in love*. Como se um método artístico fosse uma «ginástica» no impasse da reflexão para não paralisar a poética e o pensamento «livre» de ideias pré-concebidas («Como não ter uma ideia?», «Como viver juntos?», cf. Eugénio e Fiadeiro, 2013). O antídoto seria uma possibilidade de metaestabilidade quando o processo tende a encerrar-se, ou em excesso reflexivo, ou em excesso de fusão. A reflexão entendida como matéria de investigação poderá ser uma estratégia para ultrapassar impasses de fusão. Na «queda sem fim» (cf. Miranda, 2006) da vida, pode fazer-se recortes, novas estruturas/condição, outras possibilidades de ver qualquer coisa a partir de um «fora» hipotético, posto à nossa frente, como na folha de papel, no dispositivo de palco, ou no dispositivo cinematográfico, claramente visível. A coreografia poderia ter esse papel de dividir para «ver». Mas também de «dividir para reinar», convocando o seu papel organizador, lugar de comando e de controlo, de poder coreopolítico: prescritivo e descritivo, tal como é explorado por Lepecki (2017), e também o seu mecanismo de convite e de troca no jogo da dádiva e contradádiva, a reciprocidade metódica como sugerem Lisa Nelson, Eugénio e Fiadeiro. Como se a queda do contacto-improvisação, uma queda defendida cientificamente em *Fall after Newton* (Paxton, 1987) fosse também um antídoto possível para uma entrada na inevitabilidade da coreografia vista de fora, desenhada visualmente antes de se pôr em prática. Estamos ainda a tratar da física de Newton e das leis que convoca para se defender do caos. Mesmo assim, muito diferentes da entrega a um mundo desconhecido. Métodos para ver e para investigar a queda. Métodos para destrinçar a velocidade em ritmos e densidades, massas de relação que emergem na duração.

Em *O que fazer daqui para trás* (Fiadeiro, 2015), não está ninguém em cena, senão quando, exausto, um dos performers pára de correr para falar connosco. *O esgotado* (cf. Deleuze, 2010) de Fiadeiro poderá ser também um resultado de não se poder mais com uma repetição previsível:

um palco e uma expectativa de entrar e sair de cena para... O que o performer disser ao microfone será dirigido em sopro de cansaço aos presentes. Um sopro que indicia o princípio de um desfazamento, a possibilidade de que algo se esgote e que, de outros extractos, emerjam novos encontros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Bartleby, escrita da potência*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CHAMISSO, Adelbert von (2005), *A história fabulosa de Peter Schlemihl*, Lisboa, Assírio & Alvim, [1814].
- COELHO, Rita Lucas (2015), blogue *CoffeePaste*, entrevista com João Fiadeiro, <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista>.
- COELHO, Sílvia Pinto (2016), *Corpo, imagem e pensamento coreográfico, da pesquisa coreográfica contemporânea enquanto discurso*, tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, <https://run.unl.pt/handle/10362/21393>.
- (2018), «Práticas de atenção»: ensaios de desterritorialização e performance coreográfica», in *Cadernos de Arte e Antropologia*, n.º 7, vol. 2, *A operacionalidade do jogo*, <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1595>.
- DELEUZE, Gilles (1991), *A dobra: Leibniz e o Barroco*, Brasil, Papyrus [1988].
- (2004), «A intuição como método», in *O Bergsonismo*, São Paulo, Brasil, Editora 34, [1966].
- (2010), «O esgotado», in *Sobre Teatro: um manifesto de menos: O esgotado*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2004), «6. 28 de Novembro de 1947 – Como construir um corpo sem órgãos?», in *Mil planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, [1972].
- DURAS, Marguerite (1979), *Les mains négatives*, <https://vimeo.com/7475873>.
- EUGÉNIO, Fernanda (2006), «O “e” como estilo de vida», *Hedonismo competente. Antropologia de urbanos afetos*, tese de doutoramento, Rio de Janeiro, PPGAS, Museu Nacional.
- EUGÉNIO, Fernanda e FIADEIRO, João (2012), Conferência-performance *Secalharidade*, Lisboa, Culturgest.
- (2013), «O jogo das perguntas, re-parar: da mobilização infinita à mobilização ilimitada», in *Actas do Colóquio Movimento e Mobilização Técnica*, CECL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- (2013a), *O encontro é uma ferida*, Lisboa, GHOST.
- (2014), *Sensibilidade às condições iniciais*, AND_Lab, <https://vimeo.com/album/3524990>.
- EUGÉNIO, Fernanda e SEIÇA SALGADO, Ricardo (2018), «O AND é jogo? Ensaio-conversa à volta da operacionalidade do jogo no *Modo Operativo AND*», *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 7, n.º 2, <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1545>.
- FIADEIRO, João (1998), «... agimos depois de compreender ou compreendemos depois de agir?», in *Theaterschrift*, número extra, Dezembro de 1998, Intensificação: performance contemporânea portuguesa, pp. 61-77.
- (2002), «No fim onde tudo aconteceu (O local para onde nos dirigimos, só o conhecemos quando lá chegarmos)», inédito.
- (2003), «O negativo de mim próprio», *Imagem e Vida, Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 31, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 199-200.
- (2003a), *I Am Here*, <https://vimeo.com/116156883>.
- (2007), «If you don't know, why do you ask? An introduction to the method of Real-Time Composition», in *Knowledge in Motion Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, ed. Gehm, Huseman e Wilcke (transcrição).
- (2015), *O que fazer daqui para trás*, <https://vimeo.com/138306335>.
- (2018), *Composição em Tempo Real, anatomia de uma decisão*, Lisboa, GHOST.

- FIADEIRO, João e FIADEIRO, Inácio (1996), «Praças», inédito.
- FIADEIRO, João e GUÉNIOT, David-Alexandre (2002), «Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là, essai de transcription du travail de recherche de João Fiadeiro», in Claire Rousier (dir.). (2002), *La danse en solo*, Paris, Centre National de la Danse, pp. 115-124.
- GIBSON, James J. (1986). «The Theory of Affordances», in *The Ecological Approach to Visual Perception*, Nova Jérσία, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, [1979].
- GUATTARI, Félix (1993), *Caosmose, Um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro, Editora 34.
- GUÉNIOT, David-Alexandre e RE.AL (org.) (2000), DOC.LAB, *Uma publicação lesível*, n.º 0. Lisboa, RE.AL.
- LAGEIRA, Jacinto (2013), «João Fiadeiro, repli dans le noir», in *Regard oblique: Essais sur la perception*, Bélgica, La Lettre Volée.
- LEPECKI, André (2017), *Exaurir a dança, performance e a política do movimento*, São Paulo, Annablume [2006].
- (2014), Seminário «O descomunal, o incomum, o desconforme, o dispar: para uma arte do contrafluxo», in *Em reunião, das reuniões como práticas performativas | Das práticas performativas como reuniões*, Lisboa, baldio/Teatro Maria Matos.
- MIRANDA, José Bragança de (2006), «Queda sem fim», in *Queda sem fim, seguido de «Descida ao Maelström», de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Nova Vega.
- RANCIÈRE, Jacques (2010b), *Estética e política, a partilha do sensível*, Porto, Dafne Editora, [2000].
- SIMONDON, Gilbert (2007), *L'individuation psychique et collective*, Aubier, [1958].

OFICINAS

- 2014 – *Workshop* com João Fiadeiro *Composição em Tempo Real* aplicada à dramaturgia, RE.AL, Lisboa.
- 2013-2015 – Grupo de Tradução proposto para o baldio – estudos de performance, trabalhando e apresentando palavras como «atenção», «não», «escape» ou «complicar» (o Grupo de Tradução foi um dos pontos de encontro entre o AND_Lab e o baldio e desenvolvia uma visão alargada daquilo que pode significar traduzir, incluindo a tradução entre meios e o jogo da performatividade das palavras), Atelier Real, Lisboa.
- 2011 – Projecto *AND Research*, oficina de trabalho intensivo, de dois meses, para exploração de pesquisas individuais e de grupo com apresentação pública final, Atelier Real, Lisboa.
- 2011 – Projecto *AND Extensive*, oficina de trabalho intensivo de duas semanas para desenvolvimento das ferramentas do *AND_Lab*, Atelier Real, Lisboa.
- 2007/2008 – Aulas semanais de *Composição em Tempo Real* com João Fiadeiro e Cláudia Dias.
- 2006 – *Workshop* de *Composição em Tempo Real* com a Cia RE.AL/João Fiadeiro.
- 2006 – Aulas semanais de composição em tempo real com João Fiadeiro (com discussão em torno do método).
- 2005 – *Workshop* de *Composição em Tempo Real* com João Fiadeiro, RE.AL, Lisboa.
- 1997-1999 – Lab7, Lab8 e Lab9, RE.AL, Lisboa, Centro Cultural de Belém e Lugar Comum/Fábrica da Pólvora.

SÍLVIA PINTO COELHO

É coreógrafa, investigadora e professora auxiliar convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Inicia o seu pós-doutoramento com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia em 2019. É doutorada e mestre em Ciências da Comunicação, licenciada em Antropologia, bacharel em Dança. Entre 1996 e 2019, coreografou e participou em processos coreográficos e pedagógicos e em filmes.

Estudos Aplicados

Essays

Alla Prima: o corpo agora

IVANA MENNA BARRETO

This article analyzes the performance *Alla Prima*, by Tiago Cadete, a Portuguese artist residing between Portugal and Brazil. The work was presented at the Sesc Biennial of Dance 2017 in Campinas. “Alla Prima” is an Italian expression that could be translated as “à la primera”, or “de primera”. It is used to designate a technique or style of painting in which the paint is applied directly to the base chosen, without studies or preparation, and the final result is reached after a single application, without touching the artist. The performance shows a dance from the dismantling of a body already given, printed in the collective memory in images documented on screens and authorized over time. These images were curiously presented by history as documents, records of the colonial period. Performance, however, diverts our gaze from the whole to the parts, to certain details of these images, to the way they are constructed from each artist’s point of view – and in this deviation lies their strength. We see the deconstruction of an idea of Brazil in a body. Is Brazil a country, or the built image of a country? Is the Brazilian body a pictorial, textual, sound invention?

PERFORMANCE / PAINTING / BODY / DECONSTRUCTION / DANCE

Alla Prima é uma expressão italiana que poderia ser traduzida como «à primeira», ou «de primeira». É utilizada para designar uma técnica ou estilo de pintura na qual a tinta é aplicada diretamente na base escolhida, sem estudos nem preparação, e o resultado final é atingido após uma única aplicação, sem retoques do artista. Praticada a partir do século XVII, originalmente com tinta a óleo, a pintura é realizada e terminada enquanto a tinta ainda está fresca.

De primeira, no primeiro golpe, sem retoques, no ato. É assim, com essa impressão de que tudo pode se fazer agora, com esse cheiro de tinta fresca, que penso em *Alla Prima*, performance de Tiago Cadete apresentada na segunda noite da Bienal Sesc de Dança 2017 em Campinas. Penso no homem nu que se move num espaço restrito, recortado pela luz de um projetor. Ele transita entre posturas que imitam as pinturas

projetadas de um computador diretamente para o seu corpo; ao observá-las, escolhe um personagem ou gesto específico para reproduzir. Ao longo da performance, o processo das reproduções vai construindo uma coreografia de gestos montados pelas improvisações feitas «à primeira». Além da pintura, ouvem-se eventualmente áudios que dialogam com o contexto das telas.

Segundo o artista, os textos falados são descrições de artistas visuais sobre algumas imagens escolhidas por ele. Ele mostrou as imagens e pediu aos artistas a descrição, tendo como ponto de partida o corpo nela contido – por isso o conteúdo muda conforme muda a imagem. Já as imagens foram escolhidas junto com o consultor de história da arte do projeto, e posteriormente foram realizadas sequências reproduzidas pelo seu corpo. À sua frente ele consegue ver a tela do computador emitindo as mesmas imagens projetadas. Não há propriamente improvisação, mas escolha, e ele vai, então, alternando os corpos da imagem; por vezes uma imagem tem dois corpos, nesse caso escolhe no momento o que quer fazer. Cadete performa, portanto, o gesto que vê na tela de computador à sua frente. As personagens são escolhidas por sua diversidade – homens, mulheres, crianças, negros, indígenas, portugueses, emigrantes japoneses. São muitos os corpos que dão corpo a *Alla Prima*.

O artista português, residente entre Portugal e Brasil, dança este país com um corpo inquieto, como quem o vê pela primeira vez, mas não o Brasil enquanto natureza. Há uma escolha nitidamente pela cultura, pela pesquisa sobre o que já foi criado e pensado por alguém – e esta memória é ativada para ganhar outras cores no presente. Cadete descortina uma paisagem na própria pele ao acolher nela as projeções das pinturas já contaminadas pelo olhar de outros criadores. Seu corpo segue nu, não pintado pelas tintas propriamente, mas virtualmente habitado pelas muitas imagens construídas ao longo de séculos – e que compartilhamos enquanto espectadores ao mesmo tempo em que ele as experimenta. Este procedimento é crucial para o trabalho, que não se detém na primeira camada do que seria o Brasil, mas ao contrário, escolhe criticamente olhares diferenciados de artistas que pintaram os descobrimentos e a colonização. Deste modo, junto com as pinturas projetadas podemos perceber os detalhes dos pontos de vista impressos nas pinturas, escolhidos pelo performer; e ainda as vozes de atores nos áudios, comentando pontualmente o universo das telas.

O que vemos é, então, mediado pelo tempo, pelas imagens evocadas através dos séculos e, sobretudo, pelo tempo da atuação de Cadete, de

sua rápida escolha a cada gesto, pela percepção que lhe permite acessar algumas situações retratadas nas telas. A escolha dos gestos parece ser rápida, mas na verdade não é disso que se trata (de velocidade). Trata-se mais que tudo de uma precisão, uma urgência em dizer as obras (e qual Brasil há nelas) de um modo próprio e necessário.

Revedo as pinturas de Pedro Américo, Debret, Vítor Meireles, Rodolfo Amoedo, Portinari, José Maria de Medeiros, entre outros, percebemos um encobrimento do Brasil, ou do que poderia ser um país livre: Tiradentes esquartejado, escravos negros segregados à mesa de jantar, o trabalhador mestiço com as mãos grandes e as unhas sujas, a bela índia nua retratada como virgem dos lábios de mel (impossível não lembrar que Iracema, apropriada romanticamente pela beleza, é também o anagrama de América). A cruz católica desde o início, elevada em Porto Seguro, e a primeira missa, feita por homens brancos vestidos com muitas roupas, configuram um espetáculo curioso quando desviamos o olhar para os índios nus que o observavam.

Os corpos dos índios estavam nus e sem vergonha, como este agora, em cena, exposto ante os espectadores. Há, no entanto, uma diferença entre as duas situações: os corpos dos índios retratados nas telas estavam observando o espetáculo, enquanto este corpo do agora performa o que vê nas imagens, buscando os pedaços de um quebra-cabeças que ficou perdido na história entre Brasil e Portugal.

Aos poucos vamos reencontrando, nas pinturas impressas no corpo do artista, as mesmas imagens que vimos nos livros da infância, descritas à época como retratos das grandes batalhas em que alguns heróis deram a própria vida pela conquista de territórios. No entanto, em pinturas como *A batalha do Avaí*, de Pedro Américo, não há exatamente cenas heroicas, mas sangrentas: cavalos e cavaleiros caídos, corpos em desespero, impotentes, misturados aos mortos; e o horror nos olhos de mulheres e crianças, vacas e animais feridos. O lugar que vemos não é o Brasil «grande», mas um céu encoberto pelas nuvens, uma atmosfera infernal, vermelha, feita de barbárie, armas, foices e medo.

Vemos a desconstrução de uma ideia de Brasil num corpo. O Brasil é um país, ou a imagem construída de um país? O corpo brasileiro é uma invenção pictórica, textual, sonora?

Alla Prima mostra uma dança a partir do desmonte de um corpo já dado, impresso na memória coletiva em imagens documentadas e autorizadas ao longo do tempo. Essas imagens foram, curiosamente, apresentadas pela história como documentos, registros do período colonial.

A performance, porém, desvia o nosso olhar do todo para as partes, para certos detalhes dessas imagens, a maneira como são construídas pelo ponto de vista de cada artista – e neste desvio reside sua força.

A desconstrução é uma ponte para a relação com nosso presente: a violência, a segregação, as tentativas de domesticação do pensamento feitas pela religião, e de controle dos territórios pelas batalhas sangrentas, que evidenciam mortes seletivas, preferencialmente de negros e pobres. Nosso fracasso quando se trata de conviver e agir coletivamente parece vir de muito longe, e é reforçado pela ideia de unidade conseguida pela imposição da força. Não se trata aqui apenas da força física, mas também da apropriação de uma estética para legitimar a versão da história que valorizou o todo das imagens (como documentos históricos), em detrimento da interpretação de suas partes (como pontos de vista dos artistas envolvidos na criação das telas).

Muito do que somos e do que vivemos está no que não foi dito – é o que mostram os gestos de Cadete à medida que se articulam na dinâmica de uma improvável coreografia. Poderíamos pensar, assistindo à sua atuação, que se trata tanto de coreografia quanto de cinema – como processo artesanal de fotomontagem, de imagens em ação. As imagens não são postas em jogo apenas para serem observadas e apreciadas, mas para serem recriadas, dinamizadas. São recompostas a partir do que não está nelas, do que nelas foi silenciado.

O silenciamento é uma operação política, que se vale de diferentes estratégias. Jacques Rancière diz que «a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo» (Rancière, 2005: 16-17). A operação de desmontagem feita no corpo de Tiago Cadete, nas pausas em que recorta cada gesto, e depois na maneira como os articula, no *mix* das imagens do jantar brasileiro, da primeira missa, da batalha do Avaí, de Iracema. etc., deixa entrever o que não faz parte do título das telas: a contundência das situações, do contexto, da cor das tintas. Sua ação faz parte de outra política, a que interfere pelas bordas, não se anuncia como manifesto ou panfleto, nem mesmo ocupa todo o palco. Vincula-se a outra forma de ação – a de um trabalho que escava um lugar e limpa sua poeira, para jogar luz no que nele já existia, mas não era visto. Neste caso o espaço criado pela performance não é físico, mas de pensamento; e o tempo é estratégia de deslocamentos, entre o passado revisitado e o agora que se abre ao que está por vir.

Ao pensar nas imagens de um corpo fragmentado (segregado pelas diferenças sociais), de onde viemos, e no corpo em ação de Tiago Cadete, que nos provoca com uma articulação dessas imagens no mesmo tempo-espço, é possível vislumbrar o momento que vivemos. Este momento nos fala de um desconhecimento sobre o que somos, e é curioso ver um artista português recontando essa história de outro jeito, com o próprio corpo nu disponível para se deixar impregnar das imagens do sangue, do medo, da ironia que foi contar a história de um país durante séculos sob a perspectiva do colonizador. Essa perspectiva se fortaleceu pela valorização da narrativa dos corpos dos índios sentados, apreciando a primeira missa; pela ocultação do sofrimento da escravidão nas tintas descritivas do «jantar brasileiro»; pelas telas que se tornaram documentos das batalhas pela conquista de um grande território – como se a grandeza estivesse na geografia e na dominação física.

A ocupação de um território não parece ser a questão central de *Alla Prima*. A ação se realiza num espaço mínimo: um recorte dentro de um palco, que não era o maior do festival. No entanto o artista mostra, nesse pequeno espaço, uma ideia que cresce por muitos prismas, durante o tempo em que se apresenta. Logo ao entrar, vestido com bermudas, camiseta e tênis, despe-se, olha para a tela que projeta as imagens e a partir daí inicia uma aventura num só fôlego, sem pressa, apropriando-se a cada gesto de um passado que nos incomoda.

O incômodo é parte do problema trazido pela performance, que dele se alimenta – é parte da experiência que partilhamos enquanto o artista se move. A performance parece nos dizer que não fomos ao teatro, ou à Bienal de Dança em Campinas para sermos felizes, mas para experimentarmos algo. A experiência de nos confrontarmos com um passado que preferimos esquecer tem a força de um desafio, de trilhar um caminho que pode ser potente quando experimentado coletivamente.

Tania Rivera defende que a experiência não está associada à felicidade, nem é um encontro «entre o eu e o mundo»: «ela não se identifica com um instante de felicidade (ou infelicidade). Ela talvez nunca se apresente de frente, mas sempre de viés e fora da hora» (Rivera *apud* Bident *et al.*, 2012: 85). Rivera acredita que a experiência seria «principalmente aquela do desconforto (o *Unbehagen* de Freud) e da estranheza familiar que nos define» (*idem*). Este desconforto seria o que nos faz sair de nós mesmos, porque é algo que está fora de nós, mas com o qual nos identificamos. Neste sentido, o estranhamento da arte é uma forma de tirar-nos de uma zona de conforto para lançar-nos no mundo, e no desconhecido que há em nós.

Ao abordar a passagem entre o dentro e fora, Rivera lembra que esta é uma questão «importante para a arte brasileira, especialmente a partir de Lygia Clark» (*idem*, 88) e que «a passagem do que é íntimo ao que é do outro (êxtimo, fora de si, no neologismo de Lacan) implica uma torção, uma subversão, de modo imprevisível, sempre experimental» – e essa experiência poderia ser compreendida «como definição da própria cultura» (*ibidem*, 88). A cultura, então, seria este sair de si que a experiência requer – e a passagem entre o dentro e o fora vem mediada pelo corpo. Não somos, neste caso, os agentes da experiência, mas ao contrário, é a situação de experiência e o mundo que nos experimenta.

O estranhamento e o incômodo que podemos sentir diante das imagens das pinturas/referências de *Alla Prima* fala muito sobre um país que criamos ao longo dos séculos, esse que queremos esquecer, ou desconhecer, porque é sangrento, violento, segregador. A performance, contudo, provoca uma reflexão além das pinturas e do tempo que retratam, já que acontece na dinâmica dos gestos, na maneira como, a cada pausa ou investida do braço ou do torso do artista o corpo se lança ágil, ou irreverentemente, no espaço. Esse tempo da reconfiguração, ou recomposição, vem misturado às percepções de Cadete, e às nossas enquanto o observamos, quando rimos deste ou daquele gesto – e talvez por isso o incômodo possa ser confrontado neste momento, porque pensamos e revisitamos nossa memória acompanhados. O corpo da ação performática se reinventa, abrindo espaços para a reinvenção do corpo-país.

A crítica de arte Catherine Millet, ao comentar o conceito de *estética relacional*, de Nicolas Bourriaud, pondera que não se trata apenas da participação do espectador, como foi interpretado por alguns:

[Alarga] para o sujeito social a ideia de *invenção de si*, proposta por Harold Rosenberg para explicar o *action painting*, ao mesmo tempo em que radicaliza a autonomia do gesto em relação ao objeto. Daí sua valorização dos procedimentos, sua ambição de parasitar o elo social, em detrimento do objeto finalizado que Bourriaud chama de *monumento*. (Millet *apud* Bourriaud, 2015: 10)

Millet vislumbra, na proposição de *estética relacional* de Bourriaud, um alargamento da ideia de invenção de si para o elo social, deslocando a arte daquilo que Bourriaud chamou de «monumento» (ou objeto de arte) para a aproximação com procedimentos que estabelecem vínculos sociais. A arte não estaria, nesta compreensão, naquilo que a separa do

comum e, de certa forma, a sacraliza – mas no percurso das relações inter-humanas. Neste percurso as formas podem ser elaboradas, quando a estética se aproxima da ética.

O percurso das relações inter-humanas, no caso de *Alla Prima*, está impresso nas tintas das telas, e também projetado no corpo de Cadete, que mobiliza as pinturas para provocar questões sobre seus pontos de vista. O que está em jogo neste percurso é a maneira como se estabelecem as relações, entre corpo e memória, e entre artista e sociedade.

Bourriaud considera que «o que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território» (Bourriaud, 2009: 20). Assim, a obra se apresentaria menos como um território demarcado, e mais como «uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada» (*idem*, 20-21). Podemos dizer que a passagem proposta por Bourriaud, da obra-objeto (monumento) a uma «abertura para a discussão ilimitada» é significativa em *Alla Prima*, que se expande enquanto proposição do corpo como lugar de atravessamentos, de tempos, estéticas e relações sociais.

A invenção de si se alarga para o sujeito social, como disse Millet, quando o artista se coloca na situação de performer e espectador (já que observa as obras e as experimenta no corpo simultaneamente), enquanto é visto pelos espectadores sentados na plateia. Além da obra «dentro da obra» há um corpo que se avoluma, este outro corpo-país, formado pelas pinturas; pelo performer em ação transformando o que vê nas pinturas; e pelos espectadores, experimentando os deslocamentos propostos pela performance.

A conversa proposta por *Alla Prima* pode ser vista como uma crítica da nossa história com os portugueses, do que foi essa relação e do que ela poderia ser. Mas é também a experiência de um corpo que se reinventa pela própria exposição, quando sai de si para experimentar outros corpos; e abre espaço para uma leitura da nossa história que costuma ser encoberta. Esse encobrimento passa pela desconfiança em relação à nudez, pela maneira como deixamos de ser índios e assumimos as roupas do colonizador, pelo medo.

Alla Prima diz que precisamos reaprender a olhar para o Brasil, buscar o gesto possível para dizer o que ainda não pôde ser dito. Ao abrir espaço para este gesto, a performance opera como elo entre corpo e história, ética e estética, enfrentando o tempo agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas (2009), *Estética relacional*, São Paulo, Martins Fontes.

MILLET, Catherine (2015), «Préface» in Nicolas Bourriaud, *Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Artpress.

RANCIÈRE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Edições 34.

RIVERA, Tania (2012), «Experiência (revirada)», in Renato Rezende, Ana Kiffer e Christophe Bident, *Experiência e arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Editora Circuito.

—

IVANA MENNA BARRETO

—

É criadora e investigadora carioca. Os seus projectos criam percursos para se encontrar pessoas e lugares. Doutorada em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutorada em Dança pelo PPG Dança/Universidade Federal da Bahia, é professora de Dança e Movimento do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A colagem, como estruturadora da imagem da obra dramática de Pablo Picasso: *O desejo pego pelo rabo*

ANA LÚCIA BRASIL MALECHA

This work is dedicated to the study of the correlations between the dramatic and pictoric discourse present in the dramaturgic text of Pablo Picasso *The desire caught by the tail*. The study aims to analyze the images created by Picasso in his dramaturgic text with the idea of collage as the backbone of his scenic thinking. The understanding of collage, from the idea of shock operated between heterogeneous materials, is the object of investigation and reflection of this research through the images created by Picasso in his theatrical play. The work seeks to analyze this dramaturgic work with the intention of establishing parallels between distinct representative languages.

COLLAGE / DRAMATURGIC/ WORK / LANGUAGE INTERRELATIONS / PICASSO / FRAGMENT

O estudo em questão pretende analisar algumas imagens cênicas e dramáticas criadas por Picasso em seu texto dramaturgico *O desejo pego pelo rabo* (Picasso, 1997), a partir da conceituação de Marjorie Perloff sobre colagem e de algumas obras de colagem de Picasso. A compreensão da colagem a partir da introdução na obra de materiais da experiência cotidiana e o choque operado entre esses materiais heterogêneos é o objeto de investigação e reflexão desse artigo através das imagens criadas por Picasso em sua peça teatral.

O entendimento de que o que dizemos sobre o mundo é em si parte dele mesmo torna-se central para a compreensão da noção de colagem. No caso de Picasso e suas colagens, aplicar à pintura, que é do mundo, as coisas do mundo é entender a pintura como mais um objeto de manipulação, onde as fronteiras entre o simulado e o real ficam removidas criando uma imagem em crise. Esta imagem se caracteriza pela tensão entre elementos contraditórios, estabelecendo o choque e o aspecto de colagem que acabou por caracterizar boa parte da produção artística

moderna e contemporânea. A imagem tensionada, em crise, traz em si um sentido de colapso, de perturbação da ordem. O trabalho com a colagem abala a noção de identidade, de sistema, noções tão caras às obras de arte, até o seu questionamento mais radical com as vanguardas artísticas do início do século xx. Essa obra em colapso, fragmentada, deflagra a precariedade das regras artísticas, da distinção espacial entre o dentro e o fora, entre arte e vida, sonho e vigília, ou mesmo o limite entre o sagrado e o profano. É a perda da imagem hegemônica, o deslocamento da supremacia da constância da imagem e a incorporação da plasticidade, da sensorialidade e do caráter operatório no fazer artístico.

Todas essas questões levaram a abordagem do texto dramático de Picasso a mergulhar no levantamento de algumas características das obras de colagem do artista, que poderiam também servir à pesquisa como uma chave interpretativa para as imagens criadas por Picasso em sua peça. Assim, o artigo inicialmente mergulha na compreensão da ideia de colagem de Marjorie Perloff para nortear a reflexão.

A noção de colagem tornou-se central à pesquisa e o caminho de entrada para a análise da peça. Ao trabalhar com a ideia de colagem, as categorias de tempo e espaço tornam-se fundamentais para reflexão. Compreendida como malha de fragmentos deslocados, como composição de indícios contraditórios, a colagem altera a noção de totalidade, que passa a ser vista como materiais recortados em novas associações.

Marjorie Perloff, no capítulo intitulado «A invenção da colagem» de seu livro *O momento futurista*, define o procedimento como «contraste de materiais diretamente empregados como coisas em justaposição aos elementos líricos» (Perloff, 1993: 102). Para a autora, um «jogo de diferenças» se estabelece, entre outros aspectos, através da separação do objeto de seu campo de origem e sua reativação em outro ponto. A colagem é compreendida como uma transplantação, uma readerência, uma citação, questionando a autoridade da assinatura. Segundo Perloff, a noção de colagem é entendida como perda de uma ordenação central, quebra das relações lógicas, a favor de relações de similaridade e equivalência:

Cada elemento citado quebra a continuidade ou linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagem da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a

alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária.
(Perloff, 1993: 103)

Uma imagem, portanto, relacionada à ideia de tempo, a elementos conflitantes em processo de operação. A imagem como uma montagem de tempos heterogêneos em obra.

Perloff analisa que na colagem cubista os fragmentos introjetados (selo postal, folha de jornal, corda de violão) mantêm a sua alteridade, ainda que ela esteja subordinada a uma nova totalidade. A autora analisa que nas colagens de Picasso a peça-colagem assume uma função oscilante formando, ao entrar em contato com os outros elementos, uma nova síntese, uma composição. Perloff, em seu ensaio, cita uma declaração de Picasso que revela o intuito do artista ao trabalhar com materiais deslocados de seu contexto:

A folha de jornal nunca foi usada a fim de se fazer um jornal. Foi usada para se tornar uma garrafa ou qualquer coisa desse tipo. Nunca foi usada literalmente, mas sempre como um elemento deslocado de seu significado habitual para outro significado. (Picasso *apud* Perloff, 1993: 133)

A questão apontada por Perloff da separação do objeto de seu campo de origem e sua reativação em outro lugar me interessa verificar, pois compreendo os elementos que compõem a cena no texto de Picasso, estruturados de forma a criarem sínteses constantes que imediatamente são desfeitas ao entrarem em contato com outros elementos. Esses elementos parecem ter sido deslocados de sua função habitual e reativados em outros contextos a partir do choque entre materiais heterogêneos.

Tendo em mente essas questões relativas à colagem, concentremos agora na análise da peça. *O desejo pego pelo rabo* foi escrita em 1941, durante o período em que Picasso viveu em Paris, em plena ocupação nazista. Nesta fase, foi proibido de expor seus trabalhos pelas autoridades alemãs e dedicou-se, entre outras experiências, a escrever o texto em questão. Ainda durante a guerra, a peça obteve uma leitura, ocorrida em 1944, na casa de seu amigo Michel Leris, diante de um público de amigos em que estavam presentes Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Dora Maar, Albert Camus, Lacan, Georges Braque, Sabartés, entre outros.

A peça é dividida em seis atos, com um número de cenas variado em cada um. O primeiro e o segundo atos são compostos por duas cenas

cada um deles, o terceiro ato é composto por três cenas e o quarto, quinto e sexto atos são compostos por apenas uma cena longa. Embora os personagens se mantenham durante toda a peça, as cenas são independentes umas das outras. A peça não possui uma narrativa linear. As constantes rupturas apresentadas no texto, que aparecem desde a sua estrutura até seus materiais narrativos, sugerem o choque e acentuam o caráter inorgânico da obra.¹

Há uma clara vinculação entre o texto escrito por Picasso e um texto cênico proposto pelo autor que se estabelece no exercício de combinação dos diversos enunciados. Percebo em sua peça a estruturação de uma gigantesca partitura que combina o espaço, o texto verbal, as sonoridades, a luz e a performance do ator. As rubricas de Picasso são particularmente reveladoras. Em muitas delas é possível observar o autor dirigindo uma cena sem palavras e de teor plástico. Uma experiência de teatralidade² vivenciada através de estímulos visuais e auditivos que convidam o leitor.

A tradução dessas fissuras na estrutura dramática do texto pode ser verificada em diversos aspectos da experiência artística, seja na aparente estaticidade da peça, que parece não avançar em termos dramáticos, e que pode ser percebida pelas repetições de falas e cenas, ou então na relação cada vez menos determinada entre a situação e a ação, exigindo uma reconstrução constante por parte do receptor. Esta cocriação do leitor/espectador é precipitada pela fragmentação da percepção que se dá em todos os níveis da estrutura narrativa, na linguagem, no uso da luz, da música ou mesmo na configuração dos personagens.

Os personagens são intrigantes e inconclusos. Seus nomes já são indícios desse fato: O Pé Grande, A Angústia Gorda e A Angústia Magra, A Ponta Redonda, Os Dois Totós, As Cortinas, A Cebola, A Torta,

1 Este conceito é aqui trabalhado a partir das noções de obra orgânica e inorgânica desenvolvidas por Peter Burger no livro *A teoria da vanguarda*. Procurando distingui-las, o autor define: «Num sentido geral, a obra de arte estabelece-se como unidade de generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação [...] A obra de vanguarda não nega a unidade em geral (se bem que os dadaístas o tenham tentado), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo característica das obras de arte orgânicas» (Burger, 1993: 101-102).

2 Patrice Pavis conceitua este termo como «aquilo que, na representação ou no texto dramático é especificamente teatral (ou cênico)», ou ainda, de forma mais específica, referindo-se à definição de Roland Barthes, «é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior» (Pavis, 2007: 372).

O Silêncio, Sua Prima. Os próprios nomes dos personagens indicam seu caráter fragmentário. Eles são pedaços de corpos, sentimentos deslocados ou desdobrados, pedaços de objetos, legumes, frutas e animais destacados de seus ambientes. O duplo, o desmembramento de um personagem em dois, como é o caso de A Angústia Magra e A Angústia Gorda, por exemplo, acentua ainda mais a falta de singularidade dos objetos e pessoas retratadas.

Os corpos em pedaços como, por exemplo, O Pé Grande e A Ponta Redonda, e momentos de pura escatologia determinam uma presença corporal muito forte e violenta em meio à perda clara da ideia de sujeito e de subjetividade. O corpo, em várias passagens do texto, também se afigura como o lugar da dor. É um corpo partido, com tensões, que vivencia situações extremas como fome, frio, sede, calor e desejo.

Há no texto um claro caminho de substituição de uma visão mais concludente por uma percepção mais aberta e fragmentária. As estruturas produzidas através de todos os elementos propostos na peça são antes parciais que totais, enfatizando um inacabamento constitutivo. Como na forma de figurar seus personagens, através dos quais os seres e objetos se apresentam aos pedaços, fraturados, por meio de personagens que são apenas um pé, uma angústia dividida entre gorda e magra, um membro da família isolado, a prima, ou apenas a extremidade de alguma coisa, a ponta redonda.

A sensação de fragmentação parece corresponder às intromissões de planos notados nas obras cubistas e que se tornaram praticamente uma linguagem na modernidade. Essa nova forma de figuração determinou a multiplicação de experiências que atravessam e interrompem a narrativa, instauram uma superposição de tempos e espaços e alteram a noção de temporalidade. Na peça verificamos esses indícios através de vários aspectos, seja na composição dos personagens, nas mudanças de luz ou no uso da música. Há uma coexistência de tempos e espaços superpondo planos distintos, muitas vezes dentro de uma única cena.

A linguagem observa as mesmas noções de fragmentação, incompletude e jogo encontradas em todos os outros elementos do texto. A narrativa é breve, as cenas não se estendem muito. A linguagem não é referencial, não remete o leitor ou espectador a um universo distante da experiência cênica. Ela, ao contrário, é matéria podendo ser trabalhada concretamente através de seus ritmos, durações e sonoridades. Os diálogos em sua maioria são compostos por frases curtas e muitas vezes com repetição de termos e palavras. A essas frases curtas intercalam outras

extremamente longas com um fluxo verbal que parece sublinhar sua busca de sentido e comunicabilidade.

O texto não apresenta o uso de letras maiúsculas no início das frases, de vírgulas ou de pontos finais. Frequentemente algumas frases do texto são separadas por travessões e a maioria das rubricas é indicada por parênteses. Todas essas opções não só conferem ritmo às palavras, como determinam um desenho à escrita da peça. Uma escrita como ato é configurada por Picasso ao aproximar sua escrita dramática à cênica, ao acreditar que as duas se dão de forma concomitante. Ele escreve a cena pensando-a no espaço, na relação com os demais elementos, fato que se confirma em suas rubricas. Quase não há interlocução, o discurso não se constrói plenamente, apontando para uma estrutura inconclusa, em que o jogo de associações, acumulações e oposições se torna o aspecto dominante de toda a narrativa.

Essas acumulações e rupturas provocam deslocamentos de sentido, criando tensões através do evidente rompimento com a linearidade do discurso. O fluxo narrativo cede lugar a uma experiência compósita estruturantes das obras de colagens cubistas.

O jogo de associações, repetições e contrastes estende-se também à cena. Planos se interpenetram, objetos, trechos musicais, referências a animais e pessoas se confundem num jogo de transformações permanente. Um espaço de sensações é criado pela introdução de experiências táteis, auditivas, olfativas, comestíveis e visuais. Todos os sentidos parecem conversar e, nesse contato, cria-se uma zona de atrito, um diálogo que também ajuda a romper com a noção de causalidade no interior das experiências cênicas ou mesmo entre as cenas, que assim ganham em independência. A ideia de colagem é constante e se estabelece através da rede de analogias e rupturas estruturadas pela linguagem e na tensão entre os diversos materiais, espacialidades e tempos diferentes que fluem nas cenas.

Na cena II do ato I, apresenta-se um momento no qual o caráter de colagem e a forte presença corporal tornam-se bem evidentes. A cena começa com uma rubrica que indica uma mudança de luz. Picasso sugere que seja uma «luz de tempestade». A cena segue com os personagens das Cortinas agitando-se e, no final de sua fala, indica que elas deveriam estar «rindo e peidando». A pequena fala dita por elas, aliás, o único momento falado da cena, é composto por um texto repleto de imagens contraditórias que se constroem e no instante seguinte se desfazem:

As Cortinas agitando-se

Que tempestade que noite uma verdadeira certamente noite acariciante
uma noite da China

Uma noite pestilenta em porcelana da China noite de tempestade em
meu ventre incoerente (rindo e peidando) (Picasso, 1997: 21)

Após a fala das Cortinas, Picasso sugere, através da rubrica, a entrada da música *A dança macabra*, de Saint-Saëns, e em seguida que «pés de chuva» comecem a cair e «fógos-fátuos» corram pelo palco.

Todo um universo externo à peça é convocado ao escutarmos a composição. Ao mesmo tempo em que a intromissão musical cria um choque ao nos remeter a uma dimensão externa à narrativa, a música, ao entrar em contato com as indicações de luz (fogos-fátuos) e as marcações cênicas (a agitação das Cortinas), cria uma lógica própria e estabelece um quadro polifônico, em que os diversos elementos, a princípio díspares, conversam e criam o ambiente desejado por Picasso.

Assim como na colagem, a experiência espacial é importante. Aqui também a luz se especializa através dos deslocamentos na cena e no ritmo dessa ocupação. Segundo a rubrica, os fogos-fátuos «correm» pelo palco, imprimindo um ritmo acelerado à situação, conferindo à luz uma pulsação e uma dimensão temporal experimentada no espaço. A luz ganha um valor ideográfico. Através de sua dimensão espacial e temporal ela ocupa a cena e a desenha, criando formas no tempo e no espaço.

Novamente o caráter de justaposição e colagem é operado. Seja no texto das personagens das Cortinas, através de imagens opostas e de ruptura, como «noite acariciante» e «noite pestilenta» ou na imagem de «porcelana da China» e «tempestade em meu ventre» que associamos ao ato de rir e peidar, seja na entrada da música de Saint-Saëns em meio ao espaço ficcional. Para completar, um jogo de linhas e planos se estabelece na cena com as sugestões da chuva e dos fogos que riscam o palco. A cena como um todo sugere o corte, o fracionamento inerente à colagem. A justaposição de elementos, o jogo de opostos, a velocidade em que a todo o momento a cena se transforma ao entrar em contato com um novo elemento proposto pelo artista, tudo isso parece criar uma associação entre o processo das colagens de Picasso e sua escrita dramática. Sensações orgânicas desordenadas e sem controle também se apoderam das personagens. É o corpo proclamando seus desejos que é apresentado por Picasso.

Outro momento interessante pode ser verificado na cena II do ato II, onde novos personagens, elementos cênicos e fragmento musical são introduzidos e propostos ao lado de imagens corporais fortes:

(mesmo cenário)

Dois homens de cogula trazem uma banheira imensa cheia de espuma para o palco diante das portas do corredor depois de um fragmento de violino de A TOSCA do fundo da banheira saem as cabeças de Pé Grande a Cebola a Torta sua Prima a Ponta Redonda os dois Totós o Silêncio a Angústia gorda e a Angústia magra as Cortinas (*idem*, 26)

Nesta cena, temos uma enorme banheira cheia de espuma que atravessa o palco carregada por dois «homens de cogula» (homens de capuz) e de onde saem diversos personagens. A escolha de um objeto do cotidiano que se apresenta em lugares reservados e se caracteriza pelo peso, a imobilidade e o uso individual é tratado pela cena de forma móvel e coletiva desconstruindo um princípio de caracterização do objeto. Ao mesmo tempo em que nos lembramos do objeto banheira, ele se descaracteriza ao adquirir novas funções neste jogo de transformações e impermanências. A banheira, portanto, perde o seu caráter de imobilidade ao ser carregada pelos «homens de cogula» e seu uso individual, ao permitir que de dentro dela saiam as cabeças dos personagens O Pé Grande, A Cebola, A Torta, Sua Prima, A Ponta Redonda. As dimensões da banheira também são alteradas. Segundo a rubrica de Picasso, «dois homens de cogula trazem uma banheira imensa cheia de espuma». O objeto banheira foi redimensionado assumindo a condição de presença e ausência. Ela está presente enquanto signo banheira, mas metaforicamente transformada através das novas proporções adquiridas.

Um acúmulo de imagens sobrepostas é sugerido. No entanto, no jogo de justaposições, apenas partes dessas imagens tornam-se aparentes como, por exemplo, as cabeças dos personagens que têm seus corpos imersos na banheira, ou o fragmento de violino da «Tosca». A cena segue com uma brincadeira infantil de esconde-esconde e divertimentos sexuais:

A Cebola

Putta velha putinha

A Ponta Redonda

Onde que você acha que está caro amigo em casa ou no bordel

Sua Prima

Se você continuar não tomo mais banho e vou embora

A Torta

Onde está meu sabonete meu sabonete meu sabonete

O Pé Grande

A malandra

A Cebola

É a malandra

A Torta

É bom esse sabonete cheira bem esse sabonete

A Ponta Redonda

Vou meter esse sabonete em você

O Pé Grande

Bela criança quer que eu a esfregue?

A Ponta Redonda

Que marafona (*idem*, 27)

Uma fala do personagem do Pé Grande parece bem reveladora da presença corporal e as suas conotações sexuais:

O Pé Grande

Você tem as pernas bem feitas o umbigo bem esculpido a cintura fina os seios perfeitos a arcada da sobrelhas transtornante e sua boca é um ninho de flores suas ancas um sofá e o assento móvel de seu ventre um camarote nas touradas nas arenas de Nîmes suas nádegas um prato de cassoulet e seus braços uma sopa de barbatana de tubarão e seu e seu ninho de andorinhas ainda o fogo de uma sopa de ninhos de andorinhas mas meu repolho meu pato e meu lobo fico transtornado fico transtornado fico transtornado (*idem*, 27)

O corpo feminino é associado a imagens de comida, a animais e a objetos dando livre curso à imaginação. A antiga imagem sublime do corpo da mulher amada é substituída por imagens grotescas, muitas vezes humorísticas e absolutamente concretas, ligadas a objetos do cotidiano, a imanência.

A cena termina com mais uma explosão de imagens, através da introdução de mais dois novos personagens, e uma situação de forte presença corporal é construída sem nenhuma relação prévia com a anterior, criando uma experiência sensorial e instaurando uma temporalidade diversa:

os dois Totós com latidos gritantes lambem todos cobertos de espuma pulam para fora da banheira e os banhistas vestidos como todos na época saem da banheira só a Torta sai completamente nua mas de meias-carregam cestas cheias de iguarias de garrafas de vinho de toalhas de guardanapos de facas de garfos-preparam um belo piquenique-chegam coveiros com caixões onde enfurnam todos-pregam-nos e levam-nos embora (idem, 28-29)

O corpo humano rebaixado a alimento a ser saboreado por animais propõe uma imagem inquietante de pura inversão. São os animais que saboreiam os corpos humanos. No instante seguinte, essa imagem é rapidamente substituída por outra onde os personagens fazem um piquenique se alimentando e bebendo. Na sequência, esses personagens são enterrados vivos em caixões por coveiros. Vida e morte se misturam. Novamente os limites são postos em xeque e uma nova lógica se impõe baseada nos sentidos. Cabe também ao espectador desfrutá-las e decifrá-las a partir de suas vivências e memórias. O espectador é convocado continuamente a operar em si mesmo essas imagens em constante transformação.

Dois cenas propõem claramente uma experiência sensorial e de aproximação entre sua escrita dramática e cênica, no caso a experiência dos cabelos e a experiência com o odor. Na cena III do ato III, Picasso sugere que as personagens da Torta, a Prima e as duas Angústias cortem as mechas do cabelo do Pé Grande e logo após começam a ser chicoteadas «por chicotes de sol» através das lâminas das persianas. Esta cena, segundo Picasso, deve durar quinze minutos:

A torta a Prima e as duas angústias tiram cada uma de seu bolso tesouras grandes e começam a cortar-lhes mechas de cabelo até raspar sua

cabeça como um queijo da Holanda chamado «Tête de mort» (caveira) através das lâminas das persianas da janela chicotes de sol começam a bater nas quatro mulheres sentadas ao redor de Pé Grande (idem, 41)

A cena longa oferece aos atores e espectadores uma experiência física de contato corporal forte, de desconstrução e profanação da figuração tradicional da imagem do homem. A sugestão é que o cabelo do personagem seja realmente cortado em cena e suas mechas jogadas no chão. Enquanto as mulheres raspam a cabeça do personagem, elas apanham com chicotes, numa cena de sadismo, brutalidade e prazer.

Na cena I do ato IV, o autor propõe um silêncio de alguns minutos e uma experiência com odores:

grande silêncio de alguns minutos durante os quais no buraco do ponto sobre um bom fogo e numa grande caçarola irá ver-se e ouvir-se e cheirar-se fritar batatas em óleo fervente cada vez mais a fumaça das batatas vai encher a sala até a asfixia completa (idem, 47)

Além do tempo também pensado como acumulação e sobreposição, pois é uma temporalidade nova que é estabelecida, a sobrecarga de imagens persiste aliada agora à justaposição dos sentidos. O autor indica que a cena será preenchida pelo cheiro das batatas sendo fritas e pela obstrução da visão através da fumaça, e por fim pela «asfixia completa» advinda da fritura. Novamente outros sentidos são convocados. A visão claramente cede lugar à experiência com os odores rompendo o limite do palco unindo público e atores numa mesma experiência comunal. As cenas apresentam um texto com forte caráter plástico, que se constrói no tempo através de ritmos e durações, completando-se ao ser ouvido ou ser silenciado. As cenas foram pensadas para o palco. Uma escrita que é ação desde sua organização no texto como um desenho, até sua finalização no palco.

No ato III, na já comentada cena III, na qual as personagens A Torta, A Angústia Gorda e A Angústia Magra tiram tesouras de seus bolsos e cortam os cabelos do personagem O Pé Grande, verifica-se outra forma de jogo com a sonoridade. No decorrer da ação, as personagens dialogam através de brincadeiras sonoras com as palavras e as vogais. No texto original, acentos ortográficos como o trema e o acento grave foram colocados por Picasso sobre as vogais, sugerindo, além de uma investigação sonora, uma pesquisa plástica. As palavras deixam de remeter a um

significado para se tornarem mais um material a ser manipulado. Elas assumem um valor ideográfico. São desenhadas no texto. A tradução da peça para o português, de Marina Appenzeller, não trabalhou com a acentuação gráfica sugerida por Picasso em seu manuscrito. A tradução portuguesa de Vitor Silva Tavares também optou por não acentuar as vogais. Segue o trecho em francês para análise do trabalho gráfico e sonoro das palavras no texto:

La Tarte

aï aï aï aï aï aï aï

La Cousine

aï aï aï aï

L'Angoisse Maigre

aï aï aï aï aï

L'Angoisse Grasse

à à à à à à à à à à

(et ça continue pendant un bon quart d'heure)

Le Gros Pied (en rêve)

L'os de La moelle charrie dès glaçons

La Cousine

oh qu'il est beau aï aï aï qui aï oh qui aï est aï aï aï aï bob o

L'Angoisse Grasse

a a a bo a a bo bo

La Tarte

aï aï jê l'aime aï aï aime bo bo aï aï aï l'aime aï aï bo bob o

(elles sont couvertes de sang et tombent évanouies par terre)

O uso dos acentos gráficos pode ser um exemplo do valor ideográfico das palavras. Neste mesmo trecho do texto original em francês, Picasso trabalha a palavra bonito (*beau*) apenas através de sua sonoridade. Ele estabelece uma brincadeira sonora com a sílaba «bo» e a repete várias vezes.

O sentido da palavra é substituído por sua importância sonora. Na tradução portuguesa de Vitor Silva Tavares, o tradutor procurou manter a brincadeira com a sonoridade traduzindo «*beau*» por «belo». Assim, a sonoridade da palavra é buscada através da sílaba «bé» de belo e «bébé-loé» de «belo é».

Retiro da tradução de Vitor Silva Tavares o mesmo trecho da peça para verificação:

A Torta

Ai ai ai ai ai ai ai...

A Prima

Ai ai ai ai...

A Angústia Magriça

Ai ai ai ai ai...

A Angústia Gorducha

A a a a a a a a a...

E continuam assim durante um bom quarto de hora.

O Patorra, em sonhos

No osso de tutano escorregam caramelos.

A Prima

Oh que belo é! Ai ai ai... que ai... oh! Que ai ai bé ai ai ai... bébéloé.

A Angústia Gorducha

A a a bé a a bébéloé

A Torta

Ai ai Eu amo-o Ai ai amo bébéloé ai ai ai amo-o ai ai bébébéloé

Estão cheias de sangue e caem por terra desmaiadas

As Cortinas, abrindo as pregas face a esta cena desastrosa, imobilizam o despeito por trás da imensidão do tecido desdobrado

Na tradução para o português brasileiro de Marina Appenzeller, a palavra «bonito» não foi trabalhada em sua sonoridade. Ela se manteve.

O desenho gráfico criado por Picasso através do uso dos acentos ortográficos não foi repetido em nenhuma dessas duas traduções que eu tive acesso. O uso do acento grave e do trema cria ritmos, sonoridades às sílabas, além de sugerir desenhos às palavras através de imagens de pontilhados (trema) e de riscos e linhas (crase) às frases.

Os jogos sonoros criados através do uso de onomatopeias, repetições de fonemas e palavras, das durações sonoras ou mesmo da colagem de fragmentos musicais, são alguns dos recursos dramáticos utilizados por Picasso para criar a imagem complexa, dissonante, multitemporalizada e descontínua que analiso em sua forma de figurar as suas sensações e ideias. As sonoridades são vivenciadas como acontecimento através dos jogos de palavras, dos jogos sonoros, das vozes alternadas, pelo seu entendimento como materialidade a ser trabalhada no espaço e no tempo. Elas são compreendidas como materiais em constante processo de mutação e são experimentadas no tempo produzindo durações. São também experiências espaciais com valor ideográfico, uma vez que constroem desenhos sonoros no texto dramático e na cena ao serem pronunciadas ocupando o espaço cênico.

A mistura, a sobreposição, a descontinuidade provocando a manipulação de estágios diferentes de realidade, levada ao extremo com a introdução de objetos do mundo na obra artística, podem ser percebidas em diversos exemplos em sua peça. A conjunção de planos é compreendida em sua escrita dramática, através de um trabalho que conjuga os contrastes fortes com o efeito de grandes explosões, que ajudam a fraturar todo o texto e estabelecer seu constante processo de desconstrução e reconstrução. Essa aparência de obra em permanente processo operatório observada em seu texto dramático só se estrutura por conta da larga experiência de Picasso em suas colagens. Estas obedecem ao mesmo trabalho de adição, justaposição e manipulação temporal.

Em colagens como *Copo e garrafa de Suze*, de 1912, ou *Natureza-morta com cadeira de palha*, do mesmo ano, é possível verificar o jogo de manipulação exercido pelo artista com os objetos reais, como notícias de jornais e cordas, manipulando estágios diferentes de realidade. As cordas que envolvem a colagem e servem de moldura, a imagem da palhinha ou as várias citações do jornal na colagem *Copo e garrafa de Suze*, criando uma «polifonia de vozes», como analisa Rosalind Krauss em seu livro *Os papéis de Picasso*, removem as fronteiras entre o simulado e o real,

construções arbitrárias se justapõem e se unem. Perloff, analisando as obras de colagem, sugere que os papéis colocados uns sobre os outros na superfície opaca subvertem todas as relações convencionais de figura e fundo ao justapor itens do mundo. Páginas de jornal, ilustrações, letras, criariam uma superfície enigmática.

Os corpos desmembrados e muitas vezes sugerindo um aspecto de dor também são todo o tempo aparentes na peça. A primeira cena do ato II, por exemplo, inicia-se com apenas os pés dos convidados aparecendo de forma visível. Eles sentem muita dor e reclamam das frieiras.

Ato II, cena I

Um corredor no Hotel

Os dois pés de cada conviva estão

Diante das portas de seus quartos

Contorcendo-se em dor

Os Dois Pés do Quarto N.º III

Minhas frieiras minhas frieiras minhas frieiras

Os Dois Pés do Quarto N.º V

Minhas frieiras minhas frieiras

Os Dois Pés do Quarto N.º IV

Minhas frieiras minhas frieiras

Os Dois Pés do Quarto N.º II

Minhas frieiras minhas frieiras minhas frieiras

As portas transparentes iluminam-se e sombras dançantes de cinco macacos comendo cenouras aparecem

Escuridão total (idem, 25)

Todos os personagens da peça estão deslocados de seu universo original que lhes configuraria inteireza e singularidade. Objetos como as Cortinas ou partes de objetos como a Ponta Redonda dividem as cenas com animais duplicados, como os dois Totós ou os cinco macacos dançarinos. Sentimentos e elementos comestíveis ganham vida trabalhados como contrastes, criando choques e intercambiando realidades.

Quanto às portas, essas são iluminadas de forma que a luz as atravesse. É somente a partir dessa luz transversal que vemos as sombras de

cinco macacos atrás da porta, numa clara alusão às técnicas do teatro de sombras. As portas por um momento deixam de ser portas, tornam-se molduras, palcos para aparição das sombras. A condição icônica de porta se desorganiza. O jogo de significados se instala e no instante seguinte se transforma. O que é fundo e o que é figura no jogo entre a transparência e o opaco, entre o claro e o escuro? A cena termina com a indicação de uma «escuridão total». A luz é trabalhada atravessando o palco, criando linhas perpendiculares que riscam a cena dividindo-a em áreas iluminadas e escuras, determinando jogos de claro e escuro, alternâncias entre luminosidade e obscuridade. Recortes espaciais e volumes são criados através da oscilação entre pouca ou nenhuma luz. A imagem dos pés dá lugar à figura dos cinco macacos. As variações de sombras provocam um efeito de densidade e transparência, permeabilidade e impermeabilidade que sentimos através da luz que atravessa as portas.

Através do jogo de reversibilidade, o processo de transformações se estabelece, somatório de destruições obtidas pelo entendimento das figuras como unidades à disposição. É uma imagem portadora de latência e energética onde a mais simples figuração nunca é sossegada.

A noção de disjunção estruturada através da experiência da colagem parece ser o motor principal da arte de Picasso e talvez possa ser entendida a partir da compreensão que em Picasso tudo pode ter uma leitura iconográfica, tudo pode ser transformado em imagem. Para tanto, o espectador precisa ser instigado, e assim como nos quadros, a peça também nos convida a decifrar seus diversos «enigmas» em meio às suas construções imagéticas. A noção de colagem está presente nos diálogos, nas sugestões cenográficas, nas rubricas, nos jogos de claro e escuro ou no entendimento dos personagens como fragmentos, como partes que se compõem a todo instante.

Na linguagem, os substantivos se sucedem num processo de acumulação em que uma imagem é imediatamente substituída por outra. Nas rubricas, a indicação do uso de elementos como a iluminação, recursos sonoros e de objetos cenográficos também se organiza na cena através da lógica da justaposição dos elementos, criando muitas vezes o choque entre os enunciados.

Assim, compreendo que a linguagem no texto de Picasso necessita encarnar-se fisicamente. As palavras ocupam o espaço cênico através da criação de sonoridades e temporalidades. O texto de Picasso é, portanto, fruto dessas inúmeras experimentações artísticas ocorridas principalmente a partir do início do século XX, que encontrou, entre tantas

possibilidades de expressão experimentadas nesse período, o surrealismo como campo de investigação.

A inter-relação entre o discurso dramático e o pictórico na obra dramática de Pablo Picasso *O desejo pego pelo rabo* reside na compreensão dessa estreita correlação entre as artes. O texto escrito em 1941, portanto muito tempo depois de inúmeras experiências radicais em todas as áreas artísticas, se apresenta como mais um campo de experimentação em que é possível estabelecer um diálogo entre diversas linguagens: a pintura, a escultura, o desenho, a música, o teatro e a performance.

Perceber essa inter-relação possibilitou uma compreensão mais ampla da estruturação das imagens em seu texto dramático. A peça de Picasso, escrita em 1941, se constrói através de uma linguagem híbrida fruto de quase meio século de experiências artísticas vivenciadas por Picasso nas diversas linguagens artísticas que experimentou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURGER, Peter (1993), «A obra de arte vanguardista», in *Teoria da vanguarda*, Lisboa, Vega.
- KRAUSS, Rosalind (2006), *Os papéis de Picasso*, São Paulo, Iluminuras.
- PAVIS, Patrice (2007), *Dicionário de teatro*, São Paulo, Perspectiva.
- PERLOFF, Marjorie (1993), «A invenção da colagem», in *O momento futurista*, São Paulo, Edusp.
- PICASSO, Pablo (1997), *O desejo pego pelo rabo*, trad. Maria Appenzeller, Porto Alegre, L&PM.
- (1975), *O desejo agarrado pelo rabo. As quatro meninas. Teatro*, trad. Vitor Silva Tavares e Aníbal Fernandes, Lisboa, &etc.
- (2008), *Le désir attrapé par la queue*, France, Gallimard.

—

ANA LÚCIA BRASIL MALECHA

—

Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2007, e bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO, 1994, é mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, 2012. Possui Curso Profissionalizante de Interpretação pela Escola de Teatro Martins Pena, 1987.

Luís de Lima em Portugal antes do 25 de Abril

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

Luís de Lima (1925-2002), among several pioneer achievements, was one of the first directors to stage the work of Eugène Ionesco in Brazil and Portugal, playing a fundamental role in the development of theater in the two countries in the second half of the twentieth century. The present text describes and analyzes the theatrical trajectory of Luís de Lima in Portugal before April 25th, after the presentation of the Ionesco Festival in Lisbon in 1959, and of the presentations that he directed in the theater groups of Porto (1959-1960), Coimbra (1961-1962, 1969) and Lisbon (1967), considering in particular his proposals for staging and the context of theatrical production of the period. The goal is to emphasize the importance of the artist's contributions to the history of Portuguese theater at a time when the dramatic art produced in the country sought scenic renewal and faced the impediments of censorship.

LUÍS DE LIMA / PORTUGUESE THEATER / THEATER OF THE TWENTIETH CENTURY / THEATER GROUPS

1.

As diversificadas realizações de Luís de Lima não o caracterizam como temperamento dispersivo. Ao contrário, todas se somam, se imbricam, formando uma personalidade multifacetada, de evidente riqueza. O artista se desdobra em várias especialidades, apoia-se no intelectual rigoroso, distante do improvisador despreparado.

SÁBATO MAGALDI

Conhecido por ter sido o responsável pela «primeira divulgação de Ionesco e do teatro do absurdo nos palcos brasileiros» (Magaldi, 2003: 258) e também na cena portuguesa, o ator, mímico, encenador, professor, produtor e tradutor Luís de Lima (1925-2002) teve um papel importante no teatro produzido no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XX.

Luís de Lima iniciou a sua formação teatral no Conservatório Nacional de Teatro de Lisboa e, no final dos anos 40, partiu para Paris, onde obteve uma bolsa do governo francês para complementar os seus estudos no Conservatório Nacional de Arte Dramática e na Escola de Mímica Étienne Decroux. Como mímico, ele integrou a companhia de Marcel Marceau e participou de turnês pelos EUA, Europa e África. Em 1953, trocou Paris por São Paulo quando foi convidado por Sábato Magaldi¹ para ministrar aulas de interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD) – na altura um «dos principais pontos de apoio para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro» (Silva, 1989: 16) – e acabou permanecendo no Brasil, mas viajando sempre ao seu país de origem para a realização de várias atividades teatrais.

Assim, por pelo menos uma década, entre 1959 e 1969, Lima esteve a trabalhar entre Brasil e Portugal. Além de traduzir, encenar e divulgar a obra de Ionesco nos dois países, também traduziu, adaptou e levou à cena peças de Jean Tardieu, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Arthur Miller, Robert Thomas, dentre outros, atuando como ator em grande parte dos espetáculos. Depois da experiência na Escola de Arte Dramática de São Paulo, ele dirigiu coletivos teatrais no Porto, Coimbra e Lisboa num período em que os grupos universitários e os de teatro experimental representavam de fato a possibilidade de renovação cênica necessária para que o teatro português conseguisse sair do atraso a que estava condicionado, em grande parte pelos impedimentos da censura imposta pelo regime político vigente. No contexto da crise académica dos anos 60, Luís de Lima foi expulso de Portugal (1962 e 1969) pela ditadura salazarista, voltando ao país em 1974 para dirigir, no Teatro Villaret, *Liberdade, Liberdade* (1965), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, adaptando a peça – em parceria com Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa – ao contexto da democracia conquistada pela Revolução dos Cravos.

O presente texto descreve e analisa a trajetória teatral de Luís de Lima em Portugal antes do 25 de Abril, a partir do seu retorno ao país para a apresentação do Festival Ionesco, em 1959, passando pelos espetáculos que ele dirigiu nos grupos de teatro do Porto (1959-1960), Coimbra (1961-1962, 1969) e Lisboa (1967), considerando nomeadamente as suas propostas de encenação e o contexto de produção teatral

1 De acordo com Sábato Magaldi, uma comissão de três membros – o próprio Magaldi, Jean Vilar (diretor do Teatro Nacional Popular francês) e o crítico, dramaturgo e filósofo Gabriel Marcel – ficou encarregada de escolher um professor de interpretação para a EAD. Dentre vários nomes, foi escolhido o de Luís de Lima, «que a par do talento artístico, tinha a virtude de falar português, simplificando o problema de comunicação com os alunos» (Magaldi, 2003: 258).

do período. O objetivo é enfatizar a importância dos contributos de Lima para a história do teatro português numa altura em que a arte dramática produzida no país buscava pela renovação cênica e sofria os impedimentos da censura.

2.

A atual geração parece encontrar no teatro o melhor e mais eficaz meio de expressão dos seus anseios. Estuda, pratica e discute todos os problemas relacionados com a arte teatral.

LUÍS DE LIMA

O sucesso do premiado Festival Ionesco no Brasil², sob a direção de Luís de Lima, possibilitou a digressão do espetáculo a Portugal. Além de *A lição* e *A cantora careca*, peças que faziam parte da montagem brasileira do *Festival*, Lima acrescentou *As cadeiras* ao espetáculo apresentado em Lisboa, em 1959, «ao embasbacado público de então», como escreveu Arthur Ramos (1968: 70). O Festival Ionesco deu notoriedade a Luís de Lima, que era pouco ou nada conhecido: «É português, sabêmo-lo todos, e isso conta também na satisfação com que o vimos, modesto, talentoso e honesto, triunfar entre nós» (Jacinto, 1959: 452).

Logo depois da temporada do Festival Ionesco, e após uma rápida viagem a Paris, Luís de Lima passa a trabalhar entre Brasil e Portugal. Ainda no ano de 1959, ele assume a direção artística do recém-formado Grupo de Teatro Moderno do Clube Fenianos Portuense, o GTM, e, em parceria com Alexandre O'Neill, traduz e adapta *Ubu Rei* para ser encenada pelo coletivo. A peça de Alfred Jarry – intitulada *Mestre Ubu* na tradução – cabia perfeitamente nos objetivos do conjunto, que se denominava Grupo de Teatro Moderno, mas foi proibida a apresentação pela censura e o GTM acabou por eleger um clássico da dramaturgia: *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni, com tradução e direção de Luís de Lima, que também fez o papel principal. Houve quem criticasse a legitimidade da escolha da peça de Goldoni por um grupo que se intitulava Teatro Moderno; porém, Carlos Porto surgiu com a seguinte justificativa: «pela minha parte, parece-me que essa dúvida não tem razão de ser.

2 Pela sua atuação como ator em *A lição*, Luís de Lima, que fazia o papel do professor, recebeu a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) e o espetáculo foi considerado o melhor do ano de 1957.

O teatro é moderno não pelo texto que apresenta, mas pelos processos cénicos com que esse texto é encenado» (Porto, 1973: 190-191).

Arlequim estreou em março de 1960 no Teatro Sá da Bandeira e integrou o II Ciclo de Teatro, organizado pelo Ciclo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). O jovem ator Mário Jacques, que se destacou no papel do Pantaleão, foi a grande «revelação do espectáculo» (Porto, 1997: 190) e, alguns anos mais tarde, em depoimento a Artur Ramos, ele fez a seguinte afirmação a respeito do diretor do GTM: «Luís de Lima era extraordinariamente dinâmico: o nosso grupo, constituído por amadores, trabalhava todos os dias da semana, fascinados pelo interesse daqueles ensaios» (Ramos, 1968: 70).

O GTM estreou com «o pé direito de um grupo a sério com um plano consciente e válido» (Vilaça, 1960: 229) e o espetáculo obteve boa recepção da crítica; porém, as tensões com a censura salazarista resultaram no encerramento precoce de todas as atividades da recém-formada companhia teatral. De acordo com Carlos Porto, o GTM «foi apresentar o espectáculo [*Arlequim*] a Viana do Castelo, e uma hora antes da hora marcada, com o Teatro Sá da Miranda cheio, aquele foi proibido, acto arbitrário e incompreensível que levou o grupo a apresentar-se num bar da cidade» (Porto, 1997: 118); sobre o mesmo episódio, Alexandre Babo conta que «Luís de Lima tinha estado ausente há muito do país e custava-lhe a crer que, numa terra minimamente civilizada, sem ser uma república das bananas, pudesse cometer-se tal atropelo» (Babo, 1993: 308). O fato é que o promissor GTM desfez-se, tendo realizado somente um único espetáculo.

Apesar da censura, a receptividade positiva do público de *Arlequim*, *servidor de dois amos* chamou «a atenção sobre Luís de Lima, que surgia como alguém que sabia conciliar o rigor da técnica ao prazer lúdico da redescoberta dos clássicos» (Barata, 2009: 182). Essa característica – aliada ao grande empenho de Lima quanto ao refinamento da expressão corporal na direção do ator – marca as suas atividades de encenador em solo português e, em seguida, é convidado a assumir a direção do CITAC.

No início da década de 1960, a nova direção do CITAC objetivava não só assimilar as tendências estéticas já praticadas em outros países como promover a renovação e a atualização do repertório de espetáculos a partir da encenação de peças da dramaturgia moderna e contemporânea, de autores estrangeiros e também portugueses. No curso de teatro do CITAC, Luís de Lima se dedicou à formação dos atores, transmitindo aos integrantes do grupo «algumas das técnicas com que contactara e

que assinalavam uma ruptura com a tradição declamatória de certo teatro» (*idem*, 93), pondo em prática os exercícios de técnicas vocais e de expressão corporal, muitas delas já trabalhadas na EAD de São Paulo e no GTM do Porto.

A peça escolhida foi *A descoberta do novo mundo*, de Morvan Lebesque, que Luís de Lima havia traduzido, em parceria com Gilda de Melo e Sousa, e adaptada para a montagem que realizara na EAD. O CITAC submeteu essa peça à comissão de censura para obtenção da licença de representação e ela foi aprovada, mas com cortes. Talvez por essa razão, ou por questões de ordem prática, Luís de Lima acabou mudando de ideia e optou por peças em um ato para o primeiro espetáculo que dirigiu, em 1961, no CITAC: *Conversação Sinfonieta*, de Jean Tardieu; *O professor Taranne*, de Arthur Adamov, e *A rabeça*, do estreado dramaturgo português Hélder Prista Monteiro. Tal decisão não só facilitava o trabalho de encenação e montagem, dada pela brevidade dos textos, como promovia a reunião, em um mesmo espetáculo³, de autores da dramaturgia contemporânea e, ao mesmo tempo, valorizava a dramaturgia nacional que, então, nascia. Tudo isso propiciava ao CITAC, que se relançava sob nova direção, alcançar a «maioridade estética» (*idem*, 186), e o grupo tornou-se uma referência de teatro universitário.

Depois da montagem de peças contemporâneas, e embora primasse por um repertório teatral moderno, a direção do CITAC escolheu o *Tartufo*, de Molière, com tradução brasileira de Guilherme Figueiredo, para o ano seguinte. O *Tartufo* estreou em 5 de abril de 1962, no IV Ciclo de Teatro do CITAC, com cenário e figurinos do francês André Acquart.⁴ Luís de Lima propunha uma «leitura actualizada do texto clássico servindo-se do rigor interpretativo e da grande metáfora cénica que Acquart criara. Era o confronto com a prática arqueológica em que muitos ainda se mantinham» (*idem*, 187); essa novidade atraiu o público, e o espetáculo manteve o Teatro Avenida com lotação esgotada.

Enquanto esteve no CITAC, Luís de Lima também montou espetáculos-solo – *Acto sem palavras II* e *A última gravação*, de Samuel Beckett –, de modo que o trabalho corria a contento; contudo, no contexto da crise acadêmica de 1962, Lima foi expulso de Portugal pela

3 O espetáculo de peças em um ato foi apresentado no III Ciclo de Teatro de Coimbra (de 27 de fevereiro a 24 de abril de 1961), organizado pelo CITAC, com a colaboração da Associação Académica de Coimbra e subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

4 André Acquart (1922-2016), importante cenógrafo francês dos espetáculos de Roger Blin e Jean-Marie Serreau, dentre outros.

ditadura salazarista. De volta ao Brasil, ele acompanhava as atividades teatrais dos seus colegas portugueses e mantinha contatos; assim, depois de alguns anos, em 1967, ele volta a Portugal para trabalhar mais uma vez com um grupo universitário de teatro, desta feita com o Cénico da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

Ao chegar a Lisboa para dirigir o Cénico, Luís de Lima encontra um grupo experiente que correspondia à sua proposta de trabalho dinâmico e de realização de uma montagem teatral em curto espaço de tempo. A peça escolhida para ser montada com o Cénico foi *Mestre Gil* – dramaturgia do próprio Lima em parceria com Domingos Mascarenhas, já encenada no Brasil, com o título de *Mestre Gil Quinhentão*, por ocasião das Comemorações Vicentinas e do IV Centenário do Rio de Janeiro, em 1965.

O Cénico de Direito «teve apenas cerca de um mês para preparar o espectáculo» (Lima, 1967: 15), sendo que alguns componentes do grupo jamais tinham participado num espectáculo de teatro.⁵ Como refere o programa da peça, o espectáculo consistia numa «acção teatral baseada em textos de Gil Vicente, Martins Pena, Ariano Suassuna e Bertolt Brecht» (programa do espectáculo, 1967); portanto, era uma experiência dramática realizada a partir da colagem de textos, método bastante considerado por Luís de Lima: «[a] colagem permite usar bons textos, mas apenas estão ali, são os elos de uma cadeia com que pretendo ilustrar alguma ideia» (Lima, 2003: 42).

Na apropriação de diálogos de diferentes peças, a inserção de Brecht merece atenção num momento em que a obra teatral do dramaturgo alemão estava impedida pela censura de ser encenada em Portugal; apesar disso, *Mestre Gil* conseguiu a licença de representação. O roteiro de Lima e Mascarenhas enfatiza a figura do juiz Azdak – personagem de *O círculo de giz caucasiano* – e coloca a ideia de que «peças de Brecht como esta são autênticos autos, como os vicentinos...» (Lima/Mascarenhas, 1967: 46). Afirma que «já tem sido salientada, aliás, a identidade de concepção do espectáculo teatral, que se nota em Brecht e em Gil Vicente... Neste caso a analogia é sublinhada pelo parentesco que liga o Juiz da Beira ao Juiz Azdak do *Círculo de giz caucasiano*» (*ibidem*).

No que se refere à escolha estética, *Mestre Gil* se estrutura na linha do teatro épico-brechtiano ao apresentar comentários e explicações dirigidas diretamente ao público, interrompendo a cena representada, e se alinha

5 Eram «12 estudantes que na sua maioria nunca tinham pisado um palco», mas Luís de Lima julgava que «tudo [havia corrido] pelo melhor» (Lima, 1967: 15).

à encenação moderna com a atualização de textos considerados clássicos. Quanto às peças vicentinas especificamente, Luís de Lima explica que havia atualizado certas palavras «para dar maior rendimento, mas, no entanto, sem tirar o sabor quinhentista ao conjunto» (Lima, 1967: 15); de modo que procurou manter alguma fidelidade à obra de Gil Vicente, o que lhe assegurava afirmar, em depoimento dado à imprensa, que se pudesse levar o espetáculo a Coimbra «dedicá-lo-ia ao Prof. Paulo Quintela», e ainda que, «se Gil Vicente [estava] vivo, isso [era] obra de Paulo Quintela» (*apud* Vasconcelos, 1967: 8), num reconhecimento necessário do trabalho de divulgação e pesquisa acerca do teatro de Gil Vicente levado a cabo pelo professor da Faculdade de Letras e diretor artístico do TEUC. Apenas alguns dias depois das duas apresentações no Teatro Villaret, o Cénico de Direito apresentava *Mestre Gil* no importante Festival Mundial de Teatro Universitário em Nancy, coroando o êxito do espetáculo.

Além de ter «[mostrado] uma forma inovadora de fazer Gil Vicente» (Barata, 2009: 226), Luís de Lima efetivou o aperfeiçoamento da técnica de atuação, atribuindo «ao trabalho de actor uma importância detectável nos pequenos pormenores» (*ibidem*), o que mostra que ele realizava um aprofundamento das práticas de interpretação junto aos elementos dos grupos que dirigia.

Terminado o trabalho no Cénico, Lima parte novamente para o Brasil, desta vez por vontade própria, retornando a Portugal dois anos mais tarde para dirigir o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, o TEUC, cujo diretor, Paulo Quintela, por divergências internas, acabara por se demitir quando o grupo estava às vésperas de completar trinta anos de existência.

Luís de Lima chega a Coimbra exatamente com o que esperavam dele: um texto clássico – *A ilha dos escravos*, de Marivaux – assentado numa proposta de encenação atual e, como não poderia deixar de ser, era a primeira vez que a peça seria encenada no país. Em pouco tempo, o experiente diretor levantou o espetáculo, com os estudantes entusiasmados com o processo de montagem que trazia renovação ao TEUC, e *A ilha dos escravos* satisfez os propósitos esperados: chamou a atenção do público e da crítica, e no palco «estivera um clássico servido por uma actualização que, embora em alguns momentos tocasse a empatia fácil, demonstrava o abandono da intocabilidade reconstitutiva do texto» (*idem*, 140). Assim, Lima mais uma vez comprovava a viabilidade de se encenar uma peça clássica liberta de formas cênicas ultrapassadas.

Na adaptação cênica, uma das marcas de atualização da peça de Marivaux, realizada por Lima, foi a inserção de um prólogo, de autoria de Almeida Faria, escrito em quadras, constituindo um total de sessenta e quatro versos; esse «Texto de apresentação» é dirigido diretamente ao público com a função de contextualizar a peça – «A obra já é antiga/ tem mais de 200 anos/ embora trate de escravos/ é dedicada a seus amos» (Faria, 1969: 1) – e apresentar as personagens – «Quanto às minhas marionetes/ que vedes aqui tão vivas/ são Okassis e Cleanta/ Arlequim e Eufrosina» (*idem*, 2) –, chamando a atenção do público no final com os seguintes versos: «Senhoras e meus senhores/ desejo apenas dizer-vos/ olhai bem para este palco/ porque neles haveis de ver-vos» (*idem*, 3).

A atualização de *A ilha dos escravos* na encenação de Luís de Lima era o que mais chamava a atenção da crítica, que, de alguma forma, esforçava-se em comentar os métodos do encenador. José Tavares Pinto, em artigo da revista *Vértice*, comentava o trabalho de Luís de Lima, a atualização do texto da peça (*apud* Pinto, 1969: 404-405) e registrava uma descrição precisa do espetáculo:

Feição que é visível: 1 – na marcação (frontal, condicionada pela presença do público e não apenas por estímulos do texto e, portanto, a não explorar conscientemente a profundidade do palco), 2 – no uso constante de uma linguagem mímica (gesto independente em vez de complementar a palavra), 3 – na criação de situações que ultrapassam o guião dramático (e este é o aspecto histórico mais saliente de tal tipo de teatro – a criação que transcende o campo acanhado do texto). Daí partiu Luís de Lima para a actualização da obra, dando-lhe um sentido novo sem lhe retirar os fundamentos verbais (mau grado a tradução excessivamente livre), antes reduzindo-os a parte dum todo. O que, logo à primeira vista, resalta não só da criação do prólogo e do final, mas também da transformação parcial e intencional das personagens em marionetes. Uma habilidade que constitui em salientar o ridículo e o anacronismo de certas passagens do texto e em modificar o sentido dessas passagens, lançando mão da tradicional irreverência de fala que se concede ao Arlequim. (Pinto, 1969: 405)

Ainda sobre a questão da atualização de texto clássico, Carlos Gil publicou em *A Capital* uma série de depoimentos sobre o tema, recolhidos dos encenadores Fernando Gusmão, Ricard Salvat, Adolfo Gutkin e Luís de Lima. Luís de Lima falou sobre a «actualização através da forma»

e observou que «compete ao encenador revitalizá-la na sua parte cênica, pondo em jogo o máximo de recursos expressivos e técnicos com que actualmente conta o teatro moderno» (*apud* Gil, 1969: 5). Uma explicação mais clara sobre as intenções da atualização da peça de Marivaux aparece num texto policopiado, assinado por Luís de Lima⁶:

A Ilha dos Escravos é, no original francês, uma obra ambígua que pretende denunciar, através do tom da comédia alegórica, a desigualdade entre os homens. *A Ilha dos Escravos* passa a ser na tradução livre portuguesa uma obra directa que pretende denunciar, através do tom da comédia burlesca, a desigualdade que os homens permitem que reine entre eles. A Marivaux não interessava ir até o fim da denúncia. A nós interessa. Daí o tentarmos mostrar quanto são lamentáveis, como realidades sociais, tanto os patrões quanto os escravos. Se a peça é apresentada – com texto da nossa invenção – como se fosse um espectáculo de marionetes, é para melhor fazer chegar ao entendimento geral que, se não nos libertarmos das regras velhas, continuaremos todos a ser marionetes manobradas pelos donos das ditas. (Lima, 1969: s/p)

O tom de denúncia e protesto é evidente, marcado por um ensinamento presente tanto no texto propriamente dito como pelo recurso cênico utilizado, como observa Oliveira Barata:

[Actores] marionetas tinham sido introduzidos por um feirante que, em forma de prólogo, dizia um texto que Luís de Lima solicitara a Almeida Faria. O espectáculo terminava precisamente com a apresentação de quatro enormes titereiros que representavam o poder económico, o militar, o religioso e o judicial. (Barata, 2009: 140)

O espectáculo do TEUC parece ter provocado a inevitável comparação da situação apresentada na peça com a realidade concreta de Portugal. Assim, a escolha de *A ilha dos escravos* parecia atender a duas demandas simultaneamente: a de estímulo a um grupo de teatro que precisava se libertar das velhas regras de interpretação, o que se encaixava naquele momento no TEUC, e a de conscientização do público em geral acerca da situação política e social do país.

6 O texto de Luís de Lima com o título «A peça: sua encenação», referente à peça de Marivaux, faz parte de uma série de documentos sobre o TEUC, constante do espólio do professor José Oliveira Barata, pertencente ao Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Como se sabe, no final da década de 1960, Portugal vivia o mais intenso movimento de oposição à ditadura vigente, oposição apoiada com vigor pelos estudantes desde a crise acadêmica de 1962, reacendida a partir do Maio de 1968 francês, e que geraria nova crise nas universidades naquele mesmo ano de estreia da peça, 1969, culminando na expulsão de Luís de Lima do país e, pouco mais tarde, na proibição da representação nos palcos de *A ilha dos escravos*, que de início havia sido aprovada pela censura para maiores de dezessete anos.

Como relata Oliveira Barata, Luís de Lima foi expulso de Portugal na mesma altura que Ricard Salvat, encenador do CITAC (*idem*, 141); já o diretor do TEUC foi levado por dois agentes da PIDE e obrigado a viajar de volta ao Brasil, de onde depois telefonou e pediu «com indisfarçável comoção» que o grupo continuasse a encenar *A ilha dos escravos* (*ibidem*).

No caso do teatro universitário, apenas os textos das peças a serem encenadas deveriam passar pelo crivo da comissão de censura, não os espetáculos; porém, isso muda e o TEUC, bem como os demais grupos, confirma que o cerco da repressão estava se fechando em torno deles. Mesmo com a expulsão de Luís de Lima pela PIDE, o TEUC pretendia continuar a temporada de apresentações da peça e manifesta repúdio às novas determinações da censura, como se pode verificar na «Carta Aberta» do TEUC, datada de 27 de junho de 1969:

Julgavam talvez as autoridades que o nosso ânimo e vontade esmoreciam com a expulsão de Luís de Lima. Mas enganaram-se: quando a vontade é colectiva não se mata com tanta facilidade [...]. Logo após a expulsão do nosso encenador recebemos uma carta da Censura informando-nos de que todo e qualquer espectáculo devia ser visado, para além da habitual e rigorosa (mas não escrupulosa!) censura de texto, com uma outra censura, esta ao próprio espectáculo no respectivo «ensaio de apuro», cuja data deverá ser comunicada à Direcção desses serviços «com pelo menos cinco dias de antecedência». Não havia para os grupos de Coimbra tal precedente de censura prévia ao espectáculo. Assim, como facilmente se compreenderá, poderão os «inquisidores», com um não de momento, deitar por terra um trabalho que custou tempo, dinheiro e o melhor esforço de quem nele participa. Em posterior entrevista com o MEN [Ministério da Educação Nacional] fez a Direcção do TEUC sentir o seu papel de desacordo com essa medida, e, como habitualmente, o assunto ficou para estudo, naquela meditação de gabinete a que também já todos nos habituámos. (TEUC, 1969: 2)

O TEUC havia apresentado *A ilha dos escravos* no IX Ciclo de Teatro, organizado pelo CITAC, e realizou uma digressão pelo país até a peça ser proibida quando os seus intérpretes se preparavam para apresentá-la no Porto (*apud* Barata, 2009: 141), sendo o grupo obrigado a findar de vez o projeto iniciado por Luís de Lima.

Luís de Lima só voltaria a trabalhar no teatro em Portugal depois do 25 de Abril, com o mesmo entusiasmo de todos aqueles que queriam participar do processo de democratização do país.

3.

A arte e a cultura são meios maravilhosos para suprimir as distâncias que separam as nações: são forças poderosas que estreitam os povos no amplexo espiritual da civilização.

LUÍS DE LIMA

O percurso teatral de Luís de Lima em Portugal esteve marcado pelas experiências que ele realizara no Brasil, nomeadamente a montagem de peças, as quais eram muitas vezes retrabalhadas nos grupos de teatro como exercícios de palco ou efetivamente levadas à cena, como aconteceu com *Mestre Gil* (Brasil, 1965; Portugal, 1967), alcançando com isso um aprimoramento da técnica teatral.

Assim, no período de 1959 a 1969, as atividades que Lima havia realizado no Brasil foram praticamente a «base», digamos, de todo o seu trabalho de experimentação teatral no que diz respeito à atuação, encenação e tradução, motivando-o a repetir a experiência em Portugal como, por exemplo, a encenação das peças de Ionesco. Foi na EAD de São Paulo que ele desenvolveu a sua vocação de professor teatral e experimentou novas técnicas de cena com os seus alunos de interpretação, práticas que ele repetiu junto aos grupos de teatro do Porto, Coimbra e Lisboa.

Além das atividades realizadas junto aos grupos de teatro, Luís de Lima não se cansou de divulgar o que se desenvolvia nos palcos brasileiros, especialmente no circuito São Paulo-Rio de Janeiro, dando a conhecer em Portugal os atores, dramaturgos e encenadores brasileiros tanto nas aulas de teatro quanto nas palestras proferidas ou nas entrevistas por ele concedidas em solo português.

Nos dois países, em que o teatro era muitas vezes diminuído em relação ao que se fazia no resto do mundo, Luís de Lima não se deixava

contaminar por nenhum complexo de inferioridade, confiava na sua formação e experiência e, interessado pelo teatro que se produzia na França, onde vivera, e nos Estados Unidos, buscava novas peças e colhia informações teatrais, surgindo daí as suas traduções. Traduzia o texto essencialmente para o palco, numa boa afinação linguística, muitas vezes optando pelos modos de falar do brasileiro. Tal trabalho de elaboração linguística se dava também com a dramaturgia clássica, que passava sempre por um processo de atualização do texto para as montagens que realizava. Assim, com o afã de renovar o repertório cênico – fosse pela encenação do que de mais atual se fazia no teatro do mundo ocidental, fosse pela atualização de peças do teatro clássico –, Luís de Lima escolhia muitas vezes obras de autores estrangeiros, o que não quer dizer que desprezasse os dramaturgos de língua portuguesa, pois levou à cena pela primeira vez uma peça do então estreante dramaturgo Hélder Prista Monteiro.

Cumprir lembrar que Luís de Lima, na prática teatral que desenvolveu, aproveitou todo o repertório e bagagem adquiridos nas viagens que fizera, e sem se desvincular por completo da terra natal, voltava sempre a Portugal para pequenas ou médias temporadas, trabalhando arduamente para a desejosa renovação do teatro português, que, devido em grande parte aos impedimentos censórios da ditadura salazarista, vivia o maior dos atrasos.

Em Portugal, e também no Brasil, Luís de Lima participou ativamente no movimento de renovação da cena. Tendo chegado ao Brasil num momento do auge cultural que foi o dos anos 50, fez parte do movimento do moderno teatro, especialmente com a tradução e a encenação de peças ainda não levadas ao palco, contribuindo assim para a atualização do repertório da cena brasileira. Em Portugal, sem ficar por muito tempo afastado do Brasil, Luís de Lima foi praticamente um militante do teatro universitário, que – diferentemente de qualquer amadorismo que se possa atribuir a esse tipo de teatro – foi à época um dos caminhos possíveis para o desenvolvimento teatral no país, que estava sob o poder da já longeva ditadura. Assim, driblando a censura, Luís de Lima fez o que de melhor se faz contra um regime ditatorial: contribuiu para a formação de jovens universitários, tendo muitos deles seguido a carreira teatral e fazendo do teatro as armas da resistência.

Luís de Lima – «sempre guiado pelo espírito de liberdade, pela seriedade e dignidade profissional» (Lima, 2003: 61), como ele próprio afirmou numa das últimas entrevistas que concedeu no final da vida – foi um

artista múltiplo, importante para o teatro produzido nos dois lados do oceano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABO, Alexandre (1993), *Recordações de um camineiro*, Lisboa, Editorial Escritor.
- BARATA, José Oliveira (2009), *Máscaras da utopia: história do teatro universitário em Portugal 1938-1974*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- TEUC (1969), «Carta aberta», 27 de Junho, Doc. MNTD – Espólio José de Oliveira Barata, pp. 1-3.
- FARIA, Almeida (1969), «Texto de Apresentação», TEUC, Doc. MNTD – Espólio José de Oliveira Barata, pp. 1-3.
- GIL, Carlos (1969), «Um tema em equação: actualidade e actualização dos textos clássicos», *A Capital*, 24 de abril, pp. 4-5.
- JACINTO, Denis (1959), «Ionesco no Teatro São João do Porto», in *Vértice: Revista de Cultura e Arte*, v. XIX, n.º 190-191, julho/agosto, pp. 451-453.
- LIMA, Luís de (1967), «Actualização estética e respeito pelos textos caracterizam Mestre Gil», in *Diário de Lisboa*, 13 de abril, pp. 13 e 15.
- (1969), «A peça: sua encenação», TEUC, Doc. MNTD – Espólio José de Oliveira Barata.
- (2003) Entrevista, in Fernando Lemos e Rui Moreira Leite (org.), *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*, São Paulo, UNESP/Scielo Books, pp. 1-57.
- LIMA, Luís de e MASCARENHAS, Domingos (1967), *Mestre Gil*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (PT/TT/SNI-DGE/1/8404).
- MAGALDI, Sábato (2003), *Depois do espetáculo*, São Paulo, Perspectiva.
- PINTO, José Tavares (1969), «CITAC – XI Ciclo de Teatro: A ilha dos escravos, pelo TEUC», in *Vértice: Revista de Cultura e Arte*, maio, v. XXIX, n.º 308, pp. 404-406.
- PORTO, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido*, vol. 2, Lisboa, Plátano.
- (1997), *O TEP e o teatro em Portugal: histórias e imagens*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Programa de *Mestre Gil* (1967), dramaturgia de Luís de Lima e Domingos Mascarenhas, encenação de Luís de Lima, Cénico de Direito, Lisboa, Doc. MNTD – Espólio José Oliveira Barata.
- RAMOS, Artur (1968), «Luís de Lima, um português que falta ao teatro do seu país», in *Seara Nova*, n.º 1468, fevereiro, pp. 70-71.
- SILVA, Armando Sérgio (1989), *Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita*, São Paulo, EDUSP.
- VASCONCELOS, José Carlos de (1967), «Mestre Gil: um notável espectáculo pelo Cénico de Direito», *Diário de Lisboa*, 15 de Abril, pp. 5 e 8.
- VILAÇA, Mário (1960), «I Ciclo de Teatro em Coimbra», in *Vértice: Revista de Cultura e Arte*, abril, vol. XX, n.º 199, pp. 224-231.

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

Autora de *Absurdo e censura no teatro português: a produção dramática de Hélder Prista Monteiro* (2017), desenvolve actualmente pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Artes Cénicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sobre a trajectória de Luís de Lima no teatro brasileiro e português.

Seduz-me. Deseja-me. Ou talvez não

– A voz dramática do desejo

CÁTIA FAÍSCO

Since ancient times, sexual desire has been the object of multiple philosophical reflections and has served as a magnetic compelling force for the creation of the most diverse artistic oeuvres. In the theatrical context, its potential has been explored and (re)presented not only through a dramaturgical tradition, but also through its performative materialization. Therefore, this article proposes a brief approach to the subject of sexual desire, its significance and meanings within contemporary British drama, having as an example the voice of the post-in-yer-face generation of playwrights such as Nick Payne, Anya Reiss Penelope Skinner, among others. The chosen authors disclose a portrait of the 2000's society (2000-2015), and their plays were transformed into shows that premiered at the Royal Court Theater in London. This article also aims to understand how sexual desire is communicated within a dialogue and how its characters convey (or not) a naturalistic approach of the playwrights' perspective on their contemporary society.

SEXUAL DESIRE / ROYAL COURT THEATRE / UK / CONTEMPORARY THEATRE

I had all this, this... urgh; inside me, I couldn't sit still, I couldn't concentrate, there weren't enough wanking hours in the day. The only thing that made it better was the little library Dad had packed me. I devoured every book, cover to cover. She became my aged Lady Chatterley, my jaded Juliet, my latter-day Anna Karenina, but I was Quasimodo – looking longingly from afar, catching glimpses of her perfection whilst I remained this skinny, pasty and increasingly terrified teenager. It killed me; the more time I spent with her, the worse it was.

Jude, in *Eight*, Ella Hickson

Em 2013, Ella Hickson escreveu *Eight*, uma ideia estrutural para um espetáculo composto por oito monólogos, onde o público escolhia diariamente apenas quatro para assistir em palco. A cada um dos textos,

a dramaturga atribuiu como título o nome da personagem que contava a história. O exemplo supracitado é proferido por Jude, jovem adolescente prestes a entrar na idade adulta que deseja secretamente a diretora do colégio francês para onde foi enviado durante as férias do verão. O pai, que ambiciona que o filho aprenda a língua, quer vê-lo transformado num homem. Contudo, é precisamente através da língua do amor e dos livros que o pai lhe enviou que Jude se entrega à ideia de conquistar a inalcançável mulher que, mesmo sem o saber, o remete para um frenesi de desejos sexuais que querem ser libertados.

Hickson é apenas um dos muitos exemplos dos jovens dramaturgos britânicos, entre os vinte e os quarenta anos, que começaram a sua carreira na viragem do milénio, depois do *in-yer-face* – movimento surgido nos anos 90 que revelou nomes tão importantes e determinantes da história da dramaturgia contemporânea britânica como Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Martin Crimp, entre outros. Os dramaturgos do novo milénio que serão aqui tidos como exemplo têm, nesta sucinta análise sobre o desejo sexual, outra característica em comum: todos apresentaram uma obra no mítico Royal Court Theatre. Este teatro londrino ficou conhecido, precisamente nos anos 90, como o epicentro da *new writing*, uma escrita com linguagem contemporânea e com uma abordagem mais experimental, e como o grande precursor de uma nova voz dramatúrgica. Embora, ao longo dos últimos anos, os seus diretores artísticos se tenham esforçado por manter o mesmo impacto junto do público e *media*, é notório que a premissa que distinguia o Royal Court Theatre se tornou atualmente na apologia de quase todos os teatros londrinos.

Considerando que a geração dos anos 90 transformou a urgência de se fazer ouvir numa linguagem mais visceral onde o sexo, o desejo e o amor eram temas incontornáveis, o poder da narrativa passou a veicular a necessidade de contar uma história. Numa zona oposta, a geração dos 2000 caracteriza-se precisamente pela ausência de uma história. Consequentemente, a representação do sexo, do desejo e do amor enfrenta uma estagnação que remete novamente para uma sociedade mais conservadora e mais fechada. No entanto, esta visão contrasta com a de Tony Blair, quando o então primeiro-ministro conjetura a reformulação do Reino Unido e a promoção das suas indústrias criativas e culturais, através do regresso da magnetizante *Cool Britannia* – que não era mais do que um modelo criado nos anos 90 para exportar tudo o que era *cool* na cultura britânica. Mas, na verdade, o que é mais poderoso e impactante do

que o amor e o sexo? Nas palavras de Sierz (2011), o novo milénio trouxe um lugar onde o amor não só se estilhaçava, como também lançava todos os seus fragmentos ao vento; onde o casamento se tornava cada vez menos popular; o *speed dating* alcançou um lugar de destaque e onde, apesar do sexo sem compromissos, a maioria das pessoas procurava o amor. A diversificação das relações e do seu modo de expressão na esfera social não deixa, de certa forma, de remeter para a fragilidade temporária daquilo que o sociólogo Zygmunt Bauman (2003) apelidou de *top-pocket relationships*. A natureza deste tipo de relações caracteriza-se, entre outros parâmetros, por ser descartável, e por se poder tirar do bolso quando se precisa dela e voltar a arrumá-la quando já não faz sentido.

Para exemplificar esta ideia, recorre-se a *The Village Bike*, peça escrita em 2013 por Penelope Skinner. Nesta obra, a dramaturga não só demonstra que o amor não conquista tudo, como também apresenta caminhos alternativos para a consumação do desejo. Becky, a personagem central da peça, é uma esposa grávida que, perante todas as suas alterações hormonais, tenta que o marido aplaque a volúpia que lhe consome o corpo. Mas, quando o desejo fala mais alto do que as palavras, a instabilidade traça o seu rumo ao revelar uma vida diária de desfragmentação pessoal. O papel da mulher como indivíduo unicamente emocional é discutido pela própria personagem, que considera ser possível consumir o desejo sem envolver sentimentos e que, desta forma, revela uma mudança no paradigma dos papéis atribuídos a cada um dos géneros numa relação sexual.

BECKY I hate this whole thing like Women can't have sex without getting "emotionally involved". It's bullshit. I've had sex with loads of men and not given a shit afterwards.

OLIVER Nice.

BECKY No I mean it's such a delusion. "Oh you're so good Oliver I just can't help falling in love with you."

OLIVER I am good though.

BECKY Fuck off.

OLIVER Aren't I?

(Skinner, 2011: 86)

A necessidade física que Becky precisa de sentir preenchida é finalmente correspondida por Oliver, o homem que se torna seu amante depois de lhe vender uma bicicleta. A relação entre os dois mantém-se

longe das emoções e – embora a ideia seja mais clara para Oliver do que para Becky – o reconhecimento do seu fim, sem qualquer compromisso, dita as regras de um jogo que promete castigar o jogador mais fraco. Curiosamente, o retrato que Skinner desenha da sua personagem feminina está muito próximo de uma certa moralização do desejo e das suas consequentes acções, e esta perspetiva só reforça a opinião de Aleks Sierz (2011) acerca do facto de que as peças dos anos 2000 representam muito frequentemente as mulheres como sozinhas e desesperadas.

Em *Scarborough* (2008), peça escrita por Fiona Evans, o desejo sexual assume a forma da tão representada sequência narrativa onde professor(a) se transforma em adulto atraído (será que em algum momento se poderá dizer apaixonado?) por um(a) aluno/a. Nesta tentativa de dar uma nova roupagem a esta temática, Evans divide a peça em duas partes, invertendo o género das personagens (professora-aluno/professor-aluna) para que o leitor possa explorar as duas visões e, de certa forma, perceber qual a que lhe incomoda mais e qual a que a sociedade mais condena. Na primeira parte, uma professora vai passar o fim de semana a um hotel, longe do sítio onde vive, com o aluno de quinze anos com quem mantém um caso. À medida que os observamos, na sua diferença de idades e mentalidades, e que escutamos o seu diálogo, conseguimos perceber a forma como a relação se vai desintegrando. O mesmo tipo de dispositivo dramático é utilizado na segunda parte, quando a dramaturga inverte o género das personagens. *Scarborough* apresenta claramente a imprudência como projeção do desejo sexual, independentemente do facto de esta surgir da parte dos adultos que têm consciência das consequências, ou do lado dos adolescentes, que aqui são apontados como os sedutores. A lei da sedução, tal como Baudrillard (1990) explica, assume a forma de um ritual ininterrupto onde sedutor e seduzido sobem constantemente a fasquia, num jogo que nunca termina já que é impossível determinar a linha que separa o vencedor do vencido. Mas, quando esse jogo se destina a aumentar os patamares do desejo e conduzir à consumação sexual, então, o sedutor e seduzido, recém-descidos da escalada orgástica, são confrontados com a realidade.

Enquanto obras artísticas, a literatura dramática e os espetáculos teatrais são capazes de criar, materializar e alimentar fantasias, gerando problemáticas que, por vezes, procuram captar a essência naturalista da realidade e que, entre outros aspetos, professam julgamentos morais provocando a capacidade interventiva – no domínio epistémico – do leitor e do espectador. A compreensão do mundo da peça é baseada, não

obviamente de um modo exclusivo, nas experiências pessoais de cada um e na fórmula pela qual a sociedade (hetero)normativa se rege. Ao assumir este ponto de vista, questiona-se a natureza intrínseca do desejo nas suas diversas formas na arte e, mais especificamente, nas artes performativas. Alyce Mahon defende que o

desejo erótico é uma parte fundamental das nossas vidas privadas e públicas. [...] A arte erótica faz com que encaremos frontalmente o amor e o desejo sexual, a excitação e a atração carnal, assim como os desejos dos outros que talvez consideremos repulsivos. Também testa a nossa ideia individual e coletiva não só do que é «agradável» mas igualmente do que é «correto». (2007: intro)

Contextualizando as palavras de Mahon na dramaturgia contemporânea britânica, encontramos um exemplo no relacionamento estabelecido entre as personagens de *Spur of the Moment* (2010), de Anya Reiss: Delilah, uma jovem rapariga de doze (quase treze) anos e Danny, o inquilino de vinte e um anos que vive com ela e com os pais. Delilah parece querer crescer o mais depressa possível, idealizando uma ligação romântica com Daniel. Mas Delilah não finge ser só mais velha do que realmente é; na verdade, ela tenta encaixar o seu corpo de quase treze anos na pele de uma mulher que ainda não é, somente para o conquistar. Esta exposição, este testar de fronteiras estão carregados de uma forte energia sexual que, de alguma forma, escapa à supervisão dos pais porque estes estão completamente submersos no barulho ensurdecedor da sua própria relação. Reiss, que também ela própria tinha apenas catorze anos quando escreveu a peça, testa os limites quando posiciona o seu leitor perante uma dualidade: escolher a moralidade, a aplicação da lei e a consciência, ou, simplesmente, deixar transbordar a ideia romântica da paixão, esquecendo que Delilah ainda é uma criança e Daniel já é um adulto. É curioso constatar que, tanto em *Spur of the Moment* como em *Scarborough*, são as personagens mais novas, em ambos os casos menores, que são apontadas como peça fundamental para a ativação do desejo e da componente sexual. Nas palavras de Bataille (1980:114), «o romper inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura da mulher pelo homem. Como são os homens que têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens». Mas será que os homens continuam a ter a exclusividade na iniciativa? Ou será que, embora esta geração de dramaturgos do novo milénio, claramente mais conservadora do

que a anterior, está a escrever a representação de um modelo alternativo onde idade e género deixam de ser alvo de análise?

Outro exemplo de como se observa o erotismo e o desejo sexual de perspetivas ditas «aceitáveis» ou «acusatórias» pode ser lido em *The Sugar Syndrome*, peça escrita por Lucy Prebble, em 2003. Este texto representa o desejo sexual como uma força proibida, julgada e condenada pelas normas sociais e pelas leis judiciais. Na peça, Dani, uma rapariga de dezassete anos com distúrbios alimentares que vive numa casa destrocada pelos problemas familiares, conversa através da internet com Tim, um homem de trinta e oito anos, condenado, no passado, por molestar rapazes. Esta ligação, exatamente como na peça de Reiss, cresce sem que haja qualquer tipo de conhecimento ou supervisão por parte dos adultos. No entanto, quando Tim finalmente conhece Dani e se apercebe que é uma ela e não um ele, o desejo que tinha alimentado a ligação fica estilhaçado. Na opinião de Sierz (2011: 179), Prebble nunca julga as suas personagens, ela simplesmente identifica as «atrações de um comportamento perverso – e as suas consequências emocionais». A moralidade e a crítica são relegadas para o público que ainda está para definir as fronteiras do desejo e a repercussão da sua materialização.

Em 1955, Herbert Marcuse escreveu *Eros and Civilization*, marco histórico da emancipação da sexualidade. Neste ensaio, o filósofo alemão formulou uma crítica que expunha a sociedade de consumo como culpada por deliberadamente controlar e manipular as vontades e desejos do indivíduo. Embora tenha sido escrito há mais de cinquenta anos, é curioso constatar a pertinência das suas palavras e a forma como ainda ecoam na sociedade contemporânea. Todos os dias o sempre atento *Big Brother*, a glamorosa vida do Insta(gram) e a sociedade da fama e da fortuna, com todas as suas mil aplicações para namorar ou ter sexo, vendem a ideia do tipo de pessoa que cada indivíduo deve ambicionar ser para ser desejado, ou a própria ideia do tipo de pessoa com quem supostamente se deve fazer par. Os comportamentos que caracterizam esta sociedade são baseados precisamente na submissão do indivíduo a estas novas tendências. Consequentemente, mesmo quando se interpreta uma peça como mera representação naturalista da sociedade e das suas especificidades, é inegável o peso que a influência deste ambiente tem na mente dos dramaturgos e no resultado final da sua escrita. Tendo em conta este ponto de vista, a geração de dramaturgos do novo milénio tem vindo a revelar, nos seus textos, a preocupação com a construção de uma ligação alternativa com as suas vidas e as suas experiências pessoais,

ignorando, de certa forma, o legado da geração anterior. Quando o amor é o tema em análise, estes autores parecem estar mais interessados na sua perseverança triunfante que na sua ligação com a sedução, o desejo e o sexo.

Numa outra perspectiva, e retratando uma geração mais nova, Nick Payne explora em *Wanderlust* (2010) as convicções de quem ainda está apenas a principiar o seu conhecimento acerca dos limites do corpo e das fronteiras que o outro representa. Na peça, Tim pede a Michelle que o ajude a iniciar a exploração da sua sexualidade. As personagens, ambas com quinze anos, mantêm uma relação de amizade, e o pedido cria alguma estranheza entre eles. Tim apressa-se a explicar que quer conquistar uma rapariga mais velha, que imagina inclusive que deve ter mais experiência do que ele, e Michelle aceita a proposta. É curioso como Payne nos insere no meio de uma súbita e momentânea relação adolescente, e nos faz sentir como uma espécie de *voyeurs* que não conseguem desviar o olhar apenas e porque reconhecem todos aqueles sinais. A interação entre estas duas pessoas, carregada de uma tensão sexual impulsionada pelas hormonas da adolescência, tem momentos que, num primeiro instante, provocam riso, mas que, ao serem aprofundados, criam um estado de inquietação. Esse desconforto é causado pelo conhecimento da realidade e pelo que, por exemplo, a pornografia⁷ pode despoletar na forma como a sexualidade é encarada num relacionamento, seja ele amoroso ou sexual.

Tim attempts to stimulate Michelle's clitoris.

How's that?

MICHELLE Um.

TIM It's sort of pretty hairy.

MICHELLE Thanks for that.

TIM I mean it's.

It's sort of pretty difficult getting back to the same spot each time.

MICHELLE She's most likely gonna have pubic hair, Tim.

7 A pornografia feminista tem lutado ativamente contra a pornografia machista, alertando audiências e pais para a necessidade de uma educação sexual mais forte. A pornógrafa feminista Erika Lust tem sido uma das realizadoras mais ativas na veiculação desta mensagem, não só através dos seus filmes e, por vezes, da sua exibição pública, mas também através de conferências e da criação de um *site* para pais (<http://thepornconversation.org>). Para a edição de 2018 do Salon Erótico de Barcelona, foi difundido «Sin Educación Sexual», um vídeo realizado por Carles Valdés e apresentado pela atriz porno Sílvia Rubi, que serviu não só como campanha para o evento, mas também como defensor da importância da educação sexual (<https://www.youtube.com/watch?v=Pj0Uh2Pe6JU>).

TIM As much as this though?

MICHELLE And goodbye.

Michelle moves.

TIM Sorry. Michelle, I. I'm sorry. That was. You know I mean I've never. I mean the only ones I've ever really seen are. Well, I mean they're bare.

MICHELLE Bare?

TIM Yeah, bare, like.

Sort of just makes it a lot easier to find y'way around.

MICHELLE Where on earth have you seen a bare vagina?

TIM ...

MICHELLE You mean the internet?

(Payne, 2010: 39-40)

No novo milênio, a internet tem sido usada como ferramenta de livre acesso para a satisfação da curiosidade, do desejo, e até mesmo para a partilha de fantasias que possam ser consumadas na vida real. Esta nova realidade mudou a compreensão do desejo e da mecânica do sexo. A hiperestimulação do desejo sexual e do sexo conduz àquilo que Baudrillard (1990) apelida de perda do imaginário e, conseqüentemente, da sua realidade. No entanto, a sua expressão na dramaturgia representa uma vontade de expressar a temática através de uma abordagem mais realista. Se os dramaturgos conseguem ou não alcançar esse propósito, é uma história completamente diferente. Ao comparar esta geração com a do *in-yer-face*, é notória uma perspectiva mais conservadora no que diz respeito à sedução, ao desejo e mesmo ao sexo, como se o legado deixado por dramaturgos como Sarah Kane ou Mark Ravenhill não existisse. O trabalho realizado pelo Royal Court Theatre nos anos 90 conduziu a uma pequena fenda na exposição da intimidade da sociedade britânica e do impacto que esta representação teve na recepção do público. Mas, com o acelerar da cultura, da sociedade e do culto do novo, a representação do desejo sexual na dramaturgia contemporânea britânica tem sido remetida para um lugar morno, onde um certo puritanismo substitui o choque e a brutalidade do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges (1980), *O erotismo*, Lisboa, Antígona.
- BAUDRILLARD, Jean (1990), *Seduction*, Montréal, New World Perspective.
- EVANS, Fiona (2008), *Scarborough*, Londres, Nick Hern Books.
- HICKSON, Ella (2009), *Eight*, Londres, Nick Hern Books.
- MAHON, Alyce (2007), *Eroticism & Art*, Oxford, Oxford University Press.
- PAYNE, Nick (2010), *Wanderlust*, Londres, Faber & Faber.
- PREBBLE, Lucy (2007), *The Sugar Syndrome*, Londres, Bloomsbury.
- REISS, Anya (2010), *Spur of the Moment*, Londres, Oberon Books.
- SIERZ, Aleks (2011), *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Londres, Methuen Drama.
- SKINNER, Penelope (2011), *The Village Bike*, Londres, Faber & Faber.

—

CÁTIA FAÍSCO

—

Frequenta o doutoramento em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve investigação acerca do desejo sexual na dramaturgia contemporânea britânica, sob a orientação de Rui Pina Coelho. A sua área de pesquisa contempla ainda o período do *in-yer-face*, e mais concretamente, do trabalho de Sarah Kane. É bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia e, desde 2013, assistente convidada na área de Escrita Dramática e Dramaturgia, na Universidade do Minho. Foi assistente da direção da licenciatura em Teatro, na mesma instituição. É cronista da revista *RUA*, onde escreve acerca da civilização do espectáculo. Integra o colectivo CASA como dramaturga.

O teatro de revista na Madeira (1909-1959): espaços, temas e protagonistas de um repertório regional

PAULO ESTEIREIRO E ROGÉRIO BARROS

In the investigations carried out in the periodicals of the first half of the twentieth century, it became clear that one of the repertoires frequently performed in Madeira Island was the theatrical revue. This is an area that has not yet been studied, but it seems to be possible to argue that, between 1909, the year in which the first theater of the Madeiran authors' theatrical revue was known, and the beginning of the 1960s, dozens of original theatrical revues were produced in Funchal. This study intends to divulge a collection that is thought to be unpublished about the dynamization of theatrical revues in Madeira.

THEATRICAL REVUE / MADEIRA ISLAND / REGIONAL IDENTITY

Nas investigações realizadas nos periódicos da primeira metade do século XX, tornou-se claro que um dos repertórios frequentemente executados nos teatros funchalenses era o teatro de revista. Em simultâneo, nas coleções de música manuscrita com composições da época a que tivemos acesso, encontrou-se também um conjunto de peças musicais de autores madeirenses, pertencentes a teatros de revista levados à cena na Madeira. Sendo uma área ainda pouco estudada, parece ser possível defender que, entre 1909, ano em que se conhece o primeiro teatro de revista de autores madeirenses, e o início da década de 1960, foram produzidas no Funchal dezenas de revistas originais, em espetáculos que juntavam escritores, compositores, atores, cenógrafos, encenadores e coreógrafos regionais.¹

Enquanto a nível nacional se verifica um conjunto de estudos relevantes sobre o teatro de revista (Rebello, 1984-1985; Berjeaut, 2005; Santos, 2009), na Madeira não existe ainda qualquer investigação sobre este tipo

1 Em conversas informais realizadas na Madeira, apercebemo-nos de que havia a crença de nunca ter havido tradição de teatro de revista no Funchal. Esta investigação pretende desmistificar esta ideia e demonstrar a existência deste repertório original.

de repertório. Apesar disso, registam-se algumas pesquisas que, de forma indireta, fazem referência à realização de teatros de revista na Madeira, sendo justo salientar a monografia *100 Anos do Teatro Municipal* (Carita/Melo, 1988), o livro *Registo Biobibliográfico de Madeirenses* (Clode, 1983) e a publicação *50 Histórias de Músicos na Madeira* (Esteireiro, 2008), para demonstrar que não se trata de um campo completamente inexplorado.

Neste contexto, considerou-se possível e pertinente fazer uma investigação sobre este repertório, procurando definir as características que distinguem um teatro de revista, saber em que espaços se produziu este tipo de repertório na Madeira, identificar os principais músicos e artistas envolvidos, e os temas prediletos selecionados para as revistas madeirenses.

Com estes propósitos, fez-se uma pesquisa nos periódicos da época, consultaram-se os programas de algumas revistas e editaram-se algumas partituras. Pretende-se divulgar um acervo que se pensa ser inédito sobre a dinamização do teatro de revista na Madeira. Por outro lado, supõe-se que a análise da produção deste género de espetáculos possa configurar um contributo para a compreensão da matriz sociocultural da época, dos seus intervenientes e costumes, estimulando, desta forma, a promoção e valorização do património cultural material e imaterial. Para divulgar os resultados desta investigação, estruturou-se este artigo em quatro partes distintas: o conceito de teatro de revista e o seu surgimento na Madeira; os temas prediletos; os principais espaços de produção; os autores relevantes.

O TEATRO DE REVISTA: UM GÉNERO FRAGMENTADO

Na primeira metade do século XX, época áurea do teatro de revista madeirense, o conceito de revista já era muito diferente do preponderante em meados do século XX. Enquanto, em 1860, Andrade Ferreira definia o género como «um resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano» (Ferreira, 1860), no início do século XX, no *Dicionário do Teatro Português*, Sousa Bastos alargava a definição, classificando a revista como «género de peças em que o autor critica costumes dum país ou duma localidade, ou então faz passar à vista todos os principais acontecimentos do ano findo: revolução, grandes eventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, etc.» (Bastos, 1908).

Basicamente, o teatro de revista assume ao longo do tempo o lugar de um género de espetáculo único e diferente, constituído por números falados, musicais, coreográficos e humorísticos. Este género alcançou grande popularidade, por ter um cunho em que os espectadores facilmente se identificavam com aspetos do seu quotidiano. A revista teve inicialmente como linha orientadora o *vaudeville* (Rebello, 1984: 26), modelo francês de teatro orquestrado com forte componente musical, que consiste numa ligação de quadros independentes, característica marcante de uma estrutura fragmentada do género.

Na Madeira, é possível observar esta estrutura formal de revista fragmentada, em atos, quadros e apoteose, a qual se manteve regular ao longo da primeira metade do século xx. De acordo com os dados recolhidos (ver Quadro 1), na maior parte das peças em que foi possível observar a estrutura formal, esta divide-se em dois atos, com uma média de oito quadros, variando as apoteoses entre uma e três. Relativamente às músicas, o panorama é um pouco mais heterogéneo, registando-se revistas que contaram com 16 números musicais e outras constituídas por quase o triplo - 45.

No Quadro 1, apresentam-se alguns exemplos da estrutura típica dos espetáculos de revista a que nos referimos, onde fica clara a estrutura fragmentada do género:

REVISTA	ATOS	QUADROS	MÚSICAS	APOTEOSE	PRÓLOGO	PERSONAGENS
<i>A Madeira por dentro</i>	2	6	25	2	1	s/d
<i>Semilha e alface</i>	2	8	32	2	s/d	s/d
<i>Carnaval</i>	2	8	20	1	s/d	s/d
<i>S'tá quieta</i>	2	9	25		s/d	s/d
<i>Flores da Madeira</i>	2	8	27	2	s/d	s/d
<i>Bolas de sabão</i>	2	9	32	s/d	s/d	s/d
<i>Sciencia Nova</i>	3	9	45	3	1	s/d
<i>O Reino da Bolha</i>	1	4	11	1	1	30
<i>Miúdos</i>	2	8	32	2	s/d	120
<i>A Madeira em festa</i>	1	4	16	s/d	1	s/d
<i>A Madeira na berlinda</i>	3	12	32	s/d	s/d	s/d

QUADRO 1 - ESTRUTURA ORGANIZACIONAL DAS REVISTAS

O facto de, inicialmente, ter uma componente literária, cuja «qualidade deixava muito a desejar», como refere Luiz Francisco Rebello, permitia, no entanto, ter uma audiência mais alargada e popular, principalmente quando aliada ao elemento musical. Muitos autores de revista acreditavam que, desta forma, seria mais fácil dar vida à revista e transmitir eficientemente a mensagem subjacente a cada tema das várias revistas (Rebello, 1984: 18).

Na Madeira, ao longo da segunda metade do século XIX, aparecem, pontualmente, as primeiras referências à representação de teatro de revista. Regista-se, por exemplo, em 1869, a realização, no Theatro Esperança, de uma récita em benefício do Cofre da Associação de Beneficência do Funchal, em que se representou a *Revista a Galope do ANNO de 1864*, referida como um «entreacto cómico em um acto» (*Voz do Povo*, 28/10/1869: 4), aparecendo no programa entre um drama em três atos e uma comédia:

Theatro Esperança – Sociedade Recreio Artístico. Sabbado 30 de Outubro de 1869. Recita a beneficio do cofre da Associação de Beneficiencia do Funchal. O drama em 3 actos, original de Francisco Leite Bastos – GLORIAS DO TRABALHO – O entreacto comico, original de Francisco Xavier da Silva – A REVISTA A GALOPE NO ANNO DE 1864. A comedia em um acto, imitação por Guilherme Augusto Gutierre da Silva – UM TAFUL EM CALÇAS PARDAS. Entrada ás 7 e meia principia ás 8 horas. (*Voz do Povo*, 28/10/1869: 4)

No entanto, apenas na primeira metade do século XX emerge um elevado número de peças de teatro com música, produzidas por músicos e atores da Madeira. O período entre 1909 e 1959 constituiu a época áurea das operetas e teatros de revista regionais, que o Quadro 2 ilustra de forma não exaustiva:

REVISTA	ANO	ATOS	QUADROS	MÚSICAS	NOMES DE AUTORES
<i>Sciencia Nova</i>	1909	3	9	45	Autores: Sousa Brazão e Gabriel Camacho Música: Alfredo Graça
<i>A Madeira por dentro</i>	1915	2	6	25	Autores: J. do Amaral e E. V. (Feyo) Música: Manoel Ribeiro
<i>A Madeira na berlinda</i>	1916	3	12	28 (1. ^a versão) 32 (2. ^a versão)	Autores: Francisco Bento e Gouveia e Luiz Pinheiro Música: Manoel Ribeiro

REVISTA	ANO	ATOS	QUADROS	MÚSICAS	NOMES DE AUTORES
<i>Miúdos</i>	1916	2	8	32 (1. ^a versão) 34 (2. ^a versão)	Autores: Pedro C. d'Oliveira Música: Dário Florez
<i>Semilha e alface</i>	1917/ 1918	2	8	32	Autores: Adão Abreu e N. N. Música: Dário Florez
<i>Água vai...</i>	1922			16	Música: Dário Florez
<i>À procura da sorte...</i>	1925	1	9		Autores: Vicente Júlio da Silva Música: António Rosa de Caires
<i>Gente do mar</i>	1927	2			Autores: D. Eugénia Rego Pereira Música: Dário Florez
<i>A 9!...</i>	1934	2 (1. ^a versão) 3 (3. ^a versão)			Autores: Adão Abreu Música: Dário Florez
<i>Lá vai fogo!</i>	1935	2	4		Autores: Adão Abreu Música: Dário Florez
<i>A Madeira em festa</i>	1938	2	4 (1. ^a versão) 6 (2. ^a versão)	16 (1. ^a versão) 22 (2. ^a versão)	Autores: Teodoro Silva, Capitão Edmundo Lomelino Música: Raul de Abreu
<i>Ilha encantada</i>	1939	2	6		Autores: Dr. Correia Monteiro Música: Capitão Gustavo Coelho
<i>Carnaval</i>	1939	2	8	20	Autores: Teodoro Silva e Mário B. de Abreu Música: Capitão Edmundo Lomelino
<i>Tempestade</i>	1940	2			
<i>S'tá quieta</i>	1940	2	9	25	Autores: Mário B. de Abreu e Francisco Silva Música: Capitão Edmundo Lomelino
<i>P'ra Romaria</i>	1940				
<i>Zé do Calhau</i>	1941	2	14		Autores: F. Calado Nunes Música: Sílvio Alva, Albertino Lopes e Irmãos Freitas
<i>Desanda a roda</i>	1942				Autores: Teodoro Silva Música: João Serrano e Irmãos Freitas
<i>Bolas de sabão</i>	1944	2	9	32	Autores: Teodoro Silva Música: Capitão Edmundo Lomelino e Irmãos Freitas
<i>Flores da Madeira</i>	1945	2	8	27	Autores: Teodoro Silva e E. Feyo Música: Capitão Edmundo Lomelino
<i>Cá e lá</i>	1945				Autores: Teodoro Silva Música: Capitão Edmundo Lomelino
<i>Ilha de sonho</i>	1948	1	4		Música: Dário Florez
<i>Sónia, boneca encantada...</i>	1948	2	11		Autores: Henrique Martins; versos de Gonçalves Preto Música: Capitão Edmundo Lomelino e Antonieta Pereira
<i>Sentinela alerta</i>	1954				Autores: Teodoro Silva Música: Capitão Edmundo Silva
<i>Olha p'ra isto</i>	1958	2	14 (1. ^a versão) 16 (2. ^a versão)		Autores: Calado Nunes Música: Maria de Lourdes Travassos
<i>Deixa passar</i>	1959				Autores: F. Silva Música: Capitão Edmundo Lomelino

QUADRO 2 - TEATROS DE REVISTA MADEIRENSES ENTRE 1909 E 1959

TEMAS E ESTRUTURAS DAS REVISTAS

Segundo Luiz Rebello, no caso das produções regionais, normalmente fruto dos amadores locais, são seguidos os modelos citadinos, naturalmente com a introdução de eventos, costumes e figuras regionais e a adaptação à censura moral local. Nesta linha, além dos grandes acontecimentos, os espaços de ação e os temas do teatro de revista estão quase sempre ligados às novas modas e aos prazeres sensoriais lúdicos, tais como as festas, o sexo, a gastronomia, o jogo e/ou o desporto (Rebello, 1984: 31).

Este tipo de temas encontra-se bem explícito em algumas revistas regionais. Assim, tal como em Lisboa, as intrigas do teatro de revista estavam também ligadas aos grandes acontecimentos sociais e políticos da época. Por exemplo, na revista *Carnaval* (1939), o autor madeirense Teodoro Silva realizou uma paródia a um acontecimento político, muito comentado na época, o Acordo de Munique (1938)², sendo interessante esta referência, visto que Portugal viria a tomar uma posição política de neutralidade. De qualquer modo, no âmbito da investigação, não se encontraram outras notícias sobre este tema na imprensa regional, sendo difícil perceber o impacto do acontecimento na opinião pública madeirense.

Emerge também, muito claramente, nas revistas, um conjunto vasto de referências a diversos contextos específicos da realidade madeirense: crítica de costumes locais, uso de regionalismos, ou a alusão a elementos característicos da cultura local, tais como os típicos arraiais. São disso exemplo as revistas *Semilha e alface* (*O Madeirense*, 25/7/1918: 3) ou *A Madeira em festa* (*Re-nhau-nhau*, 27/1/1940: 5).

O carácter humorístico de grande parte das revistas é destacado, pela imprensa coeva, como um importante fator de diversão, na vida dos Funchalenses em particular, permitindo que estes pudessem «passar horas alegres, esquecendo os aborrecimentos do ano inteiro» (*Diário de Notícias*, 22/2/1922: 1), desfrutando de um produto cultural intimamente ligado ao seu quotidiano.

O Quadro 3 apresenta dez números musicais, cujas letras serão seguidamente analisadas, de modo a esboçar a temática de quotidiano abordada no teatro de revista regional. É aqui importante referir que,

2 Pelo Acordo de Munique, a Inglaterra e a França cederam às intenções da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini, entregando a estas nações o controlo das montanhas Sudetas e de parte da Checoslováquia (Esteireiro, 2008: 52).

THEATRO DR. MANUEL D'ARRIAGA

SEGUNDA-FEIRA 29 DE JULHO DE 1918

GRANDE REPRESENTAÇÃO

Da aplaudida Revista de costumes Madeirenses
em um prologo e 2 actos

ORIGINAL DE ADAO ABREU NUNES E N. N.
Com musica do distincto Maestro amador

DARIO FLORES

SEMILHA E ALFACE

Na qual tomam parte as destintas amadoras

OLINDA DE SOUZA

VIOLANTE MONTANHA, ELVIRA DE SOUZA

ALICE ALVES E GABRIELA FERNANDES
Julieta Alves, Carolina Duarte,
Olivia Melim, Margarida Batista, Maria do Carmo,
Dulce Conceição, Filomena Rosa,
Alice Melim, e coro geral.

E os Senhores Amancio do Quental, Dionisio Freitas,
Mario Dias, Arnaldo Rebelo,
Manoel Correia, João Vieira etc.

COMPERES

Zé Alface—GABRIEL EIRAS
Maçeta—JOÃO DE SOUZA

GRANDE EXITO DOS NUMEROS NOVOS

A TARANTULA—Maracujá e Parati—Persiana e Gargarejo
Má lingua, Intriga e Boato—Amor nas trevas
A trincheira

2.ª APRESENTAÇÃO DO QUADRO NOVO

NAS TREVAS

120 personagens—35 numeros de musica

Orquestra composta por 18 professores
Direção musical de DARIO FLORES
Scenario de Fernando Camara
Contra regras—Arthur Montanha
A. Lemos e Dionisio de Freitas

TITULO DOS QUADROS

PROLOGO—1.º No fundo da terra—2.º No archivo das revistas
Primeiro acto—3.º A' coca—4.º Nas trevas—5.º Natal (apoteose)
Segundo acto—6.º Patos e Pegas—7.º Palacio da evolução
8.º—Gloria do Autor (apoteose)

Entrada ás 8 horas, principiando o espectáculo
ás 8 e meia (antigas)

Typ. Esperança, 27-7-918

FIGURA 1 - CARTAZ DA REVISTA SEMILHA E ALFACE, EM 1918, NO TEATRO DR. MANUEL DE ARRIAGA

infelizmente, foi difícil encontrar um conjunto alargado de números musicais que permitisse maior representatividade dos estilos musicais e dos temas sociais abordados.

N.º	TÍTULO	AUTORES	GÉNERO	REVISTA
1	«Miséria»	Letra: Pedro C. Oliveira Música: Dário Florez	Fado	Revista <i>Miúdos</i> 30 de abril de 1916
2	«Canção do bilhar»	Letra: Pedro C. Oliveira Música: Dário Florez		Revista <i>Miúdos</i> 30 de abril de 1916
3	«Fumadores»	Letra: Pedro C. Oliveira Música: Dário Florez	<i>Habanera</i>	Revista <i>Miúdos</i> 30 de abril de 1916
4	«As bordadeiras – Vime e bordado»	Letra: Pedro C. Oliveira Música: Dário Florez		Revista <i>Miúdos</i> 30 de abril de 1916
5	«Par ditoso»	Letra: Pedro C. Oliveira Música: Dário Florez	Valsa	Revista <i>Miúdos</i> 30 de abril de 1916
6	«O emigrante»	Letra: Mário Alves Música: Edmundo da C. Lomelino		Revista <i>Sol de Inverno</i> Maio de 1938
7	«Cega-rega»	Letra: Mário Alves Música: Raúl Abreu		Revista <i>Funchal na lua</i>
8	«Vestido de seda e smoking»	Letra: Mário Alves Música: Raúl Abreu	<i>Foxtrot</i>	Revista <i>Funchal na lua</i>
9	«Borboletas»	Letra: Mário Alves Música: Raúl Abreu	Tango	Revista <i>Funchal na lua</i>
10	«Canção da meia-noite»	Letra: Mário Alves Música: Raúl Abreu	Fox- -canção	Revista <i>Funchal na lua</i>

QUADRO 3 – ALGUNS NÚMEROS MÚSICAIS DO TEATRO DE REVISTA MADEIRENSE

Os dados analisados permitem-nos perceber linhas de pensamento da época, que evidenciam a alta sociedade madeirense como consumidora dos espetáculos de revista levados a efeito na Madeira. A imprensa escrita salienta comumente que os espetáculos são frequentados pelas «famílias mais distintas da sociedade funchalense» (*Diário de Notícias*, 1/6/1915: 2). Deduz-se, portanto, que o teatro de revista seria idealizado tendo em conta a elite da sociedade como seu público-alvo. Esta circunstância não se verificava em Lisboa, local onde as revistas configuravam um cariz mais popular, abrangendo de uma forma mais equilibrada um «leque da pequena à alta burguesia» (Rebello, 1984: 28). Possivelmente, a ausência de uma tradição operática no Funchal terá contribuído para que o género revista tivesse uma aceitação elevada junto da elite funchalense.

De acordo com o que vimos referindo, relativamente aos temas das revistas, apresentam-se a seguir alguns excertos de quadras pertencentes a números musicais, de modo a ilustrar o tipo de temas abordados nas peças madeirenses.



FIGURA 2 - TEMAS ABORDADOS EM NÚMEROS MÚSICAIS DE TEATROS DE REVISTA MADEIRENSES

O TEMA DO JOGO

Este tema aparece, por exemplo, na revista *Miúdos*, estando bem presente no número «Canção do bilhar». Neste caso, são explícitas as referências ao tema do jogo como forma de diversão e de entretenimento, ao mesmo tempo que se alude à respeitabilidade das jovens da alta sociedade, nos jogos de sedução amorosa. Associadas às referências neste plano caracterizador da sociedade, surgem, neste caso específico, as naturais referências às regras do jogo como forma de complementar a própria canção:

Toda a jovem d'alta linha,
Com nobreza, com decoro,
Joga a sua partidinha
Com o belo do namoro.

Se o joguinho for ao meio
Devemos na conta ter;
Se a vermelha acerta em meio
Para a branquinha perder.³

3 Excerto da letra da peça musical «Canção do bilhar», da revista *Miúdos*, música de Dário Florez e letra de Pedro C. Oliveira. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.

NOVOS COSTUMES: FUMAR

Os novos costumes da época, como fumar, também são retratados nas revistas madeirenses. Na canção «Fumadores», de algum modo, é estabelecida uma associação do novo costume de fumar, tido como muito prazeroso, com a alusão a um ténue erotismo ou romance, que o mesmo poderia propiciar:

Um cigarrinho a arder
 Que gosto dá,
 É singular prazer,
 Melhor não há.

Suas espirais desenham
 Noites d'amor,
 Virgens que se despenham
 No estertor.⁴

PROFISSÕES TÍPICAS: BORDADEIRAS

As profissões e os produtos considerados típicos da região também integram as revistas regionais. Na canção «Bordadeiras», dá-se destaque ao bordado da Madeira como sendo uma das atividades mais importantes e transversais à sociedade madeirense. Na verdade, o bordado não era tido como atividade que estivesse destinada a um grupo particular, sendo exercida não só por adultos, mas também por crianças. Uma questão curiosa na letra desta canção é o despique que ocorre entre o bordado e os trabalhos em vime típicos da Camacha:

VIME
 Das indústrias da Madeira
 É o bordado a mais catita.
 És tu a mais corriqueira
 a mais limpa e mais bonita.

4 Excerto da letra da canção «Fumadores», da revista *Miúdos*. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.

BORDADO

Vai-te embora vilãozinho,
 Vai a outra freguesia.
 Gosto de ti pra vizinho,
 Mas não quero a companhia.

VIME

Ó borda, rica filha, borda, borda,
 Ó borda, rica filha, borda bem.
 Que em casa, rica filha, tudo borda,
 Borda a tia, borda a mana e borda a mãe.⁵

A POBREZA

Na canção «Miséria», da revista *Miúdos*, é possível perceber que também na primeira metade do século XX eram abordados os temas da miséria, do abandono e da angústia. De facto, a escolha deste tema, de um modo genérico, evidencia também a existência de alguma preocupação com os problemas da sociedade da época:

Com fome e frio, coitada!
 Desgraçada!
 Abandonada!
 Passo a vida no meu lar...
 Se um dia apareço morta
 A nada importa,
 À minha porta
 Ninguém chegará a chorar.⁶

A EMIGRAÇÃO

Atendendo à realidade socioeconómica da região, compreende-se que o tema relativo à emigração surja, quase inevitavelmente, nas letras das revistas. É exemplo disso a canção «O emigrante». Nela é possível destacar

5 Excerto da letra da canção «As bordadeiras», da revista *Miúdos*. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.

6 Excerto da letra da canção «Miséria», da revista *Miúdos*. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.

duas ideias principais: a assunção de que as pessoas habituadas ao trabalho árduo não viam o seu esforço recompensado e tinham a necessidade de procurar melhores condições de vida fora da sua terra; e o desejo de um futuro melhor para a família:

Emigrante, vou partir,
 Levo uma esperança a sorrir
 Dentro do meu coração.
 Porque havia de chorar?
 Porque não hei-de cantar,
 Se vou em busca de pão?!

As minhas mãos calejadas,
 Ao trabalho habituadas
 Há-de abençoá-las Deus.
 Para que eu, enfim, garanta,
 Isto que levo em garganta:
 O bom futuro dos meus.⁷

A MODA E O CULTO DA APARÊNCIA

A questão da preocupação com as aparências, promovendo um exercício de autoelogio relativamente à imagem que algumas pessoas construíam sobre si próprias, é também um tema presente no teatro de revista regional. Por exemplo, a canção «Vestido de seda e smoking» retrata a inversão de valores morais, em que se dá prevalência à imagem em detrimento do conhecimento. Poderá também haver uma segunda leitura decorrente do tema desta canção, em que a elite critica a burguesia ascendente, pelo facto de não ser instruída:

ELA
 Eu sei pegar num cigarro
 E dizer «Ai que chatice»!
 Vou ao volante do carro
 E toco piano e pife.

7 Excerto da canção «O emigrante», da revista *Sol de Inverno*. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.

ELE

Mal sei ler e escrever,
 Mas das salas sou leão,
 Porque cuído e a valer,
 Da minha apresentação!

ELA

Com este rabo da moda,
 Com este comprido rabo,
 Sou a dama d'alta roda,
 Irmã gémea do diabo...⁸

LOCAIS

O teatro de revista na Madeira ocorreu em diferentes espaços. No período em estudo, destacam-se o Teatro Circo, o Teatro Municipal Baltazar Dias⁹ e o Pavilhão Paris, apesar de terem sido produzidas revistas em outros locais. O Quadro 4 apresenta os locais, destacando essencialmente três parâmetros: o local, o intervalo temporal da realização de revistas em cada um desses espaços e a quantidade de revistas produzidas.

LOCAL	INTERVALO TEMPORAL	QUANTIDADE DE REVISTAS
Teatro Circo	1914-1933	153
Pavilhão Paris	1914-1921	34
Patronato de São Pedro	1928-1938	21
Teatro Municipal Baltazar Dias	1909-1959	75
Outros ¹⁰	1915-1928	18

QUADRO 4 – ESPAÇOS DE ATUAÇÃO COM TEATRO DE REVISTA, NO PERÍODO DE 1909-1959

- 8 Canção «Vestido de seda e smoking», da revista *Funchal na lua*. Ver <https://bibliotecadseam.madeira.gov.pt/>.
- 9 Assumimos a designação de Teatro Municipal Baltazar Dias para o intervalo temporal considerado; no entanto, este espaço possuiu diversos nomes ao longo do tempo: Teatro Dona Maria Pia, Teatro Funchalense, Teatro Dr. Manuel de Arriaga e, finalmente, Teatro Municipal Baltazar Dias (designação atual).
- 10 Salão Teatro Gil Vicente, Quinta dos Reis, Salão Foz, Salão Teatro dos Guerrilhas, Cine Jardim, Salão Teatro da Banda Municipal, Pavilhão Almeida Garrett, Salão Teatro dos Álamos, Salão Teatro Aménidade.



THEATRO D. MARIA PIA

Terça-feira, 12 de Outubro de 1909

1.ª REPRESENTAÇÃO DA

Sciencia Nova

REVISTA EM 3 ACTOS E 9 QUADROS

ORIGINAL DE

Sousa Brazão e Gabriel Camacho

musica de Alfredo Graça, mise-en-scene de Baptista Leal

DISTRIBUIÇÃO

<p>Gara d'Alma..... E. Pestana</p> <p>N. N..... B. Leal</p> <p>Zarco..... A. Lenos</p> <p>Ercil Borgia..... B. Leal</p> <p>Irmão Cirio..... Arthur Montanha</p> <p>John..... P. Castro</p> <p>Pavão..... Luiz Silva</p> <p>O luxo (duetto)..... Henrique Silva</p> <p>Canha Sacharia..... Fortunato Migueis</p> <p>Agiota..... F. Cunha</p> <p>Sulfureto..... Rocha de Gouveia</p> <p>Antidoto..... Silva Marques</p> <p>Parvenu..... Arthur Montanha</p> <p>Tuberculoso..... José Silvestre</p> <p>..... Rocha de Gouveia</p> <p>..... F. Cunha</p> <p>Inglezes (quintetto)..... Tristão da Camara</p> <p>..... Luiz Silva</p> <p>..... Simplicio Fernandes</p> <p>..... Patana Santos</p> <p>Roberto Maxim..... Oscar Martins</p> <p>1.ª Bordadeira..... Quilom Jardim</p> <p>2.ª..... Adolpho Gonçalves</p> <p>3.ª..... Fortunato Migueis</p> <p>1.º Operario..... Silva Marques</p> <p>2.º..... Henrique Silva</p> <p>3.º..... Tristão da Camara</p> <p>Cautelleiro..... Augusto Soares</p> <p>Automovel..... José Silvestre</p> <p>Kiosque..... Luiz Silva</p> <p>Conquistador..... Henrique Silva</p> <p>Sachristão..... Tristão da Camara</p> <p>Campones..... Simplicio Fernandes</p> <p>Namorado..... Quintanilha</p> <p>Namorada..... Luiz Silva</p> <p>Arro dos Varadouris..... Patana Santos</p> <p>Bairro operario..... João Chrysostomo</p> <p>Filar de Banger..... G. Cabral</p> <p>..... Henrique Silva</p>	<p>Armazem dos Zinos..... Tristão da Camara</p> <p>Estudante de direito..... Leite Ribeiro</p> <p>..... cadete..... Fortunato Migueis</p> <p>..... de bellas artes..... F. Cunha</p> <p>Levadeiro..... Oscar Martins</p> <p>Uma actriz..... Adolpho Gonçalves</p> <p>Bomboteiro..... José Silvestre</p> <p>Official..... Pestana Santos</p> <p>Fermentação..... Adolpho Gonçalves</p> <p>Insulano..... Quintanilha</p> <p>Bombeiro..... Henrique Silva</p> <p>..... de limão..... Silva Marques</p> <p>..... de uvaço..... F. Migueis</p> <p>Sorvetes (quarteto)..... Pestana Santos</p> <p>..... de creme..... Nogueira</p> <p>..... de chocolate..... Augusto Soares</p> <p>O jogo..... João Chrysostomo</p> <p>Bate Sorna..... Augusto Soares</p> <p>..... Luiz Silva</p> <p>Garcas (tercetto)..... Tristão da Camara</p> <p>..... F. Cunha</p> <p>Beata..... Henrique Silva</p> <p>..... tenista..... Oscar Martins</p> <p>Sportinen (tercetto)..... João Bettencourt</p> <p>..... caçador..... José Silvestre</p> <p>..... poltico.....</p> <p>Limpez..... Patana Santos</p> <p>Humidade..... Tristão da Camara</p> <p>Lado..... E. Pestana</p> <p>Funicular..... P. Santos</p> <p>Sanatorio pobre..... Arthur Montanha</p> <p>1.º de maio..... Henrique Silva</p> <p>Ramilheira..... Luiz Silva</p> <p>Cidade do Funchal (apothese)..... Quilom Jardim</p> <p>Operario..... Luiz Molho</p> <p>Marinheiro..... A. Santos</p> <p>Dancante..... Otavio Teixeira</p> <p>Nymph..... Barçada</p> <p>Operario..... E. Agrella</p> <p>Dancante..... Musqueta Spangner</p>
---	---

Nymphas, leigos, marinheiros do sesulo XV, bordadeiras, operarios, marinheiros, dançantes, romeiros, sociedade dos trinta, povo, etc.

TITULOS DOS QUADROS

1.º acto—Prologo, evocação feliz, n'um museu, apothese.

2.º acto—Na rua, apothese.

3.º acto—N'um club, No Monte, apothese.

Esta revista é ornada com 45 numeros de musica sendo expressamente escriptos para ella os seguintes:

<p>Coro das nymphas..... Quintiliano da Camara</p> <p>O algarbe..... Alfredo Graça</p> <p>Doutrinas theologicas..... Quintiliano da Camara</p> <p>Canto do pavão (*)..... Alfredo Graça</p> <p>Automovel..... Edmundo Lourelino</p> <p>Kiosque..... Alfredo Graça</p> <p>Conquistador..... Carlos Tristano</p> <p>Sachristão..... Edmundo Lourelino</p>	<p>A Esquadra..... Alfredo Graça</p> <p>Apothese do 2.º acto..... Alfredo Graça</p> <p>Os sorvetes..... João Chrysostomo</p> <p>Os romeiros..... Manuel Figueiredo</p> <p>Funicular..... Manuel Figueiredo</p> <p>Ramilheira..... Gabriel Camacho</p> <p>Sociedade dos trinta..... Manuel Figueiredo</p> <p>Coro final (apothese)..... Manuel Figueiredo</p>
---	--

* O autor appreciou para estribillo um motivo da valsa de Offenback.

Principia às 8 e meia horas

(Typ. do "Diario Popular")

FIGURA 3 - CARTAZ DA REVISTA SCIENCIA NOVA, NO THEATRO D. MARIA PIA, EM 1909

O primeiro registo que se encontrou relativamente à realização de teatro de revista, de autores madeirenses, data de 1909, no então Teatro D. Maria Pia, com a revista *Sciencia nova*, original de Sousa Brasão e Gabriel Camacho, com música de Augusto Graça, contramestre da Banda do Regimento de Infantaria n.º 27.

Assim, centrando a nossa análise nos locais onde se apresentaram revistas entre os anos de 1909 e 1959, período em que se desenvolveu maioritariamente o teatro de revista de autores madeirenses, identificou-se que os espetáculos foram realizados em quatro espaços distintos: o Teatro Circo, o Teatro Municipal Baltazar Dias, o Pavilhão Paris, e, por fim, o Patronato de São Pedro. O Teatro Circo acolheu a maior parte dos espetáculos de revista. Este espaço situava-se na placa central da Praça Marquês de Pombal, tendo sido inaugurado a 23 de outubro de 1909. Foi considerado um dos melhores espaços de diversão da época, nele tendo atuado várias companhias circenses e de variedades, que quase sempre continham pequenos excertos de peças de teatro e revistas (Carita/Melo, 1988).

Por sua vez, o Teatro Municipal Baltazar Dias, que havia sido fundado no final do século XIX, foi o espaço que durante mais anos acolheu este tipo de espetáculos. A construção deste teatro respondeu à aspiração que os Madeirenses manifestavam para que a cidade do Funchal tivesse um grande teatro, à semelhança do que acontecia em diversas cidades europeias, para mais eficazmente se ajustar às necessidades culturais (Carita/Melo, 1988).

Um outro local, o Pavilhão Paris, situado a norte da Santa Casa da Misericórdia do Funchal, muito embora tenha servido maioritariamente para sessões de cinema (Carita/Melo, 1988), foi também um espaço de exibição de um número significativo de espetáculos de revista, tal como se demonstra no Quadro 4.

Relativamente aos outros espaços, destaca-se a realização de dois espetáculos de revista no Teatro Almeida Garrett, localizado na Ribeira Brava, o que, apesar de pouco significativo em quantidade, evidencia que houve pelo menos duas representações fora da cidade do Funchal, noticiadas na imprensa. Além destes, realizaram-se ao todo 19 espetáculos dispersos por vários locais: Salão Teatro Aménidade, o Salão Teatro da Banda Municipal do Funchal e o Salão Musical 1.º de Dezembro de 1926, na Quinta dos Reis (Monte), entre outros.

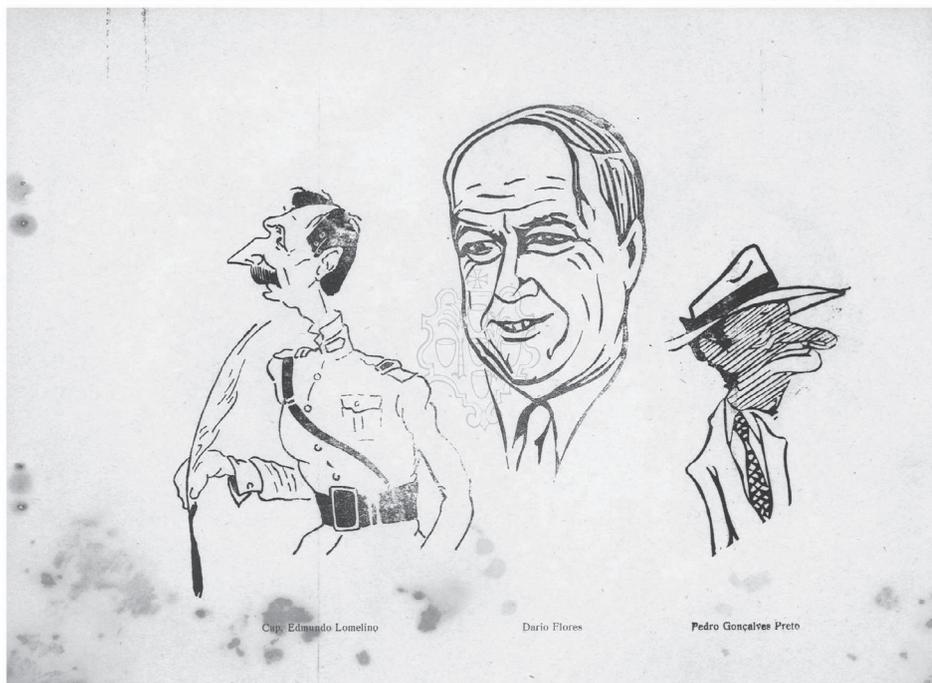


FIGURA 4 - CARICATURA DOS AUTORES EDMUNDO LOMELINO, DÁRIO FLORES E PEDRO GONÇALVES PRETO

AUTORES DAS REVISTAS

Apesar de o teatro de revista ser habitualmente considerado uma arte menor, na Madeira os autores e protagonistas faziam parte do que podemos designar de uma elite local, tal como a assistência, a que já fizemos referência. Nas revistas, participavam assim académicos, militares, jornalistas e escritores, que acabavam por conferir a estes espetáculos algum *glamour* e uma acrescida importância em termos de representatividade na sociedade.

No caso das revistas, estas influências terão surgido principalmente por ação de alguns músicos militares provenientes do continente. No caso da zarzuela espanhola, a influência surge a partir da ação de músicos espanhóis que atuaram no Funchal nos primeiros anos de atividade do Teatro Municipal (Esteireiro, 2008). Na primeira metade do século xx foi produzido um repertório extenso, através da ação de músicos como Augusto Graça, Manuel Ribeiro, Dário Flores, o Capitão Edmundo Conceição Lomelino e ainda os Irmãos Freitas. No domínio literário, a variedade de autores é maior, destacando-se nomes como Alberto Artur Sarmiento,

Adão Nunes e mais tarde Teodoro Silva. Na Figura 4, surgem caricaturas dos três dos autores de teatro de revista.

Dos autores que consideramos mais importantes na produção de revistas na Madeira, importa biografar sumariamente Dário Florez, Manuel Ribeiro, Edmundo Conceição Lomelino, Gustavo Augusto Coelho, e ainda os irmãos Freitas.

Salvador Dário Florez de Pando (Saragoça, 1879-Funchal, 1951) foi compositor e regente de orquestra durante cerca de três décadas no Funchal. Dirigiu concertos, orquestras e compôs músicas de revista, género em que foi um dos pioneiros na Madeira (Esteireiro, 2008). Em 1916, levou à cena no Teatro Municipal a sua revista *Miúdos*, com libreto de Pedro de Oliveira Castro. No ano seguinte, compôs a música para uma nova revista, *Semilha e alface*, com letra de Adão Nunes. Além destas obras, Dário Florez compôs mais duas revistas: *Água-vai*, representada em 1922, com texto de Adão Nunes, e *Ilha de sonho*, representada em 1948. A composição de sucessivas revistas conduziu à nomeação de Dário Florez como primeiro maestro da Grande Orquestra Madeirense, na década de 1920 (Esteireiro, 2008).

Outra personalidade influente foi Manuel Ribeiro (Mirandela, c.1884-Lisboa, 1949). Criador de música para revistas e operetas, entre 1911 e 1917, período em que desempenhou as funções de chefe da Banda Regimental do Funchal, compôs elevado número de obras, além da direção de diversos espetáculos. Entre as músicas que compôs durante a sua estada na Madeira destaca-se a partitura da opereta regional *A menina dos bordados*, com libreto do jornalista Elmano Vieira; a revista *A Madeira por dentro*, coescrita por Elmano Vieira e Júlio do Amaral; o poema sinfónico *As furnas do Cavallum* e o *Hino do Diário da Madeira*. Durante a época em que esteve destacado no Funchal, Manuel Ribeiro compôs os seus primeiros poemas sinfónicos, alguns dos quais obtiveram grande sucesso e foram interpretados pelo grupo sinfónico Orquestra de Manuel Ribeiro, que atuou no Teatro Municipal do Funchal (Esteireiro, 2008).

Um nome que também merece destaque foi Edmundo Conceição Lomelino (Funchal, 1886-1962), uma das principais personalidades musicais da revista madeirense, compondo a maior parte das revistas representadas no Funchal entre 1930 e 1940. As suas revistas alcançaram grande sucesso no Funchal, esgotando muitas das récitas no Teatro Municipal. Das suas inúmeras composições, destacam-se *Água benta*, *A Primavera*, *A Madeira em festa* (1938), *Carnaval* (1939), *Bolas de sabão* (1944) e *Flores da Madeira* (Esteireiro, 2008).



THEATRO FUNCHALENSE

Domingo, 21 de Maio de 1916

Festa em beneficio de

O Auxilio Maternal

4.^a Representação
da revista de costumes, com 1 numero e um cõro novos,
em 2 actos e 8 quadros de . . . Pedro C. d'Oliveira (amador)
Musica de Dario Florez (amador)

32 MIUDOS...
numeros de musica **32—120** personagens
desempenhados por **60** creanças de ambos os sexos **120**

DISTRIBUIÇÃO

Comperes: Ministra do Fomento, do paiz das amazonas Elisa Gouvêa
7^e Paços, madeirense que vê bem sem oculos Jayme Alves

Rei das Amazonas Marta Celi D. Rosa D. Adelaide 1. ^a Curat D. Adelaide 2. ^a de mar de pov. 4. ^a Esculhadora 5. ^a Esculhadora Companhas A Lar 2. ^a Curat 1. ^a adjuvta Velia Lelo D. Rosa Uma filha 2. ^a Esculhadora D. Helena Teresa Rosa S. João Bilzar Cão Custoso Ministra da Guerra Mãe da Família Minha de João Gomes 1. ^a Curat 3. ^a Esculhadora Ministra da Justiça Dama do povo 2. ^a Fumadora Ministra da Marinha 2. ^a Esculhadora 2. ^a de mar de Pov. 1. ^a Curat Eugenia Ministra de Finanças 2. ^a Fumadora 4. ^a Fumadora Minista do Interior 1. ^a Fumadora Ministra da Instrução 3. ^a Fumadora	V. Montanha Alice Fernandes Eivira Pestana Elvira Vares Laurinda Baptista Alice Alves Gabriela Fernandes Georgina Fernandes Margarida Silva Cesarina Maria Guerra	Meiua casadeira 1. ^a Fumadora Curat Companhas Pia Companhas Fotografo Companhas Bilhete Escrit. 2. ^a de pçia Policia Homem do Povo 1. ^a Paralelo Bebebo Uma amazona 2. ^a Fumadora 1. ^a Fumadora Uma amazona A mass Margarida Uma amazona Roda Uma amazona Roda Uma amazona Roda Souza Gama Lusa Soufragada 2. ^a archete Dona Uma amazona Um garoto Velia 1. ^a Curat Orisachismo Companhas Uma amazona Damas	Isaura Nobrega Jose Camara João Camara Abel Mendonça Alexandre Silva Armando Nunes Carlos Macedo Maria Vieira Isabel Vares Maricó Souza Maria Caldeira Olivim Melim Maria Santos Ernestina Souza Julia Alves	Uma amazona Nudejo 2. ^a soufragada Uma amazona 1. ^a Esculhadora Pia Roda Cafetaria Auto Curat 2. ^a de Paralelo Desemprego Soufraga Dr. Bezilho Impedido Custoso Pia de Família Impo Custoso Cicrano Nevoso Previdido Luz Ernest Mito Director Pel de Duro Bacharel 1. ^a musico Pia 3. ^a Fierbre 2. ^a musico Maco Vellei expecta. E. ^a garoto Reto 8. ^a musico. R. de Pov. 1. ^a ciclista Homem do Povo	Maria Passos Julia Roiz Domingos Castro N. N. Carlos Monteiro Luiz Vieira Sebastião Vieira João Vieira X. Z. Mario Dias Luiz Dias Raimão Sotero Vieira Antonio Braz
--	---	--	--	---	--

Ponto—R. Gouvêa—Contra-regra—A. Montanha.

TITULOS DOS QUADROS

1.^o Por cima 2.^o Por baixo 3.^o No club
da má lingua—4.^o Apotheose—5.^o Na rua—6.^o No
Palacio dos Sports—7.^o No Museu Regional—
8.^o Apotheose.

PREÇOS:

Fautuills \$30 Camarotes de 1.^a ordem e Frisas \$30 cada pessoa—Camarotes de 2.^a
ordem \$60 cada pessoa—Cadeiras \$50—Geral Frente \$35—Geral Lado \$30.
Entrada avulsa \$50 para CAMAROTE.

Entradas ás 20 horas, principia ás 20 1/4.

Typ. Bazar do Povo Funchal 21774.

Domingo 28. Beneficio dos *miudos* pobres.

Novidades !! Domingo, 28. Novidades !!

Domingo 28. Recita em beneficio das creanças pobres que tomam parte nesta revista.

FIGURA 5 - CARTAZ DA REVISTA MIUDOS, NO TEATRO FUNCHALENSE, EM 1916

Gustavo Augusto Coelho (Alcácer do Sal, 1890-Lisboa, 1965) foi um conceituado regente de bandas filarmónicas, orquestras e grupos corais, assim como prolífico compositor e transcritor de música. Foi também chefe da banda de música do Comando Militar da Madeira e integrou o corpo docente da Academia de Música, Belas-Artes e Línguas da Madeira. Além da filarmónica Artístico Funchalense, Gustavo Coelho marcou a produção dramático-musical regional do segundo quartel do século xx, com presença em sociedades artísticas e culturais, para as quais produziu peças instrumentais, nomeadamente para uma revista de variedades da autoria de Adão Nunes, apresentada pela Academia Funchalense, no Teatro Municipal, em 1929.

Além dos nomes acima referidos, destacaram-se ainda no domínio do teatro de revista madeirense os irmãos Freitas. Os três irmãos – José (1914-1973), Rufino (1916-1986) e Mário (1920-1978) – tocavam em muitas festas populares, como bailes de Carnaval, São João, ou chás dançantes no Ateneu ou na Quinta Vigia. A combinação de instrumentos da tradição popular madeirense com os convencionais de uma cultura musical urbana, tais como o piano, baixo, viola, violino e flauta travessa ou, nalguns casos, a bateria, arranjada de forma moderna para a época, resultou numa sonoridade inovadora, de cariz mais popular. As suas produções musicais, quer editadas em disco, quer apresentadas na revista *Rosário de cantigas*, foram fundamentais para o sucesso e popularidade alcançados no meio funchalense. A Valentim de Carvalho, conhecendo o sucesso destes músicos, deslocou-se à Madeira para proceder ao seu registo discográfico (Camacho, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos dados recolhidos, verifica-se um conjunto de considerações finais que merecem ser sublinhadas. Desde logo, o facto de emergir uma realidade pouco conhecida, que aponta para uma significativa produção cultural no intervalo temporal considerado. De facto, para a efetivação das centenas de produções de espetáculos de revista levados a efeito na Madeira, verificou-se todo um conjunto de procedimentos do ponto de vista logístico das companhias e das composições musicais que nos permite reconhecer, além da importância que assumiram do ponto de vista social e cultural, a complexidade e elevada qualidade dos eventos, como é explícito em algumas reações da imprensa.

Acreditamos que existiu uma produção relevante de originais de teatro de revista na Madeira, que exerceu um forte impacto na sociedade do seu tempo.

A representatividade cultural, relacionada com a realidade local, plasmada nas letras das canções e nos temas genéricos das revistas, é outro interessante apontamento a destacar. Como se pode verificar, assuntos como o bordado madeirense, a indústria dos vimes, os jogos tradicionais, os arraiais típicos, as pescas, entre outros, serviram de base temática para muitos dos espetáculos de revista na Madeira. Este aspeto permite-nos considerar que estes temas mais regionais adquiriram uma acrescida importância no contexto geral da idealização e produção das revistas, afastando um pouco a ideia de que os teatros de revistas na Madeira, do ponto de vista temático, pudessem ser unicamente uma replicação do que acontecia em Lisboa.

A análise relativa aos locais onde se realizaram as revistas é também reveladora de algumas interessantes leituras que se podem traçar. Deste modo, tal como referido, o Teatro Municipal Baltazar Dias não foi o local onde mais produções de teatro de revista foram levadas à cena, mas o Teatro Circo, e, em terceiro lugar, o Pavilhão Paris.

Tal permite-nos supor que, não obstante o facto de o consumidor final dos espetáculos ter sido maioritariamente constituído pela elite madeirense, que veria o Teatro Municipal como o que melhor responderia às suas características elitistas, a produção dos espetáculos de revista na Madeira foi muito bem acolhida em diversos sítios, sobretudo no Funchal. Relacionada com esta questão, reforçamos o que referimos relativamente à assistência aos espetáculos: grande parte das produções eram muito concorridas, registando-se, em diversas vezes, lotações esgotadas.

Este artigo configura apenas um primeiro ensaio sobre um assunto ainda pouco estudado. Existe assim um conjunto de questões a que apetecia responder nesta primeira fase da investigação, não existissem limitações temporais e de documentação disponível. Foi notório que, no estado atual do repertório disponível, não se torna fácil caracterizar, de forma séria e com base numa análise musical sistemática, as obras dos compositores encontrados. De igual forma, a ausência dos textos das revistas não permite compreender aprofundadamente de que modo estas refletiam os problemas sociais e políticos da época, bem como retirar conclusões sobre a sua qualidade literária. Assim, terminamos com um conjunto de questões, que aqui deixamos como pistas para investigações subsequentes. O que reflete o teatro de revista madeirense do

contexto político e social? De que modo se alterou consoante os diferentes regimes políticos ao longo da primeira metade do século XX (monarquia, república, Estado Novo)? Qual a qualidade literária dos textos? Como se caracterizam musicalmente as obras dos diferentes compositores? Que tipo de géneros musicais foram privilegiados (fado, maxixe, *foxtrots*, valsas, marchas, etc.)? Qual a receção da crítica musical e que tipo de censura existia? Como podemos comparar o teatro de revista madeirense com o teatro de revista de outras localidades de Portugal e do Brasil?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «A Escola Industrial», *Re-nhau-nhau*, 27 de Janeiro de 1940, Funchal, p. 5.
- BASTOS, António Sousa (1908), *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Libânio da Silva.
- BERJEAUT, Simon (2005), *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais (1851-2005)*, Paris, L'Harmattan.
- CAMACHO, Rui (2008), «Irmãos Freitas», in Paulo Esteireiro (coord.), *50 Histórias de músicos na Madeira*, Funchal, 500 Anos e Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística.
- CARITA, Rui e MELO, Luís (1988), *100 anos do Teatro Municipal Baltazar Dias: 11 de Março 1888-1988*, Funchal, Câmara Municipal.
- CLODE, Luiz Peter (1983), *Registo bio-bibliográfico de Madeirenses: séculos XIX e XX*, Funchal, Caixa Económica do Funchal.
- ESTEIREIRO, Paulo (2008), «Edmundo da Conceição Lomelino», in *50 Histórias de músicos na Madeira*, Funchal, 500 Anos e Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística, p. 52.
- FERREIRA, Andrade (1860), *Os melhoramentos materiais, comédia satyrica e fantasmagórica em 3 actos e 4 quadros*, Lisboa, Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- «Festas de Carnaval», in *Diário de Notícias*, 22 de fevereiro de 1922, Funchal, p. 1.
- «Música», in *Diário de Notícias*, 16 de abril de 1893, Funchal, p. 2.
- PINTO, Rui Magno (2008), «Gustavo Coelho», in Paulo Esteireiro (coord.), *50 Histórias de músicos na Madeira*, Funchal, 500 Anos e Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística, pp. 57-59.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984-1985), *História do Teatro de Revista em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- SANTOS, Graça dos (2009), «Rir para enganar o olhar do censor», *Sinais de Cena*, n.º 12, Lisboa, Húmus, pp. 33-35.
- «Teatro Arriaga», in *O Madeirense*, 25 de julho de 1918, Funchal, p. 3.
- «Theatro Esperança – Sociedade Recreio Artístico», in *A Voz do Povo*, 28 de outubro de 1869, Funchal, p. 4.
- «Teatro Funchalense – A Madeira por dentro», in *Diário de Notícias*, 1 de junho de 1915, Funchal, p. 2.
- «Teatro Funchalense – Miúdos», in *Diário de Notícias*, 23 de maio de 1916, Funchal, p. 2.

PAULO ESTEIREIRO

É doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Entre as suas publicações destacam-se *As Artes Performativas no Funchal*, *Estudos sobre Educação e Cultura*, *Uma História Social do Piano* e *Músicos Interpretam Camões*. É director da *Revista Portuguesa de Educação Artística* e coordenador da colecção «Madeira Música».

ROGÉRIO BARROS

É mestre em Gestão Cultural pela Universidade da Madeira e doutorado em Multimédia em Educação (Universidade de Aveiro). Tem trabalhos publicados em revistas científicas internacionais no âmbito das Ciências da Educação e participa regularmente em congressos, com comunicações em torno de questões ligadas à educação e cultura.

As ações físicas de Stanislávski na poética do ator contemporâneo

VÍTOR LEMOS

This article contemplates fundamental questions that support the postdoctoral project *The character as exercise of difference: perspectives for the physical actions of Stanislavski*, which I am developing at the University of Lisbon (Center for Theater Studies). The study recognizes in the Russian “system” responses to one of the most complex longings of the contemporary actor: to make the character, even in a dramatic context, an exercise of subjectivity. Some fundamental elements proposed by Constantin Stanislavski are commented and revised from contemporary thinking as “baits” for the *experience*: a psychophysical state produced by the ambivalent tension between, on the one hand, the attention of the actor to the fulfilment of a *score of actions* and, on the other, what is produced in him by the subjectifying forces that cross this same score.

PHYSICAL ACTIONS / EXPERIENCE / MODES OF SUBJECTIVATION / POETICS OF PERFORMANCE / STANISLAVSKI

Um aspecto importante da atuação contemporânea está localizado em sua abertura para as inúmeras possibilidades expressivas resultantes da tensão ambivalente entre os polos referenciais e autorreferenciais da criação do ator. O termo «ambivalência» indica circulação, não fixidez em possibilidades estanques, não pertencimento nem a uma nem à outra polaridade, ainda que pertença a uma e à outra, simultaneamente. Para que possa habitar esta zona de indeterminação situada «entre» as instâncias teatral e performativa, o ator deve abandonar noções sólidas e fechadas de identidade – tanto para a personagem ficcional, quanto para si – o que torna a atuação, mesmo no ambiente dramático, uma possibilidade de experimentação de diferentes modos de ser.

Ao longo dos últimos trinta anos de exercício profissional como encenador e formador de atores, venho integrando o grupo daqueles que verificam nas *ações físicas* de Stanislávski caminhos para a realização desse projeto. Não há qualquer dúvida de que a criação artística, em estreita

sintonia com manifestações vitais, levou o artista russo ao enfrentamento de problemas complexos que se desdobram dessa tensão entre a ficcionalidade da cena e a sua condição de acontecimento. No entanto, a sua permanente abertura para o novo, os agenciamentos específicos dos contextos em que realizou a pesquisa e os diversos ruídos que encontramos na sua transmissão¹ sugerem aos pesquisadores de hoje uma postura menos servil a uma suposta origem do material.

Explorar o que a tradição chama de «sistema» ou «método» de Stanislávski significa investir numa prática «efêmera e cambiante» (Piccon-Vallin, 2013: 15), ou num «*work in progress*» (Vássina, 2013: 37) a partir do qual cada artista pode e deve recriar seus próprios processos.² O que segue, portanto, é uma exposição panorâmica do modo como eu venho me apropriando – seja em sala de aula ou em ensaios – de alguns elementos fundamentais do «sistema» a fim de estruturar possibilidades para o ator contemporâneo fazer de sua criação, no ambiente dramático, um processo de subjetivação.

UMA PERSPECTIVA PARA O «SISTEMA»

Começo pelos efeitos que a estreia de *A gaivota* (1898), exatos quarenta anos antes da morte de Stanislávski, trouxe para a sua trajetória artística e, conseqüentemente, para a do teatro moderno e contemporâneo. O rompimento com a ação dramática rígida promovido por Tchekhov faz com que as suas personagens não resumam a sua razão de ser no discurso explícito. Mais do que isso, ele denuncia a fragilidade do que é dito em cena sem a devida manifestação do que não é dito. Este universo pulsante, invisível e silencioso nos é apresentado em *Preparação do Ator no*

1 Comento rapidamente algumas questões importantes de serem consideradas acerca da transmissão do legado de Stanislávski: se por um lado, a variedade de artistas que testemunharam sua pesquisa – como atores, alunos, assistentes, discípulos diretos, etc. – prestaram um importante serviço ao teatro difundindo suas práticas pelo território soviético e além de suas fronteiras, por outro, muitos deles não acompanharam a continuidade da investigação até 1938, ano de sua morte. Este facto acarretou a divulgação, através de publicações, cursos e ensaios, de procedimentos identificados como «sistema de Stanislavski», porém cercados de incompreensões, oportunismos, e/ou fidelidade a perspectivas que já haviam sido ou viriam a ser modificadas pelo seu criador. Esses ruídos se agravam ainda mais com as traduções realizadas diretamente do inglês e com a interferência dos editores estadunidenses através de cortes arbitrários em muitos de seus escritos, além da ação da censura soviética, que considerava alguns termos ali adotados como «místicos» e, portanto, hostis aos interesses da revolução. Este contexto político fez com que grande parte do arquivo de Stanislávski só fosse conhecido, estudado e divulgado com o final do regime.

2 Por esse o motivo, as palavras «método» e «sistema» serão apresentadas sempre entre aspas.

seu processo criador de vivência das emoções [diário de um discípulo]³ como um projeto «exclusivo e prioritário» de criação (no palco) da vida «nas suas manifestações exteriores» e «interior da pessoa representada» a partir dos «elementos orgânicos» oferecidos pela «alma» do artista (Stanislávski, 2018: 42).

Uma ideia de sujeito separa o «pensamento» do «corpo», fazendo do primeiro a expressão de uma intimidade, de uma unidade, de uma essência, enquanto faz do segundo a revelação do «universo exterior», associado às aparências. Palavras como «vida/vivência/organicidade», «emoção», «interno/interior», «alma/espírito» se misturam a outras não menos comuns na literatura stanislavskiana, como «sentimento», «emoção», «profundidade», etc. Neste contexto, o vocabulário destacado pode remeter a um desejo de Stanislávski em privilegiar uma verdade transcendental do ator, da qual o corpo não participa. Muitos rejeitaram e rejeitam o seu nome por conta dessa leitura essencialista do «sistema». No entanto, o mesmo vocabulário, visto a partir da perspectiva de atuação aqui contemplada, remete a uma tentativa do artista russo de nomear, com os recursos do seu tempo, os aspectos autorreferenciais da atuação que ali estavam sendo elaborados. Uma vez alinhados os termos «ação externa» e «ação interna» às noções de «referencialidade» e «autorreferencialidade», respectivamente, podemos reconhecer no legado de Stanislávski um conjunto de respostas ao mesmo ambiente complexo que desafia os atores contemporâneos.

Os esforços de Michele Almeida Zaltron para encontrar um sentido aproximado em língua portuguesa para as palavras *pereživánie* e *voplochtchénie*, que juntas resumem o que seria o «trabalho do ator sobre si mesmo»⁴, reforçam esta minha proposição. Dispensio a abordagem das várias opções de tradução oferecidas pela investigadora a partir de diferentes léxicos: o que interessa destacar aqui é o sentido dado à *pereživánie* (que na publicação portuguesa é traduzida por «vivência das emoções») como processos que envolvem um sujeito e sua relação dinâmica com «o seu entorno, com o mundo, sendo parte inseparável de

3 Esta recente publicação do Teatro D. Maria II (Lisboa) em parceria com a editora Bicho-do-Mato é a primeira tradução feita diretamente do russo para o português da mais conhecida obra de Stanislávski. Anteriormente, havia a publicação brasileira da Editora Civilização Brasileira, *A preparação do ator*, cuja tradução foi indireta, feita do inglês a partir da publicação norte-americana, *An actor prepares*.

4 O «trabalho do ator sobre si mesmo» nomeia o conjunto de princípios que acompanhou Stanislávski durante todo o seu percurso artístico e pedagógico. Não por acaso, esta ideia integra o título escolhido pelo artista para a publicação que reuniu seus escritos sobre os processos criadores do ator.

sua própria existência humana» (Zaltron, 2016: 26-27) – e o sentido de «encarnação» dado à *voplochtchênie*. Se o ato criador, para Stanislávski, encontra-se na fusão da *pereživânie* com a *voplochtchênie*, de modo que uma não possa existir sem a outra, podemos concluir que a sua busca é por um corpo-ator que, mesmo ao executar ações figurativas, encontra-se dinamizado por fluxos relacionais. Esta hipótese reforça a desconfiança de muitos pesquisadores em relação à ideia defendida pela tradição da existência de dois Stanislávski(s): um primeiro, que entendeu o ator a partir de instâncias separadas e perfeitamente definidas, correspondentes, de um lado, ao que seria o externo/físico/corporal, e de outro, ao interno/espiritual/emocional – e um segundo, o Stanislávski das *ações físicas*, quando estaria desfeita a perspectiva cartesiana para o sujeito-ator.⁵

Outro termo fundamental e profundamente ligado à *pereživânie*, igualmente incompreendido e difundido equivocadamente, é *tchúvstvo*. Frequentemente traduzido como «sentimento», «paixão», «emoção», ele acabou sendo confundido com «sentimentalismo», com uma emoção a ser encontrada pelo ator em si mesmo, a partir de um pensamento autônomo ao corpo, muitas vezes orientado por preconceções e automatismos a respeito da personagem, da cena, da vida, dele mesmo e do outro. Zaltron apresenta a noção de *tchúvstvo* como a nossa capacidade de reagir afetivamente à percepção do que nos cerca. Uma vez que o meio agencia inúmeras influências, Zaltron afirmará que a aplicação da palavra *tchúvstvo* pelo «sistema» só estará compreendida quando vista pelo «âmbito dos sentidos e das sensações. Melhor ainda, no sentido amplo da experiência e das percepções» (*idem*: 65-66).

O «trabalho do ator sobre si mesmo» resgata para o teatro a força criativa e viva da natureza, facilmente sequestrada pela situação ficcional da cena. O «natural» não diz respeito a uma origem, a uma identidade, a uma essência, mas às intensidades produzidas por relações de força. As concepções de corpo oferecidas por Deleuze a partir de Artaud e Espinoza tornam-se imprescindíveis na compreensão desse ator «natural». O corpo aqui deve ser entendido como efeito de forças interativas,

5 Análises comparativas entre as edições estadunidenses das obras de Stanislávski e seus originais apontam para certas escolhas, realizadas pelos editores e tradutora, que conduziriam o leitor à ideia de que o «sistema» privilegiaria os aspectos emocionais e psicológicos da personagem aos físicos (ideia difundida no Ocidente). Quanto a esta questão, recomendo a leitura dos artigos: «O Rei Stanislavski no tempo da modernidade: traduções, traições, omissões e opções», de Michel Mauch, Adriana Fernandes e Robson Corrêa de Camargo. *Revista História e Estudos Culturais*, setembro-dezembro de 2010, vol. 7, ano VII, n.º 3 (em http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf).

como potência para afetar e ser afetado. Nesta concepção, o corpo está sempre inacabado, pois encontra-se em permanente processo de renovação a partir da relação com outros corpos.

Seguindo por esta perspectiva, a noção de *experiência*, tal como ela vem nomeando certos efeitos da arte contemporânea, torna-se uma referência para pensar a possibilidade de renovação dos corpos em cena, colaborando neste esforço de atualização do «sistema» de Stanislávski. Na publicação organizada por Ana Kiffer, Renato Rezende e Christophe Bident, *Experiência e arte contemporânea* (2012), João Camillo Pena afirma ser a *experiência* o nome que se dá a «algo que excede a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba». Roberto Corrêa dos Santos destaca a potência criadora da *experiência*, uma vez ser aquilo que não se encontra no já feito, no conhecimento que dele pode ser extraído: «trata-se [...] de um ato que requer o desconhecer sempre, trata-se de estar solto no feito». Cassiano Quilici, nesse mesmo sentido, ao tratar da *experiência da não-forma* na atuação contemporânea, defenderá a necessidade do «desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados» (Quilici, 2015: 122). Do mesmo modo, Jorge Larrosa Bondía não define o sujeito da experiência «por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura». Por isso, «é incapaz de *experiência* aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”» (Bondía, 2002: 25-26). A *experiência*, portanto, pode ser aqui compreendida como o que acontece em um corpo-ator quando afetado por intensidades não-discursivas e que, simultaneamente, reage psicofisicamente a essas intensidades em absoluta adequação com o sentido (ou com o sem-sentido) que ele dá ao que lhe acontece.

A pergunta que move Stanislávski, portanto, pode ser formulada da seguinte forma: como é possível fazer da atuação uma *experiência*? E como a literatura dramática pode fazer parte desse projeto? Stanislávski alerta para o risco que corre o ator quando busca a *experiência* por si mesmo, diretamente do texto. Insistir neste propósito, alerta o artista, só pode resultar na mais grosseira artificialidade.

Faça com a memória emocional e com os sentimentos reiterados o mesmo que o caçador faz com a caça – explicou A.N. – Se uma ave não voar ao encontro do caçador não há maneira de a encontrar no embrenhado da mata. Não há outro remédio se não atraí-la, fazendo com que saia da floresta, utilizando um apito especial, o chamado «chamariz». O nosso

sentimento artístico é tão assustadiço como a ave florestal, e vive nos esconderijos da nossa alma. Se o sentimento não responder a partir dali, não o poderemos encontrar. Neste caso, temos que recorrer ao chamariz. (Stanislávski, 2018: 290)

Esta comparação esclarece as intenções últimas por trás de toda a pesquisa que culminou no «método» das *ações físicas*: despertar «o trabalho subconsciente da natureza através da psicotécnica consciente do ator» (*ibidem*, 40). Ou seja, Stanislávski apresenta a sua convicção de que a *experiência* só acontecerá a partir de uma estrutura muito bem elaborada e executada: a *partitura de ações*. A criação dessas *ações*, e sua criteriosa articulação numa sequência, faz da *partitura* a realização de uma composição própria do ator, que pode ser por ele repetida e sempre aperfeiçoada.

ESTRATÉGIAS FUNDAMENTAIS PARA A CRIAÇÃO DA PARTITURA

Se a *partitura* é uma composição, as *ações físicas* são o seu material. Grotowski, em sua palestra sobre Stanislávski realizada no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (1988), procurou fazer o público compreender o que são as *ações físicas* a partir do que elas não são: *atividades*. Estas últimas seriam as *ações* quando se esgotam na mera referencialidade, como os exemplos por ele citados: limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo. Stanislávski também chamava a atenção para o risco desta confusão: a *ação física* é algo mais complexo, ela se realiza em cena e habita o «entre» o que o ator deseja fazer e o que o ator é levado a fazer. Em outras palavras: trata-se de um estado provocado pelo empenho do ator em interferir em uma situação e, simultaneamente, pelos impulsos reagentes às interferências que ele sofre desta mesma situação. A *ação* traz, então, um duplo aporte: é algo realizado pelo agente enquanto o agente se constitui através da *ação*. Para que isso aconteça, não basta um ator disposto a afetar, é preciso um ator que, enquanto afeta, deixa-se afetar.

As *ações físicas* estabelecem um campo⁶ de forças interativas e são por elas constituídas. Esse campo foi nomeado por Stanislávski como *circunstância* e sua produção a partir de uma obra da literatura dramática

6 A ideia de campo é tomada de empréstimo da física contemporânea por Umberto Eco (2010: 56) para tratar o que ele chama de obra aberta. O campo é «uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura [...]».

é um esforço que vai muito além do levantamento dos dados ficcionais propostos e sugeridos pelo dramaturgo. Ela depende também de uma posterior criação de condições para a circulação das forças. No relato de Toporkov sobre a aplicação do «método» das *ações físicas* no último estúdio organizado por Stanislávski, publicado com o título *Stanislavski in rehearsal* (Toporkov, 2008), especificamente nas memórias em torno do estudo de *Tartufo*, a criação das *circunstâncias* começa por uma análise do texto para ativar a *imaginação* dos atores. É possível perceber, mesmo quando ainda sentados em torno de uma mesa, que a exploração do texto foi feita de modo criativo e sensorial. Um trabalho ainda mental, mas não exclusivamente intelectual, uma vez que a *imaginação* do ator é convocada a todo momento a participar da análise, reagindo a estímulos extraídos do material literário.

A *imaginação*, assim como os demais elementos do «sistema», só tem a sua razão de ser quando integra e projeta fisicamente o ator na *circunstância*. Isso justifica a preocupação de Stanislávski na criação de *tarefas* físicas voltadas para a solução de problemas que estão inicialmente propostos ou sugeridos pela ficção. Toporkov conta que Stanislávski trabalhava incansavelmente sobre essas *tarefas*, algumas tão sutis e ricas em detalhes que o ator chegou a se espantar com o tempo de ensaio «perdido» em acontecimentos que sequer seriam percebidos pelo público. Um bom exemplo dessas *tarefas* nos é dado por Toporkov a partir dos ensaios do espetáculo *The Embezzlers*, de Valentin Kataev. Stanislávski estimulava o ator a criar o comportamento responsável e ordeiro da sua personagem, Vanechka, o caixa, explorando apenas a execução de pequenas *tarefas*:

Esta é a minha escrivaninha. Então, vamos torná-la absolutamente limpa. Aqui tem um grão de poeira e há um ponto, eu tentarei removê-los. Tente fazer isso com a máxima consciência. A mesa está solta, eu vou ter que firmá-la, torná-la firme. Preciso então encontrar algo para colocar debaixo dela. Acho um pedaço de madeira e coloco-o sob a perna. A escrivaninha não oscila mais e está nova em folha. Agora eu tenho que pôr todas as minhas coisas para fora em perfeita ordem. (Toporkov, 2008: 19-20)

Menos do que induzir o espectador e o ator à realidade ficcional, as minúcias e dificuldades que podem integrar uma *tarefa* têm como propósito oferecer meios de o ator manter-se empenhado na realização de algo que demanda esforço a fim de capturar sua atenção para o que se

encontra fora de si. Uma atuação ensimesmada é sintoma de autoproteção por parte do ator para os riscos da criação. Essa atenção que se volta para si mesmo favorece o ator a acessar um «eu» e uma situação com os quais ele se identifica. Trata-se de um caminho estéril por determinar escolhas que estão condicionadas às expectativas que o ator acredita estarem sendo projetadas sobre ele pelos parceiros de trabalho, pelo encenador, pelos críticos, jurados, curadores, pela classe artística, pelo público, etc., aprisionando-o num comportamento social e profissional comportado, conformado e familiar.

Acrescenta-se à *atenção* demandada pelas *tarefas* outra importante função: a sua execução oferece a oportunidade para o ator observar-se passivamente, acompanhar com o devido distanciamento tudo o que lhe acontece. A *atenção*, portanto, é marcada por essa dualidade: ela é ativa, voltada para a realização da *tarefa*, e passiva, voltada para a observação e compreensão de uma constituição provisória, afetiva, inédita e inusitada de si mesmo.

A sequência de *tarefas* constitui uma *linha de ação*. Ela é ininterrupta e movida por um desejo comum a todas as *tarefas* alinhadas: o *objetivo*. Trata-se da apropriação por parte do ator de uma necessidade proposta ou sugerida originalmente pelo dramaturgo – ou por uma determinada perspectiva da *circunstância* proposta – à personagem literária. O conflito, enquanto categoria integrante das concepções tradicionais de drama, sempre localizará o problema no outro com quem o ator contracenará. O outro é sempre força reagente, obstáculo. E o *objetivo*, por sua vez e em última instância, é o desejo de modificação desse outro – o que não deixa de ser um desejo de modificação de uma dada *circunstância*. O ator se torna agente e objeto da renovação, sendo as *tarefas* as estratégias pelas quais tal projeto é posto em campo.

Em sua tentativa de nomear os diferentes aspectos que envolvem a interferência mútua dos corpos em cena, Stanislávski cunhou os termos *comunhão*, *irradiação* e *adaptação*. São práticas que foram atualizadas por Grotowski como *contato* e que nesta investigação aparecem reunidas sob a ideia de *relação*: a disponibilidade para uma conexão sutil com a *circunstância*, (re)agindo no *aqui e agora* da atuação à imprevisibilidade do encontro. Em *relação*, os atores projetam no outro os seus desejos, esforçam-se para que o outro veja as imagens que lhes interessam, induzem o outro a pensar numa lógica que lhes é conveniente, ao mesmo tempo em que percebem e reagem às mesmas intenções que partem do sentido contrário.

A *relação* é um investimento que se faz primordialmente entre os atores. Mas ela pode (e deve) ser estabelecida sobre objetos, espaço, e tudo mais em cena que possa resistir aos esforços de um ator, colaborando para a complexidade da *tarefa*. As concepções espaciais descendentes das propostas de Appia e Meyerhold, por exemplo, que exploram planos, escadas, praticáveis, estruturas, etc., podem ser aplicadas com esta finalidade. Pina Bausch também explorou a *relação* com materiais em suas obras. Como exemplo, cito o jogo complexo entre dançarinos e objetos integrantes da cenografia de *Café Müller* (1978), quando os artistas dançam, por vezes perigosamente, entre mesas e cadeiras que ambientam o café. Os objetos são empurrados e derrubados pelos próprios bailarinos enquanto dançam, gerando ao acaso diferentes configurações espaciais.

A criação e composição de uma *linha de ação* são determinadas pela sensibilidade e pelas referências próprias do ator em ação através do que Stanislávski chamou de *se*. Esse elemento do «sistema» determina que as escolhas e a execução das *tarefas* sejam respostas a uma simples pergunta: «O que eu (corpo-ator) faria “se” estivesse diante deste problema/obstáculo nestas *circunstâncias* (aqui e agora)?» Através do *se*, o ator se afasta da armadilha de um personagem/sujeito acabado, centrado e pressuposto, assim como se afasta de qualquer pressuposição a respeito si mesmo e da própria situação em que se encontra. Afinal, a pergunta não é feita àquele «eu» que o ator acredita ser, mas àqueles gerados a partir dos encontros nas *circunstâncias*.

Durante um período de improvisações, os atores amadurecem suas escolhas, detalham suas estratégias, sofisticam suas *tarefas* e ganham intimidade com o material. A linha de ações recebe o status de *partitura* quando alcança dois valores ambivalentes: execução rigorosa das ações e atualização permanente das ações. «Rigor» está relacionado com a atenção ativa do ator, voltada para a execução do *objetivo* e consequente realização precisa das *tarefas* em sua sequência, motivações, dinâmicas, ritmos, imagens, tensões, pontos de atenção, etc. A «atualização», por sua vez, está relacionada com a atenção passiva do ator, voltada para a percepção em si mesmo dos fenômenos mais sutis provocados pela *circunstância*. Atualizar uma *partitura* é estranhar o familiar, é estar sensível ao ineditismo de tudo que se repete, é se abrir para o desconhecer sempre.

A criação teatral a partir de matriz dramática vem sendo frequentemente rejeitada por quem não reconhece em suas categorias, situações, estrutura e personagens, a possibilidade de abarcar as dinâmicas do

mundo contemporâneo, especificamente as de um sujeito que deseja se reconhecer em permanente inacabamento, assim como abarcar o teatro e a arte como renovação de perspectivas, lógicas e sensibilidades para os fatos que nos cercam. No entanto, como busquei demonstrar, as *ações físicas* de Stanislávski contrariam tal perspectiva por oferecerem estratégias de criação que permitem ao ator deslocar a noção de personagem dramática da representação de um sujeito outro para situá-la como os outros sujeitos de si, efeitos de uma situação sempre insólita, desconhecida, localizada entre a ficcionalidade dramaturgica e a dramaturgia dos corpos em *relação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa (2002), «Notas sobre a experiência e o saber de experiência», in *Revista Brasileira de Educação*, n.º 19, pp. 20-28, <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.
- BONFITTO, Matteo (2013), *Entre o ator e o performer*, São Paulo, Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (2015), *A lógica do sentido*, 5.ª ed., São Paulo, Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel (2006), *A hermenêutica do sujeito*, São Paulo, Martins Fontes.
- GROTOVSKI, Jerzzy (2001), «Resposta a Stanislavski», in *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.º 9, pp. 3-21.
- KIFFER, Ana, REZENDE, Ricardo e BIDENT, Christophe (orgs.) (2012), *Experiência e arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Editora Circuito.
- LEMONS, Vitor (2016), *Drama e subjetividade na atuação contemporânea: uma apropriação das ações físicas de Stanislávski*, tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MOTTA LIMA, Tatiana (2009), «Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?», in *Revista Subtexto*, Belo Horizonte, ano 6, n.º 6, pp. 27-35.
- (2015), «Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski», in *Revista USP*, São Paulo, 2 (2), pp. 47-66.
- PICON-VALLIN, Béatrice (2013), «Stanislavski e Meyerhold: solidão e revolta», in *Revista Folhetim – Especial Stanislávski*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto e 7Letras, n.º 30, pp. 6-33.
- QUILICI, Cassiano Sydow (2015), «A experiência da Não Forma», in *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, São Paulo, Annablume, pp. 117-123.
- RICHARDS, Thomas (2012), *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, São Paulo, Perspectiva.
- STANISLÁVSKI, Konstantin (2018), *Preparação do Ator no seu processo criador de vivência das emoções [Diário de um discípulo]*, Lisboa, TNDMII e Bicho-do-Mato.
- (1970), *A construção da personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1984), *A criação de um papel*, 2.ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- TORPORKOV, Vasili (2008), *Stanislavski in Rehearsal*, Londres, Methuen Drama.
- VÁSSINA, Elena (2013), «Nenhum manual ou gramática de arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski», in *Revista Folhetim – Especial Stanislávski*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto e 7Letras, n.º 30, pp. 34-43.
- VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar (2015), *Stanislávski: vida, obra e sistema*, Rio de Janeiro, Funarte.
- ZALTRON, Michele Almeida (2016), *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o «sistema» de K. Stanislávski*, tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

—

VITOR LEMOS

—

É actor, encenador e professor. Realizou o mestrado em Teatro na Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO (2000) e o doutoramento em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (2016). Actualmente, leva a cabo investigação de pós-doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, com o título «A personagem como exercício da diferença: perspectivas para as ações físicas de Stanislávski».

Were we better in the future? The criticality of storytelling in Kat Válastur's choreographic work

ALEXANDRA BALONA

Este artigo explora a potencialidade de *storytelling* como instrumento coreográfico na obra de Kat Válastur *The Marginal Sculptures of Newtopia* (2014-2016). *Storytelling*, na senda de Benjamin e Haraway, pode ser explorado na desconstrução de sentidos e narrativas lineares estabelecidas e, em última instância, no questionamento de conceitos políticos ancorados no substrato da teoria crítica ocidental, que, por sua vez, condicionam práticas discursivas e de produção de conhecimento. Errante em *timelines* históricas e geográficas fictícias, a coreógrafa Válastur propõe futuros distópicos tangentes à ficção científica e «fabulação especulativa» (Haraway, 2017) nos três mundos coreográficos que constituem a sua trilogia *The Marginal Sculptures of Newtopia*. Enquanto instrumento coreográfico, como se traduz esta contaminação de *storytelling* na discursividade do gesto e do movimento? Qual a potencialidade coreográfica na desestabilização da temporalidade linear que subverte as condições históricas materiais, da coexistência ficcional de realidades e dimensões paralelas, e da imaginação de possíveis fisicalidades para futuros distópicos?

CHOREOGRAPHY / STORYTELLING / WALTER BENJAMIN / DONNA HARAWAY / KAT VÁLASTUR

Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. More and more often there is embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed. It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences.

WALTER BENJAMIN, *The Storyteller*

In his well-known essay *The Storyteller – Reflections on the Work of Nicolai Leslov* (Benjamin, 1968: 83-109), Walter Benjamin lays his central claim for the relevance of storytelling as a way not only for the communicability of experience, but also for the staging, exploring and performing of new

thoughts and concepts. Through the figure of the storyteller – who according to Benjamin may well be embodied as the traveller (the wanderer, the flâneur) or the craftsman – personal experience may be shared and perpetuated through remembrance and retelling, a process from which meaning can be extracted. Through his own storytelling, Benjamin explores dream worlds, fantasy, travel, estrangement and play, staging new topologies of thinking beyond nature, status quo and historical conditions. If dreams have the ability to disintegrate linear narratives and cannot equate real life, they are also able to suspend natural laws of time and space, which then become shattered and fractured, as well as substances, figures, desires and constraints. Thus, storytelling also plays a role in deforming existing narratives and, ultimately, destabilizing political concepts that remain anchored in Western critical epistemologies and that impair the potentiality to think, voice and perform otherwise.

This text wishes to reflect how storytelling operates as a choreographic tool in the work of Greek choreographer Kat Válastur, namely, in two works of her retrospective *We were better in the future* (Haus am Uber, Berlin, 2017), *Gland* (2014) and Kat Válastur's *walk+talk* (2016) – anchoring her performances in a woven net of “criticality” (Rogoff, 2006) which destabilizes the experiential and theoretical ground on which the audience stands.

The retrospective *We were better in the future* (2017) focused on Válastur's choreographic series *The Marginal Sculptures of Newtopia* (2014-2016), which comprised the works *Gland* (2014), *Ah! Oh! A Contemporary Ritual* (2014) and *OILinity* (2016), and included a parallel program of performances and installations, namely, a short solo work entitled *Kat Válastur was better in the future* (2017). This solo was created upon Kat Válastur's *walk+talk* lecture performance (2016), commissioned by Philipp Gehmacher that premiered in the 9th Tanznacht Berlin Biennale. A closer look into Válastur's pieces *Gland* and *walk+talk* will set the tone for this reflection. I will address Válastur's *walk+talk* instead of its later version entitled *Kat Válastur was better in the future* (2017), since *walk+talk* was conceived as a lecture-performance, thus, a privileged format to unveil the choreographer's methodology and creative process. With its structure of *talking while moving*, this piece not only discloses Válastur's work indebtedness to fictional layers of storytelling, as it exposes the uncanny and complex constellation of references that informs her practice, such as literary, scientific, artistic, and philosophic discourses, among others.

Válastur's body of work raises questions that will not be answered here in detail, but that are worth setting forth. How may storytelling in choreography open new lines of thought, and thus be a vehicle for the production of new subjectivities and knowledge? How to perform the translation between the linguistic mental layer of storytelling and embodied choreography, and how does it encounter the public? How to unpack the political potentiality of such choreographies construed upon disrupted temporalities and futuristic "newtopias", where parallel dimensions coexist and multiple entry points for criticality are presented? In the current context of contemporary disarray, what are the possibilities of fruitful contamination of such discursive choreographic practices towards an extended public debate?

Wandering in a dramaturgical space built upon imagined topographies and fictional timelines, Válastur choreographs dystopian futures embedded in a sort of science fiction and "speculative fabulation" (Haraway, 2017). In fact, the three choreographic worlds that constitute *The Marginal Sculptures of Newtopia - Gland* (2014), *Ah! Oh! A Contemporary Ritual* (2014) and *OILinity* (2016) – share a common concern about spatiality, and result from the encounter of the body with fictional topological force fields it inhabits and that contaminate all compositional elements: from the scenography, to lights' design, soundscape, and the dancers' movements.

Moreover, departing from storytelling as a structure to organise dystopian worlds, Válastur's choreographies convey a montage of references with constellations of meanings that nonetheless highlight the choreographer's discursive criticality, subtly addressing issues such as the climate crisis, the critic of late liberalism, or the relevance to decolonize Western epistemology.

In her own words, "when the work is vivid in the mind, when it is still a spiritual condition, it exists as an Utopia", refers Válastur. Etymologically, "utopia" derives from the Greek οὐ ("not") and τόπος ("place"), meaning "no place" (Válastur, 2014a). Thus, Válastur's work departs from an imagined *topos* that exists virtually as a fictional mental construction. "The moment utopia is materialized", notes Válastur, "it is transformed into a place, therefore into a land, and since it is a land that only I can imagine, it is a new place in the world. Let's call this place 'Newtopia' " (*ibidem*).

Accordingly, her solo *Gland*, the first on her trilogy *The Marginal Sculptures of Newtopia* (2014-2016), is anchored in a *newtopia* as an



GLAND, BY KAT VÁLASTUR, 2014 (KAT VÁLASTUR), [F] DOROTHEA TUCH

uncanny fictional architecture – the *Gland machine* – that articulates traces of science fiction, as well as historical and artistic references in a two-dimensional event: the *dimension a* which is the choreographic event performed in the theatrical realm, and the *dimension b* which is a complementary layer online in Válastur’s website.

The second work, entitled *Ah! Oh! A Contemporary Ritual*, a choreography for six dancers performed in darkness with an industrial electronic soundscape, evokes the spatial circularity of traditional dance rituals. The performers seem to embody a dystopian fictional condition in a post-apocalyptic landscape, and the evidence of their trauma lies in some kind of oblivion, which is reflected on stage in the impossibility both of physical connection and oral communication. Movement is then the only source and means of expression in what seems to be a contemporary ritual evoking an end-of-time human community.

The third work, *OILinity* is a choreographic essay for three performers that evokes the crude oil dependence of Western societies. The dancers are disturbingly simultaneously human being and matter, and their gestures are animated by the fluid quality of oil, mimetically expressing the materiality on which they thrive. Hidden and uncanny sculptures punctuate the scenario, becoming idols and objects of desire in their



AH! OH! A CONTEMPORARY RITUAL, BY KAT VÁLASTUR, 2014 (SHAHAR LEVI, LEYLA POSTALCIOGLU, ANNEGRET SCHALKE, ROMAIN THIBAUD-ROSE, ENRICO TICCONI, MARYSIA ZIMPEL), [F] DOROTHEA TUCH

anonymity and strangeness. These objects condition the dancers' gestuality and echo, Válastur notes, "the spinning melancholia" of desire and consumption in the form of a "cylindrical object that has nothing more in mind than preserving its own system" (Válastur, 2016a), as a metaphor for the alienating tendency of capitalism.

I will now come back to the solo *Kat Válastur was better in the future* (2017), more specifically, to the choreographer's lecture-performance in the cadre of the *walk+talk* Berlin, an event for four choreographers curated by Philipp Gehmacher. As the title suggests, the *walk+talk* project presupposes that the invited choreographers should talk about their work while performing it. Thus, each lecture performance becomes a singular event, wherein each artist moves while talking about her method, ideas and references related to her choices of physicality, movement quality, vocabulary and methodology. As Gehmacher proposed, *walk+talk* is supposed to be a "practice that speaks about one's practice. It is less about description and explanation than speaking becoming a gesture itself, a gesture of utterance running parallel to the movement" (Gehmacher, 2013). Moreover, Gehmacher focuses not only on the singularity of personal discourses and practices, but also in exposing the



OILINITY, BY KAT VÁLASTUR, 2017 (NITSAN MARGALLOT), [F] DOROTHEA TUCH

radical intertwinement between the curated pairs of choreographers' works. With this in mind, each *walk+talk* evening presents two pairs of choreographers, in a minimum of two evenings' presentation, which means four different *walk+talk*'s by four different choreographers set into relation. Following Gehmacher's curatorial conditions, the *walk+talk* stage scenarios are bare and empty and there should be neither sound-scape, nor light design.

And so it was on that evening at the Ufer Studies in Berlin: the stage was reduced to a rectangular platform covered with white linoleum and the only sound heard from the choreographer's voice and movement. Válastur appeared to the audience dressed casually, in black pants and a floral-patterned shirt, with her reddish voluminous hair. She carefully approached the stage and slowly raised her right leg, holding it still for some time before entering the stage, in a clear sign that she was about to enter a "new world", demarcating the transition between the off-stage territory and her fictional "newtopia". She then stepped onto the stage and began to walk along its limits: the figure of a white female exploring the bare stage was an inalienable reference to the Western white colonial explorer, in the long tradition of historical oblivion here and now transposed onto a futurist setting. The audience heard the amplified sound of

her breathing in the same rhythm as her walking steps, with a deeper exhalation as if she were walking under special atmospheric conditions demanding greater physical effort. Adding to the awkwardness of this figure, Válastur performed eccentric bird-like head movements. She stopped in the centre of the stage staring at the audience and conveying a hybrid figure of a woman with bird's head, and she slowly turned her back to the audience. Bending her torso, Válastur stared at the audience with her head between her legs, and began to describe the landscape she had been wandering about in, as if a storyteller, with plenty of irony and uncanny humour:

Everything is still unexplored! All this green here... I have been wandering around this landscape until I reached this river, but then I saw that on the other side the nature is green, so I decided to go there. I stepped on six rocks, crossed the river and arrived to the other bank. The nature is so green...! The trees, the plants, the flowers... all share the same shade of green... So I decided to lie there and spend some time for a while. Later on, I realized that there were no animals around, no birds, no insects or rats, not a human soul... except me! (Válastur, 2016b)

And she proceeded:

It was a bit weird, but ok... I said "I'll stay here for a while", but then I felt like that somehow my body was intoxicated... this green was toxic. So I was alone there in this tropical landscape, and I thought that I had to find a way to get out of there. And then I heard a tiny little sound and I decided to follow that sound. But I realized I couldn't move, my body was really stiff [...]. And, finally, after crawling for a while with this stiff body, I finally found this very small, very, very small little lake and the water there was crystal clear. So, I really felt the need to put my hands inside the water, wash my hands and clean my face. (*ibidem*)

While telling the last part of the story, Válastur's bodily movement was contaminated by the fictional dystopian landscape it inhabited, thus, while moving as if she was trying to escape from that place, hers was not a conventional human movement, rather that of a strange creature whose gestures one could probably relate to a being in-between an animal and an automaton. She proceeded on to telling other short stories, narrating science-fiction events along with strange scenarios and

parallel realities, while performing related uncanny figures, in-between the human and the nonhuman. Then, she suddenly stopped. Unexpectedly, and for the first time, she addressed the audience directly in the first person, and explained: “I start a lot with stories. I need to be somewhere to create a certain condition to my body”, referring how she usually takes a collection of stories and references from different disciplinary fields (such as literature, science, politics, philosophy, travelling, among others) as points of departure for her creative work.

Válastur’s *walk+talk* unveils the relevance of storytelling in her discursive practice, something not evident when first attending her choreographies. This lecture performance has a close relation to her piece *Gland*, as the fictional narratives brought about in *walk+talk* are precisely those of *Gland*. However, in *Gland’s dimension a* there is no voicing on stage, just movement, and in *Gland’s dimension b* (online) one discloses a woven net of complex and exciting references put into relation. Thus, *walk+talk* offered an insight into the complexity of meaning underlying Válastur’s artistic and discursive practice.

In *Gland’s dimension a* the public firstly encounters a minimalist setting composed of two light grey perpendicular walls, placed slightly diagonally in relation to the audience. Dressed in neutral clothes (grey jeans, basic shirt and sneakers), Válastur suddenly arises through one of the walls’ limits, as if she had just jumped from another parallel dimension into that “space” of the stage. Walking perpendicularly along the walls while sliding on the floor, she explores the spatial setting and its multiple dimensions as if there was no gravity force, with a virtuosity capable of simulating such impossible earthly condition. The piece endured on what seemed a wandering in the form of abstract and strange movements, punctuated by small events which the public could relate to *Gland’s dimension b*.

On the web, the *dimension b* opens with the image of an architectural vertical section of the *Gland machine*, exposing its topography by naming its five levels (from top to bottom): “The Castle”, “The Room with the Masks”, “Down by the Chromium River”, “The Asphalt Sphinx” and “The Miracle of Nutrition = The Ritual of the Infrared” (Válastur, 2014b). Each one of the *Gland machine’s* architectural layers corresponds to a chapter in Válastur’s storytelling, disclosing the strangeness of *Gland’s* multiple dimensions. The image of the *Gland machine* is, then, paired with a lateral text that the reader may scroll in order to activate Válastur’s voice, thus becoming a complicit listener to her storytelling.



GLAND, BY KAT VÁLASTUR, 2014 (KAT VÁLASTUR), [F] DOROTHEA TUCH

The story is built upon a multiplicity of hybrid and virtual scenarios wherein the narrator navigates, and where a series of events take place.

From the text one may access to other linked references, expanding lines of thought not only with regards to the *Gland* piece, but also to Válastur's politically implicated interests. Thus, for example, in the written text the word "prehistoric" has a hyperlink to an excerpt of Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness and Other Tales* (2002, first edition 1899). That novel is based on Conrad's real journey through the Congo river under the colonial Belgian possession, a metaphoric investigation into the darkness of European colonialism, its human horrors and atrocities. Moreover, the word "castle" offers the hyperlink to a drawing of the Neo-Sumerian Ziguratt de Ur as a reference to Iraq War. Furthermore, the chapter "The Room with the Masks" starts by recalling CERN's Super Proton Synchrotron construction in the late seventies, from which Válastur develops a fictional sci-fi story relating a young female scientist Anatolia Turgoski, to Picasso's painting *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* and a synchronous strange happening which she then named the "Aluminium Vision" mutation. In addition, the text continues to open several alleys of connection: the word "king" opens a thread to Franz Kafka's essay "An Imperial Message"; the word "water" connects to a text referring

an ecological catastrophe of toxic chromium dumping in China; the expression “a black hole” is the hyperlink to a video in loop of Alice in Wonderland falling through a hole; and the expression “dimensional equality” connects to a film excerpt showing Fred Astaire dancing on the walls and ceiling, disrupting the gravity force, a quotation of her own movements in *Gland*’s choreography. These are just some examples of a proliferous and imaginative storytelling that engages this *Gland machine*, conveying complex woven threads of meaning to *Gland*’s *dimension a*.

Curiously, in *Gland*’s choreography the spectator cannot immediately perceive a relation between the complexity of these references and the choreography itself, as her gestures are neither illustrative nor representational, which renders the work enigmatic and abstract. However, there are signs, micro gestures and movements within a constellation of meaning, that relate the choreography to the fictional and virtual landscapes of *dimension b*. As in a dream, the uncanny is fused with anxiety and mystery, displacing the threshold of rationality, as well as the subject’s physical and psychic self-consciousness and autonomy. Reflecting on *Gland*, Válastur raised the following question in her website: “[w]hat would it be if the transformation of Utopia to what I have named ‘Newtopia’ is not a virtual condition but a visual condition in which the body acts in order to transform utopia into a real place?” To which she answers: if the theatre is a place for Utopia, a body may “act as a gland and transforms the ‘not yet place’ into a new place for the existence” (Válastur, 2014a).

Although not being political *per se*, her work is sensitive to the pressures of history, time and society. Thus, it tries to articulate what results from these “suffocating” contemporary conditions, “by restraining and forcing them to produce a multiplicity of vibrations inside the body, which will motivate it in a series of endless kinetic units” which she calls “dance units” (Válastur, 2009). Those meticulous micro-movements are articulated in the search for a personal process towards an artistic end, thriving for essential qualities, precision and acuteness.

By proposing post-apocalyptic “newtopias”, Válastur underlines the complexity of the contemporary metabolic context that prevents clairvoyance towards future spatial, social and political landscapes to come. Addressing these complex entanglements, Válastur’s work tries to carve out new spaces from which one can contest normative foundations, render legible some of the infrastructures underlying endless wars, capitalism’s spinning and hopelessness melancholia and its alienating and

permeable (neo-)colonialism, while offering a stage for discussing utopian or dystopian worlds.

We were better in the future is, then, an ironic statement, which I borrow in the form of a question to title this reflection. Will we be better in the future or will the future be a strange place from where we will be gazing back on the debris of the past?

As a statement that subverts historical linearity, or the empty and homogeneous time of positivism, *We were better in the future* and *The Marginal Sculptures of Newtopia* are theoretically influenced by the cyber-futurist theories of Nick Land (Land, 2011) as escape routes to continental philosophy. Therefore, they also activate a historical conversation about futurity, technology, performativity, politics and capital, along with the radical theoretical responses of accelerationism and speculative realism, which speed and exacerbate neoliberal capitalism uprooting, alienating, decoding and abstractive tendencies.

In addition, having at their core a disruption of the historical continuum, Válastur's "newtopias" also invoke Walter Benjamin's "Theses on the Philosophy of History" (Benjamin, 1968: 253-264). In this encrypted and complex essay, Benjamin criticizes historicism idea of a continuum of time and progress and its additive methodology. To the medieval theologians, the impossible attempt to master a "genuine historical picture as it flares up briefly" (Benjamin, 1968: 256) was one of the causes of great sadness and melancholia, particularly because historicism generally empathized with the victorious of history and their heirs, thus, those who had the power to write and voice history. With this in mind, Benjamin reminds us how "there has never been a document of culture, which is not simultaneously one of barbarism" (*ibidem*) and, as an alternative to historicism, Benjamin argues how historical materialism should move away as much as possible from this process of historical transmission, calling for a history fulfilled by the experience of the here-and-now, that explodes the temporal continuum. To "seize the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was'", but "to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger" (*idem*, 255), as a "tiger's leap into that which has gone before" (*idem*, 261). In addition, in his much acclaimed reading of Paul Klee's painting *Angelus Novus* (1920), which he names the "angel of history", Benjamin reiterates his alternated view of the past and progress, and how historical materialism should not only predict a revolutionary future, but mostly, save the past:

Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise [...] propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. (*idem*, 257-258)

“Be aware of the past in order to visualize the future”, one reads in Válastur’s notebook available on her website (Válastur, 2009). Moreover, in *Gland’s* fictional machine, one encounters a precise reference to Benjamin’s “tiger’s leap” (Válastur, 2014 b), a jump into and from the historical past, as a way of rewriting it and reimagine the future.

Reimagining the future while calling out the past has also been the purview of Donna Haraway who calls for an engagement in a practice of storytelling as world building, a practice “in which the stories do not reveal secrets acquired by heroes [...]” but that “would instead proceed by putting unexpected partners and irreducible details into a frayed, porous carrier bag”, encouraging conversations and transmutable encounters able to reconstitute all those partners and details. Those kind of nonlinear stories that “do not have beginnings or ends; they have continuations, interruptions, and reformulations – just the kind of survivable stories we could use these days” (Haraway, 2008: 160).

We live in an entangled and troubled era of late liberalism and racialized nationalisms demanding new voices, new stories, new performances, ones no longer premised on the divide between culture and nature, subject and object, science and humanities because, as Bruno Latour has brilliantly shown us, at the end, “we have never been modern” (Latour, 2002). Given the present anthropological and planetary climate crisis, rooted not only in the grand divides set forth by the Enlightened modernity, which laid the legal and historical grounds for centuries of Western imperialism, colonialism and a globally pervasive toxic capitalism, but also in the crisis of the alterity of language inherent to the Western cogito, it is vital both to question past narratives and concepts, as well as to enact the ability for other voices and bodies to be heard and staged. This woven net of implicated existences entails the understanding that all things, living and nonliving, are interdependent. So, ours is not a time for monolithic knowledge, but a moment that requires a “parliament of bodies” (Preciado, 2017) and of matter, hybrid networks and practitioners in a reassessment of the current situation,

in order to deconstruct narrative boundaries, decolonize knowledge, and engage in an embodied criticality. This criticality, as Rogoff as brilliantly proposed, may be seen as a process that while being able to use the analytical set of tools and knowledge from the critique, collapses the binaries of “inside” and “outside” [...] “replacing them with a complex multi-inhabitation” (Rogoff, 2006), and tries to performatively inhabit the conditions it examines.

Choreography creates such a *Spielraum* (Benjamin, 2008: 45) for criticality, a room for play that the body performatively inhabits, and where it offers displaced expressions of the world. In fact, new constellations of thought and affect are mobilized when every gesture – each with a multiplicity of meaning – enters into a new relation to another. “What if”, asks Válastur – “there is no meaning but only gesture?” (Válastur, 2014a). Embracing storytelling as a tool for staging new thoughts and concepts, through both staged performances and online disrupted narratives that link a woven constellation of thoughts, images and videos through her own voiced fictional stories, Válastur’s choreographic “newtopias” reiterate their performative criticality.

REFERENCES

- BENJAMIN, Walter (1968), *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books.
- (2008), “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Bridget Doherty and Thomas Levin, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- CONRAD, Joseph (2004), *Heart of Darkness*, Cheshold, Prestwick House [1899].
- GEHMACHER, Philip (2013), *walk+talk, a few documents*, http://oralsite.be/pages/Walk_Talk_Documents.
- HARAWAY, Donna (2008), “Otherwordly Conversations, Terrain Topics, Local Terms”, in *Material Feminisms*, ed. Stacy Alaimo and Susan Hekman, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- (2017), “Donna Haraway, Making Oddkin: Story Telling for Earthly Survival”, Yale University, <https://www.youtube.com/watch?v=z-iEnSztKu8>.
- LATOUR, Bruno (2002), *We Have Never Been Modern*, Harvard, Harvard University Press.
- LAND, Nick, MACKAY, Robin and BRASSIER, Ray (eds.), (2011), *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*, New York, Sequence Press.
- PRECIADO, Paul B. (2017), curator *The Parliaments of Bodies*, Documenta 14 Public Program, Athens, <http://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies>.
- ROGOFF, Irit (2006), *Smuggling – An Embodied Criticality*, <http://eipcp.net/transversal/o8o6/rogoff1/en>.
- VÁLASTUR, Kat (2009), *Notebook*, <http://katvalastur.com/notebook>.
- (2014a) “*Gland*”, <http://katvalastur.com/project/gland>.
- (2014b) “*Gland*” – *dimension b*, <http://gland-dimension-b.com>.
- (2016a) “*Oilinity*”, <http://katvalastur.com/project/oilinity>.

- (2016b), *video walk+talk Maria F. Scaroni, Kat Válastur*, coaching Philipp Gehmacher, produced by Tanznacht Berlin in cooperation with Tanz im August, Brussels, http://oralsite.be/pages/Kat_Valastur.
- (2017), Interview by Alexandra Balona, not published.

—

ALEXANDRA BALONA

—

É investigadora e curadora independente. Doutoranda na European Graduate School & Lisbon Consortium, é crítica de dança no jornal *Público* e co-fundadora, com Sofia Lemos, de PROSPECTIONS for Art, Education and Knowledge Production e co-curadora de METABOLIC RIFTS (Porto, 2017-2018).

O lugar da performance artística no museu: memórias, presenças e ausências

DANIELA SALAZAR

This paper addresses two main questions: What museum can we create through theatre practice? And, what kind of theatre practice do we have through the perspective of the museum? This critical analysis has as its starting point the relation between these two cultural instances: the Museum and Theatre (mainly its practice as an artistic discipline). The purpose of this paper is to define some lines and ways of reflecting on these curatorial processes, musealization, preservation and the institutionalization of the theatre memories and history. On the other hand, this paper aims to give also some new ways of thinking a new conception of the museum place based on the characteristics that define the theatre practice. This exercise of a critical analysis and also of a complementarity and opposition of two perspectives and different places will be the vehicle of presenting some case studies that will support its argument: *A Living Museum of Small and Forgotten Memories*, from Joana Craveiro (2014), *The Curiosities' Cabinet*, from Karnart (since 2012) and Alexandra do Carmo's work *All was Captured (even the movements of the Goat)* (Quadrum Gallery, 2011).

MUSEUM / THEATRE / MEMORIES / INSTITUTIONALIZATION / PRESENCE

The Louvre, The Louvre, Might it be that this museum is worth than all of France? Who needs France without the Louvre? Or Russia without Hermitage? Who would we be without museums! It sometimes seems museums don't care what happens around them as long as they're left in peace. Museums can also conceal the improper behavior of power and of people...

A. SOKUROV, *Francofonia*

O recente filme de Alexander Sokurov, *Francofonia*, num género entre o documentário e a ficção, relata-nos a tomada de Paris (e do Louvre!) pelas forças nazis alemãs. Numa reflexão irónica e romântica do poder do

museu, considere este um bom ponto de partida para reflectirmos os lugares das artes e da cultura.

O museu faz parte de um conjunto de estruturas culturais ocidentais e europeias que tem vindo a definir os padrões de legitimidade e credibilidade do conhecimento e das vivências culturais das populações desde o século XVIII. Surge nos imaginários das pessoas enquanto lugar da verdade, do conhecimento irrefutável e de elevação intelectual e cultural. Esta imagem tem representado aquele que é um dispositivo institucional que desempenha um conjunto variado de tarefas de selecção de objectos, narrativas e conteúdos que sejam representativos/simbólicos de um dado período histórico, da vida de alguém ou mesmo de uma prática cultural, social e/ou artística. A pertinência deste ensaio assenta justamente na análise crítica da relação que este dispositivo institucional estabelece com a prática teatral.

No que às classificações museológicas diz respeito, os museus dedicados à prática das artes performativas inserem-se na vasta categoria dos museus de arte (Rivière, 1989: 169). Não seria, logo desde o início, bom princípio caracterizar os museus de arte como portadores de uma mesma essência ou estrutura temática. Contudo, e apesar de em muitos aspectos se distanciarem, tem havido em alguns dos conceitos ou problemáticas uma proximidade entre a realidade museológica dos museus ligados às artes performativas e os museus de arte contemporânea. Essa proximidade está patente na tipologia de colecções que estes museus incorporam, ou seja, objectos e/ou documentação provenientes de práticas artísticas que implicam ou partem de uma apresentação performativa ou de uma relação performativa com esse mesmo objecto. Por outro lado, o museu é hoje um lugar em mudança, assente por sua vez, em grande medida, no conceito de performatividade e inserido na *experience economy*.¹

No contexto desta tipologia museológica dedicada à prática das artes performativas, o próprio universo temático encerra algumas dificuldades na sua definição. Não só pela multiplicidade de práticas artísticas (até mesmo de origem mais tradicional, como são o caso do teatro ou da dança), mas também pela renovação conceptual do que é ou não considerada uma prática artística performativa, a definição deste campo torna-se complexa. É, de facto, exigente estabelecer critérios para o que

1 O conceito advém do seio da economia, mas tem sido progressivamente aplicado a outros contextos, tais como o social e cultural. Neste sentido, será de relevante consulta o artigo de Dorothea von Hantelmann «The Experiential Turn», na obra editada por Elizabeth Carpenter, *Living Collections Catalogue*, Walker Art Center, 2014.

caracteriza uma obra enquanto performance artística e/ou performativa na sua componente de interacção com o visitante e da própria experiência que a obra poderá proporcionar.

Adrian George, no catálogo da exposição *Art, Lies and Videotape – Exposing Performance*, que decorreu na Tate Liverpool em 2003, acentua, precisamente, esta dificuldade em definir o que é uma obra de performance artística ou de carácter performativo:

“Dance”, “theatre”, “happenings”, “performance” and many other names can be and have been applied to an entire spectrum of work by artists who have created live art events. An all-encompassing definition is almost impossible, but to put it at its simplest, live art contains a living element, a human presence – a body (or bodies) in space and at a specific moment, or for a definite period. However, it becomes very complicated when historians try to categorise and pigeonhole such a diversity of work. Take an installation that requires a human presence to activate or complete it – could this be defined as a performance? If the work is staged, with a set and recognisable movements – is that theatre or dance or is it performance art? (George, 2003: 10)

Muitas seriam as problemáticas a reflectir e analisar num artigo submetido a esta temática; contudo, optei por centrar a minha perspectiva nos processos relacionados com a incorporação e institucionalização das memórias provenientes da prática teatral no contexto museológico, bem como discutir acerca de conceitos presentes no lugar destes museus, tais como presença, ausência, temporalidades, documentação e corpo. Impõem-se, no cerne, as questões: como pode o museu musealizar uma prática artística que logo após o final da sua apresentação é já memória de si própria? Como poderá um museu transmitir uma memória através de vestígios materiais dessa prática? Como podemos pensar o museu e o teatro enquanto lentes de observação um do outro?

PARTE 1 – INSTITUCIONALIZAÇÃO DE MEMÓRIAS: QUE TEATRO ENCONTRAMOS NO MUSEU?

O processo de criação de museus de teatro e dança nasce na Europa do século XIX. É em Moscovo, uma das cidades com maior importância para a História do teatro nos séculos XIX e XX, que Alexis Bakhruchine funda, em 1894, um museu de teatro privado, mas aberto ao público,

constituído a partir da colecção de objectos teatrais que ao longo de vários anos foi reunindo. Em 1917 passa para a tutela do Estado, com a designação de Museu Central de Teatro Alexis Bakhruchine. Ainda na Rússia, é criado em 1918 o Museu Estatal do Teatro e da Música, em São Petersburgo. Na Alemanha a história de instituições dedicadas à preservação da memória do teatro e das artes do espectáculo data de 1902, com o surgimento da fundação da Sociedade de História do Teatro, depois transformada em Museu do Teatro de Berlim. Não existindo um museu nacional, outras cidades, como Munique (1910) ou Dusseldorf, dispõem de museus dedicados em exclusivo ao teatro. Em Viena encontra-se o Museu Austríaco de Teatro, criado em 1922 e actualmente instalado no centro histórico daquela cidade, no Palácio Lobkowitz. Por sua vez, o Museu do Teatro de Copenhaga (1912) está instalado num teatro setecentista integrado no Palácio Real. O Museu Nacional do Teatro de Espanha é, de todos, o mais recente, tendo sido inaugurado em 2002. Outros museus dignos de registo são o Dansmuseet (Suécia, 1953), a Colecção Suíça de Teatro (aberta ao público em 1944, em Berna), o Museu Nacional do Teatro da Finlândia (1962) e o Museu Nacional do Teatro da Eslovénia (1952). O Museu Nacional do Teatro e da Dança, na cidade de Lisboa, inicia a recolha do seu acervo e é inaugurado em 1985.

Apesar de não se institucionalizarem como museus, muitas colecções e acervos respeitantes ao teatro ou à dança estão integrados numa instituição com outra designação ou de âmbito mais alargado ou mais especializado. São exemplos disso o Departamento de Artes do Espectáculo da Biblioteca Nacional de França, a Biblioteca e Colecção Teatral del Bucardo, em Roma, e o Instituto de Teatro em Barcelona.

Como podemos verificar por esta curta genealogia do surgimento destes museus (pelo menos no que à realidade europeia concerne), esta não é uma tipologia museológica rara ou sem relevância no panorama museológico, artístico ou cultural destes países e, além do mais, revela que os museus desenvolvem uma missão de recolha, incorporação, investigação e divulgação destas práticas artísticas de grande destaque.

Pelo seu carácter intangível, quando da integração das peças provenientes destas mesmas práticas no museu, André Veinstein denomina estes mesmos objectos «vestígios» (Veinstein, 1992), denotando que pouco nos traziam da verdadeira dimensão ou do processo envolto nestas obras. As memórias que evocavam reforçavam, contudo, o seu valor enquanto objectos museológicos. Ainda assim, enquanto ferramentas de transmissão de memória no interior de uma instituição museológica,

estes têm-se revelado pouco explorados. Para que possamos discernir sobre estes processos, é necessário relacionar, antes de mais, os próprios conceitos de memória, museu e performance artística.

Como primeira premissa para a análise destes conceitos, julgo ser importante referir o conceito de memória, não apenas enquanto conceito operativo, mas também enquanto processo. Neste sentido, Marita Sturken refere na sua obra o carácter fragmentário e múltiplo deste mesmo processo de memórias como a construção de várias narrativas, e não apenas de uma linha única (Sturken, 1997: 7).

Por sua vez, em *Museums and Memory*, Susan Crane destaca uma série de aspectos que considero essenciais como ponto de partida para a problematização da relação entre este conceito e a sua institucionalização no museu, bem como com o conceito de performance:

Memory is not a passive process; it evokes emotions and desires, positively or negatively charged; [...] By nature memory is mortal, linked to the brain and the body that bears it, as well as notoriously unreliable and subject to revision; if we would hold onto memory we must find some way to preserve it. Memory is not static, but it can be made to seem so through the creation of forms of representation that attempt to solidify memories' meanings, and it is through this realm of preservation that memories interact with museums. Memory is an act of "thinking of things in their absence". (Crane, 2000: 2)

A mortalidade «diagnosticada» por Susan Crane diz respeito, essencialmente, à componente humana donde todas as memórias são e serão provenientes, mas acima de tudo concerne às formas encontradas para a manter, nomeadamente na vertente que importa reter neste artigo, ou seja, em contexto institucional. Susan Crane problematiza, ainda, a questão da preservação museológica, referindo a forma como esta instituição selecciona o que merece ou não ser preservado ou/e que memórias poderão obter visibilidade (Crane, 2000: 3-9).

Em resposta ao ponto da não estaticidade da memória, o poder institucional museológico responde com a exposição, uma técnica que podemos considerar como forma de organizar um certo número de objectos, aos quais se pretende atribuir um significado conjunto e absoluto. Sobre este mesmo dispositivo, Mieke Bal descreve-o enquanto processo de visibilidade de um discurso assente nessa selecção de memórias que informam mas também afirmam uma posição e um significado (Bal, 1996), ideia que é reforçada,

novamente, por Susan Crane que considera o acto de ser coleccionado como acto de atribuição de valor institucional (Crane, 2000: 2).

Estamos, assim, perante a problemática da institucionalização da memória. O processo de institucionalização da memória leva à construção de narrativas numa linha que não possibilita a interpelação, cristaliza-as, e é incorporada nos visitantes como sendo, assim, uma memória «extra-institucional». Ou seja, deturpa e retira o potencial de debate e interpretação/participação e partilha. Legitima o que o poder e as políticas – «the politics of remembering», como define Marita Sturken – convencionam. Encontramo-nos, assim, perante a ideia de dispositivo agambeniano² – a memória é utilizada para legitimar essa função de informar «correctamente» e orientar perspectivas.

Regressemos à citação inicial de Susan Crane: é possível partir das componentes identificadas pela autora para estabelecer, desde já, uma ligação entre as próprias características da performance, como a sua (não) passividade, a sua mortalidade e a não estaticidade. Como podemos, facilmente, depreender de qualquer apresentação performativa, esteja esta inserida em contexto artístico ou social, ela é composta por uma natureza activa e interventiva, seja a nível físico, emocional, afectivo ou intelectual; desaparece assim que termina a sua apresentação e, mesmo que seja retomada com base num mesmo texto, coreografia ou ritual, a performance é sempre distinta da anterior; e, por último, retoma-se a ideia da performance como movimento, como oposto à ideia de imagem, ou seja, como prática que implica também uma reacção.

Na relação entre estas três instâncias (memória, museu, performance artística) e que, de alguma forma, não deixa de ser um processo próprio de toda a instituição museológica, está a capacidade de transmissão. Não me refiro apenas à transmissão de conhecimento, ou de informação visual referente aos objectos em exposição, mas ao processo de transmissão do invisível, ou seja, dessas memórias e *estórias* que ficam por trás dos documentos ou dos objectos. No que diz respeito aos museus de artes performativas, esse é um dos pilares essenciais para que a própria missão da instituição museal seja cumprida. Um museu que não se resuma à tal estaticidade do seu espaço, mas que seja um *museu vivo*.

2 Neste caso, dispositivo remete para a acepção foucaultiana e, depois, recuperada, em certo sentido, por Giorgio Agamben, de elemento de controlo e organização, seja este de informação ou dos corpos. Sobre esta temática, ver Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 [*Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Lisboa, Edições 70, 2018]; ou Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

Acerca desta questão, é incontornável o contributo de Diana Taylor e dos conceitos que trabalhou de «arquivo» e «repertório». Deste modo, lidando com a noção de arquivo, a autora posiciona-se contra as dicotomias habituais entre memória e história, e assume os riscos dessa constante mutabilidade dos processos de memória, defendendo que a ideia de transmissão destas através da plataforma de arquivo perpetua as mesmas leituras e narrativas do poder. Abordando o conceito de repertório, Taylor argumenta no sentido em que este se verifica enquanto vertente de *embodiment*, de pluralidade de narrativas e de interpelação das histórias. Estas são assim duas plataformas em coexistência e que se deveriam complementar mutuamente (Taylor, 2003: 20).

No que concerne às artes performativas, quando o museu assume o papel de coleccionar e preservar as suas memórias, a exposição torna-se o palco dessas mesmas memórias. Neste contexto, destaca-se o debate sobre as estratégias curatoriais utilizadas nestes museus de forma a exporem o que resta de uma apresentação performática, realçando, aqui, a sua componente intangível como uma das suas principais características. Quando da identificação e reconhecimento dessas memórias, poderá a performance artística ser uma metodologia de as preservar e expor? Quero com isto introduzir, aqui, a possibilidade da integração da prática artística performativa como parte integrante da programação curatorial destes dispositivos institucionais, o que será preponderante para contrariar a tendência de cristalização das memórias que por elas são produzidas, mas também pelos espectadores e visitantes do museu.

Neste sentido, e ainda que fora do contexto institucional, gostaria de utilizar enquanto exemplo não só conceptual, mas também de prática artística, o projecto da autoria de Joana Craveiro, *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, a que tive oportunidade de assistir/participar numa apresentação realizada em 2014, na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa.

Um museu vivo... apresentou-se enquanto conferência-performance, mas também enquanto teatro documental, de forte cariz político. Joana Craveiro não desenvolve só um espectáculo, torna-o um dos elementos finais da sua própria investigação de doutoramento.³ Com formação

3 O tema que orientou o projecto de investigação de doutoramento de Joana Craveiro relaciona-se, precisamente, com a construção e performatividade das narrativas históricas e das memórias que compreenderam o período do início do Estado Novo até ao PREC (Processo Revolucionário em Curso), em Portugal. Poderá ser consultado sob a seguinte referência: Joana Craveiro, *A Live/Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories – Performing Narratives, Testimonies and Archives of the Portuguese Dictatorship and Revolution*, Londres, University of Roehampton, 2017.

em Antropologia e Teatro, e centrada no período histórico português entre o Estado Novo e o PREC (Processo Revolucionário em Curso), Joana Craveiro recolhe histórias, testemunhos e memórias (muitas vezes acompanhadas de objectos que delas fizeram parte) não para nos contar uma, mas diversas histórias que caracterizam este mesmo período. A performance artística é aqui o meio eleito para a transmissão destas memórias, potenciando o seu carácter interpelativo e a possibilidade de as tornar elemento de reflexão (um pouco, talvez, à luz de Brecht, mas sem o distanciamento que este impunha). Neste projecto artístico, vemos, então, a junção destas mesmas três instâncias – o conceito de museu, memória e performance artística. Se é de fácil apreensão que a performance artística tenha sido o meio ideal para este processo de transmissão, revela-se mais subtil a utilização do conceito de Museu como elemento identificador do próprio espectáculo. Nesta perspectiva, num artigo da autoria da própria Joana Craveiro, esta refere:

Quando me propus construir um *Museu* e criei a *persona* Arquivista (a narradora/curadora/documentarista) deste *Museu*, usei conscientemente uma palavra que remete para o arquivo de Taylor, o museu: esse lugar de produção hegemónica de uma história oficial e sua apresentação/disseminação; e usei uma figura também de autoridade de conhecimento e mediação: a arquivista. Mas, por me propor construir um espectáculo teatral, assente nessa relação particular com o testemunho e com a participação do próprio público (em momentos-chave do espectáculo, assim como no debate final), aquilo que *Um museu vivo* opera é a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório. (Craveiro, 2016: 44)

Permanece, assim, a ideia de um espaço aberto, de interpelações e de variadas interpretações do que se transmite. É esse espaço – o de um Museu Vivo – que no caso dos museus de artes performativas poderá ser construído a partir destas diversas formas de transmissão das memórias que da sua prática advêm.

PARTE 2 – PRESENCAS E AUSÊNCIAS DO TEATRO PARA O MUSEU

Tal como o espaço performativo, lugar onde a performance artística decorre, também o espaço da exposição ou espaço curatorial é, por

exemplo, identificado por Dorothea von Hantelmann como lugar de presenças: presenças materiais, de sentido e de temporalidades (Hantelmann, 2010: 10). Contudo, para que estas presenças se efectivem, outras darão lugar a ausências no processo, no qual este artigo se foca, da entrada da prática das artes performativas no museu. Este capítulo é justamente dedicado à relação entre as presenças e ausências do lugar da exposição destas práticas artísticas no museu.

Além destes factores relacionados com as presenças, Dorothea von Hantelmann defende o lugar da exposição como lugar de ritual, onde se realiza, também, uma acção que obedece a determinados regulamentos e a um guião de progressão: um lugar para a performatividade, onde a relação entre espaço e tempo se torna a base para a sua construção.

Ainda que fulcral no que a estas temáticas diz respeito, o conceito de presença, na sua relação com a performance artística e os conceitos de performatividade ou performativo, tem diversas perspectivas.

No que à prática destas artes diz respeito, Nick Kaye, na obra *Archaeologies of Presence*, indica algumas das principais características e interpretações deste mesmo conceito. A presença dos corpos, mas também o acto de estar em presença de alguém ou de algo, são variantes que orientam estas perspectivas: para o autor, presença implica interacção e testemunha (Kaye, 2012: 2). Define-a, também, enquanto experiência, estabelecendo, neste ponto, uma linha comum com a anterior citação de Dorothea von Hantelmann (que define o ritual da exposição enquanto potenciador do acto de encontro, de um encontro em presença[s]). Tal como no lugar da exposição, o próprio conceito de presença convoca, assim, sempre, um lugar de múltiplas relações, sejam estas temporais, materiais, intangíveis, corporais ou intelectuais.

O espaço curatorial de uma exposição acerca de artes performativas tem presente, em si, diversas dimensões temporais. Inclui, assim, o momento da performance artística, da sua recepção quando é apresentada, a subsequente produção e preservação de fragmentos que resultam da sua criação, bem como assume diferentes temporalidades nos registos que dela são realizados e, por último, do próprio momento em que todos estes elementos passam a fazer parte da memória do visitante. Acrescentar a estas variantes, a natureza do elemento «exposição» caracteriza-se pela sua longa duração, permanência e estaticidade, o que se opõe fortemente à duração de qualquer performance artística, devido à sua natureza efémera e circunscrita, assim como à interferência de factores externos, tais como a presença de um público. Na sua mais

recente obra, Hal Foster denota, precisamente, esta variedade e multiplicidade de unidades temporais em presença, não só nas próprias obras de arte (neste caso mais orientadas para a arte contemporânea mas, como já foi referido, que estabelecem muitos pontos em comum com as restantes artes performativas) como no contexto curatorial em que estão inseridas:

Any artwork holds together various times of production and reception, not only as we confront it in the present of our own experience, but also as other moments are inscribed in the work as it passes through history. (Foster, 2015: 140)

É nesta lógica que deverá ser encarado o desafio curatorial referente à exposição destas manifestações artísticas, que são, ontologicamente, efémeras e intangíveis. É, nesta acepção, um exercício idêntico ao desenvolvido por Warburg: a desmontagem e remontagem das obras através dos seus fragmentos, dos seus vestígios, das suas memórias e das suas reproduções.⁴

No caso específico, por exemplo, do Museu Nacional do Teatro e da Dança, a tendência quando adquirem objectos respeitantes a uma determinada obra performática é a desmontagem e a descolagem das peças da obra de onde provém. Se os vestígios materiais advindos de uma qualquer peça de teatro, ao chegarem ao museu, integram colecções distintas, estes acabam por ser desligados do seu contexto original e são, posteriormente, apresentados no espaço expositivo como objectos isolados e dotados de uma qualquer qualidade estética ou técnica. Se tivéssemos de nos referir ao tempo em que estas nos são apresentadas, estaríamos perante um desafio anacrónico: a sua temporalidade, pelo facto de nelas coexistirem mais do que uma unidade de tempo, seria intangível e indefinível. Poderíamos, eventualmente, arriscar dizer que cada uma destas peças se encontra dentro de uma redoma atemporal.

4 Aby Warburg desenvolve, entre 1924 e 1929, o projecto Atlas Mnemosyne, no qual, no espaço da sua biblioteca, vai reunindo um conjunto de painéis de fotografias de obras de arte. Estas imagens são relacionadas entre si, em diálogos que nem sempre obedecem a uma ordem cronológica ou temática óbvia. Era, neste sentido, uma escolha para uma cartografia da História da arte, uma montagem não só de imagens, mas de relações. Este tema é desenvolvido no artigo, ainda inédito: Daniela Salazar, «Montage as Curatorial Practice: Artistic Performance as an Object of Exhibition», *Revista História de Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Sobre o percurso metodológico de Aby Warburg, cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: Une histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

É, talvez, pertinente descrever os processos envolvidos nesta operação ou mesmo de que «vestígios materiais» estamos a falar. Ao passar pelo processo de desmontagem, o que resta destas performances artísticas advém de processos de documentação e recolha de materiais que compõem o espectáculo, desde textos teatrais, desenhos de coreografia, materiais de divulgação, figurinos, trajes de cena, fotografia e vídeo, entre outros. Ao separarem-se do seu contexto original (ou seja, do espectáculo ou performance artística em que estiveram presentes), estes objectos sofrem um processo de *déplacement*, o que lhes retira, igualmente, o seu valor enquanto objecto de conjunto, pertencente a uma obra, e lhes atribui um valor individual (fixado na qualidade de produção, técnica, autor, valor estético, entre outros). Tanto a fotografia quanto o vídeo surgem enquanto métodos mais eficazes de colocar em espaço curatorial «o fantasma» destas práticas artísticas. No entanto, entre diversos problemas que cada um levanta, ambos encontram o seu principal limite na ausência dos corpos. A presença fantasmática destes lugares exerce uma forte influência na sua definição e nas suas relações.

A consciência da ausência dos corpos daqueles que foram os actores e agentes directos das performances artísticas, agora objectos do espaço expositivo, advém, igualmente, de uma abordagem da preponderância que o corpo tem vindo a manifestar, nomeadamente no contexto do pós-modernismo. José Bragança de Miranda reforça justamente este argumento:

Se, nos dizeres de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente o corpo. Há algo de estranho nesta constelação. Há maior evidência do que dizer que os «corpos» estiveram desde sempre presentes, por todo o lado, e também na pintura, na literatura, ou no cinema? A novidade está justamente na afirmação de que o corpo, depois de uma longa «repressão», se tornou uma questão prioritária nomeadamente na arte. (Miranda, 2004: 1)

Se assim foi na prática artística, também esta questão ganha relevância naquelas que são as instituições de arte, onde os museus se inserem. No caso dos museus de artes performativas, esta torna-se, de alguma forma, uma questão ambígua entre a ausência de um corpo passado (agente directo e activo da performance artística ao qual os vestígios em exposição dizem respeito) e a presença de corpos de passagem

(de visitantes anónimos que se relacionam com os objectos e a sua materialidade, mas também com a intangibilidade destas ausências).

Entre estas presenças e ausências, gostaria de convocar dois casos de estudo de projectos artísticos que, na minha perspectiva, trazem algumas reflexões e considerações sobre a problemática geral deste artigo: o Gabinete de Curiosidades Karnart (desde 2012) e a obra *Tudo foi captado (mesmo os movimentos do cabrito)*, de Alexandra do Carmo (Galeria Quadrum, 2011).

O projecto artístico Karnart – Criação e Produção de Objectos Artísticos Associação – tem a sua origem em 1996, quando Luís Castro, director artístico do projecto, ainda em Londres, cria uma obra, *Comb*, que não consegue classificar, no que diz respeito à sua tipologia.

Ao aproveitar um espaço de Smith's Galleries, no Covent Garden, em Londres, Luís Castro, juntamente com outros nove performers, alia, em colaboração, uma vertente de criação plástica, através da concepção de espaços *site-specific* e de instalação (que não funcionavam como cenário, mas como elementos activos e interventivos) com uma vertente de uma criação performativa, que bebia muito do (à época) tão acalentado teatro-dança. No entanto, no entender de Luís Castro, e perante a necessidade de anunciar o espectáculo, aglutina as palavras *performance* e *instalação*, de que resulta o conceito que tem trabalhado, o *perfinst*.

Nos últimos anos, desde 2012, a Karnart tem juntado às suas diversas problemáticas, de que são exemplo os direitos dos animais, as minorias sociais, questões de género, conflitos sociais e a cultura, a problemática do património e da memória das suas próprias criações. Nasce desta preocupação o Gabinete de Curiosidades (referência ao precursor dos primeiros museus de arte e ciência) onde a memória performativa dos objectos é tratada como um artefacto científico e como um elemento em permanente transformação, bem como fragmentado e numa lógica horizontal de relevância. Ao longo dos seus diversos espectáculos, a companhia e os seus criadores têm vindo a recolher objectos das suas pesquisas que, além de integrarem a narrativa do espectáculo em que «actuam», são reutilizados, não só numa lógica de ecologia material, mas de regresso e recuperação de memórias performativas. Guardam-nos, documentam-nos e, actualmente, expõem-nos como se de um Gabinete de Curiosidades se tratasse, devolvendo-os ao contexto performativo quando não só a sua componente material e física, mas igualmente as suas memórias, se tornam pertinentes numa nova criação.

Todavia, deixa, igualmente, à solta a questão das ausências que se interligam com o próprio processo de memória: se, em tudo, se tenta preservar a memória destas criações através da constituição deste Gabinete de Curiosidades, em que cada objecto tem o seu lugar e a salvaguarda da sua memória performática, o que acontece ao corpo que não se pode arquivar e que será sempre um elemento externo de cada criação? Iremos sempre retornar à ausência de um dos principais agenciadores destas memórias, o próprio corpo, seja do performer ou do espectador, e que só poderá transmitir as suas próprias memórias quando convocado ao espaço performativo ou à reversibilidade do que poderá ser o espaço expositivo de um museu desta tipologia.

Por outro lado, na obra referida de Alexandra do Carmo⁵ – *Tudo foi captado (até os movimentos do cabrito)*⁶, patente em exposição na Galeria Quadrum, em Lisboa, entre 24 de Setembro de 2011 e 22 de Janeiro de 2012, são, de certa forma, exploradas não só as componentes intangíveis destes processos de memória e do seu registo, bem como a imprevisibilidade das suas interpretações.

Num processo de recolha de memórias associadas à história da Galeria Quadrum e a alguns dos eventos e exposições que nela decorreram durante o período de direcção de Dulce d'Agro (1970-1980), a artista entra em contacto com e entrevista uma série de pessoas que assistiram a alguns desses eventos, nomeadamente a performances de Gina Pane ou João Vieira. As pessoas vão relatando o que viram e o que sentiram. Nestes relatos destaca-se, de facto, a variedade de interpretações sobre um mesmo evento, uma mesma performance artística. De um conjunto de pessoas que assistiram à performance de João Vieira, *Caretos* (1984)⁷, Alexandra do Carmo salienta a confusão entre a espécie animal que estava no espaço: se um cabrito ou um burro.⁸ Esta obra de Alexandra do Carmo, à qual adicionou a sua própria interpretação por meio da elaboração de uma série de desenhos, de carácter intensivo e serial, baseados

5 Alexandra do Carmo (n. 1966) é uma artista portuguesa. Estudou na Ar.Co em Lisboa, no Pratt Institute em Brooklyn e no Programa de Estudos Independentes do Whitney Museum, em Nova Iorque. Fez parte de programas de residências artísticas no Location One em Nova Iorque e no Irish Museum of Modern Art em Dublin. Expôs em diversos locais em Portugal, e internacionalmente nos Estados Unidos, Alemanha, Espanha e Irlanda. O seu trabalho está integrado em colecções públicas e privadas, tais como as do Irish Museum of Modern Art e da Fundação Ilídio Pinho, no Porto. É representada pela Galeria Carlos Carvalho, em Lisboa.

6 Para consulta de mais informações sobre a obra, <http://www.alexandradocarmo.com/2011-all-was-captured-even-the-movement-of-the-goat-/1>.

7 O registo vídeo poderá ser consultado em <http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1984>.

8 Relato contado pela própria artista em conversa informal sobre o seu projecto artístico.

nos dados recolhidos e trabalhados, traz à discussão e reforça o carácter fluido e moldável que este processo de memórias adquire por parte dos seus agentes, mas também a relevância que este trabalho de recolha de testemunhos orais atribui, posteriormente, à interpretação e transmissão destes processos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objectivo deste artigo compreende uma série de perspectivas e reflexões sobre um tema que está ainda por avaliar tanto no seio museológico como no da prática das artes performativas. As questões levantadas e os conceitos que apresentei são ainda o início de um longo trajecto a ser percorrido de forma colaborativa e em consciência das suas repercussões culturais, artísticas, mas também sociais e políticas. Os projectos artísticos referidos (aos quais poderiam ter sido acrescentados outros) são exemplos dessa consciência e da problematização destes temas por parte da prática artística, os quais poderão ser um forte contributo para pensar em contexto institucional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRANE, Susan (2000), *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- FOUCAULT, Michel (1984), «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias», in *Architecture/Mouvement/Continuité* (Outubro).
- KAYE, Nick, GIANNACHI, Gabriella e SHANKS, Michael (eds.) (2012), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and Persistence of Being*, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- KENNEDY, Dennis (2009), *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SALAZAR, Daniela (2013), *A performance artística e o espaço museológico - Os museus de artes performativas*, dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- (no prelo), «Montage as Curatorial Practice: Artistic Performance as an Object of Exhibition», in *Revista História de Arte*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- SCHNEIDER, Rebecca (2014), «Archives - Performance Remains», in *Performance Research*, Londres, Routledge.
- TAYLOR, Diana (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham e Londres, Duke University Press.
- VEINSTEIN, André (1992), *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie Théâtrale.

DANIELA SALAZAR

Completou o mestrado em Museologia em 2013 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e é desde 2015 doutoranda em Estudos Artísticos, na mesma faculdade, e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Foi responsável entre 2013 e 2014 pela programação do recém-criado Museu Sumol, tutelado pela Sumol+Compal, em Pombal. Foi investigadora no projecto da Associação para o Estudo do Teatro e do Espectáculo em Portugal, financiado pela Fundação Gulbenkian e coordenado pela Prof. Oliveira Barata (2012-2013). Estagiou em diversos museus, tais como o Museu Nacional de Arqueologia, o Museu Nacional da Música e o Museu Nacional do Teatro e da Dança (2010-2013). Actualmente, dedica-se ao projecto de doutoramento na área da curadoria de artes performativas em museus.

A perda como um ganho: luto artístico em Sasha Waltz

ANABELA MENDES

The most recent presentation (2017) in Lisbon of Sasha Waltz & Guests with the choreography *Kreatur* recovers the social and political horizon of previous works. It happens through a deep understanding of what we are as species – something we seem always to forget and distort, due to not considering our inner affinities. We lack the patience and wisdom to bring the art of the *potter* to the art of the dancer who, in order to reach the new and the unsuspecting, makes life an intimate ordeal to which it offers breath, gesture, movement. The dancer's ability comes from the recognition of the distant and hidden expression of what preceded him or her and which they insist on not detracting.

SPACIALITY AND BODY / DEAD BODY AND LIVING BODY / BODIES' CORALITY / REPETITION OUT OF REPETITION / PLEASURE AND TRAINING

A vida requer a paciência do oleiro, que, para fazer um vaso que o satisfaça, faz 200 só a treinar o gesto, a habilidade, a testar a sua ideia.

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

O ESPAÇO E O ESPAÇO DO CORPO

Perguntava Michaela Schlangenwerth a Sasha Waltz, em 2008, e não sem alguma perplexidade, o que estaria na origem do denso, abstracto, duro e simultaneamente frágil percurso dos trabalhos da coreógrafa, quando da sua permanência na Schaubühne (1999-2004), altura em que fora directora artística dessa estrutura cultural com Jochen Sandig, Thomas Ostermeier e Jens Hillje?

O que terá notado a crítica de dança alemã nas produções desse período, nomeadamente em *Körper* (Corpos), *S e noBody* (nenhumCorpo/ninguém), uma trilogia dedicada, entre outros temas, à questionação

entre corpo e espaço? *Insideout* e *Impromptus* integrariam ainda as criações dessa época.

A existirem razões que sustentem e tornem mais perceptível esta mudança na concepção estética e ontológica da obra da coreógrafa alemã, podemos considerar que uma delas terá sido, não duvidemos, a possibilidade de Waltz ter conseguido experimentar durante um longo período com os seus bailarinos as dimensões de um espaço físico descomunal quando comparado a anteriores lugares de criação.

A descoberta e o aproveitamento das novas funcionalidades do lugar, que do ponto de vista de Waltz (Waltz, 2008: 58) viriam a interferir na sua concepção coreográfica daí em diante, mesmo em espaços outros como museus, plataformas ao ar livre, anfiteatros, inusitados lugares de habitabilidade imprevisita (a tina cheia de água em material transparente onde se dança *Dido e Aeneas*), proporcionam um consciente acentuar das relações entre corpos e o seu existir e a dimensão e proporcionalidade da área de trabalho.

As coreografias de Waltz, as correspondentes cenografias (Thomas Schenk, Heike Schuppelius, Sasha Waltz) disputam a verticalidade e a profundidade de superfícies até então inexploradas. Constata-se assim que a reciprocidade de acção entre corpo e espaço não resulta de uma simples junção das partes, mas antes se manifesta para lá do deslocamento do corpo e sua energia motriz, i. e., como um movimento que é reflexo do funcionamento do sistema nervoso central e periférico, mas é também um exercício de consciência e resistência. E a condição de aceitar correr riscos no desenvolvimento coreográfico individual e/ou colectivo, aspecto que as concepções de Waltz consideram sempre de forma meticulosa e a favor dos seus bailarinos¹, não evita que o nosso espanto como espectadores não possa aqui ou acolá ser desapaziguado pelo hipotético perigo de desafiar o destino. Trepam a uma parede (*Körper*, 2000), contrariando a força da gravidade, requer que se sinta e compreenda quando é o exacto momento para que essa acção aconteça.

Um pé-direito quase a perder de vista, que os nossos olhos perseguem do chão até à grelha de luz carregada de projectores, numa assepsia que o betão enforma, eis o que orgulha a arquitectura da Schaubühne am Lehniner Platz, desde 1981, e a que Waltz e os seus artistas não foram indiferentes. Aí se inventa, a partir de então, o jogo de abrir e fechar aos

1 Ver curto testemunho gravado de Cláudia Serpa Soares em Brigitte Kramer, 2014, *Sasha Waltz – A Portrait*, DVD Arthaus Musik.

que criam e aos que espectam aquilo que projecta como representação exterior os efeitos da mobilidade e dimensão (67,5 m de comprimento por 21 m de largura para cada uma das três salas independentes). Rasgar a área de cada uma das salas disponíveis transformando-as numa só foi a escolha da coreógrafa para a sua trilogia.² Juntos, intérpretes e espectadores sofreram então por ser, e ainda sofrem em digressão; sofreram, e ainda sofrem, por se conhecer; continuam a resistir implacavelmente, exultantemente. Neste sentido geral se projectou o tríptico waltziano, não apenas como desenho de configuração habitável de um espaço na sua notação inscrita na linha de terra, mas também como projecção dos corpos em direcção ascendente e descendente, como se a cada bailarino fosse dada a liberdade de sondar acusticamente as paredes, que escava através de uma estrutura em ferro oculta na penumbra, ou fosse sensível ao cheiro que delas emanava, porventura atento à rugosidade do próprio material.

Individualmente mas sobretudo nas composições de conjunto, os corpos de mulheres e homens, apenas vestidos por uma cueca de cintura meio subida e em cor de carne, construíam a partir da parede de suporte, agilizada com gradeamento em ferro (o afastamento do oculto perigo, fiel e insuspeito), uma nova parede de matéria viva. Instigados por um certo furor de serem em simultâneo parte e todo, visíveis na sua corporalidade, os bailarinos entreteciam a carne íntima e exposta ao explorarem potencialidades físicas de movimento, adaptação a exíguo e desenhado espaço, suspensão do corpo em equilíbrio instável. Aqueles corpos subiam uns por cima dos outros criando ritmos de construção e interacção diversos, em registo lento e rigoroso, formando camadas afiliadas à parede matricial, que, apesar da sua brutal imponência, mais não era do que aquele frio objecto que inicialmente os inspirara.

Seria apenas isso? Se assim fosse, haveria verdadeira troca entre corpo e espaço? A cada um as suas propriedades e características. Matéria viva *versus* matéria armada, o betão. A parede iluminava o espírito, intervinha na mente dos bailarinos, que não estavam impedidos de pensar metonimicamente em outras paredes, em muitas e assustadoras formas de produzir fechamento, irrespirabilidade, mortífero toque, mas também apaziguamento, protecção, harmonia. Agir sobre e com o corpo, e obviamente sobre o seu interior (não é de cirurgias que trata este

2 <http://www.schaubuehne.de/de/seiten/architektur.html>, <http://kondius.com/portfolio/schaubuehne-punktzuganlage-und-untermaschinerie/>.

discurso) era função da parede e de todo o espaço, praticamente esvaziado de objectos, que caracterizou a apresentação deste tríptico.

DO INTERIOR PARA E COM O EXTERIOR

Sasha Waltz estabeleceu como prioridade na Schaubühne que o seu trabalho com os bailarinos os fizesse adquirir à vontade e segurança nos sucessivos desenhos coreográficos por ela produzidos, que gerissem o espaço pela sua exterioridade, com prazer e rigor. Lançou-lhes, porém, o repto de que o caminho a alcançar seria o da progressiva consciencialização da interioridade de cada um (a mais íntima morada do corpo) e dos intuítos que a tornariam expressiva individual e colectivamente. Deste modo pretendia a coreógrafa aproximar-se do «núcleo da Humanidade» (Waltz, 2008: 60).

O que queria dizer para Waltz aceder ao essencial que nos forma e define? Como testemunhar através da dança o ciclo de vida e morte que nos é próprio como seres vivos? Que parte das experiências pessoais adquire interesse para uma produção artística? Que imagens se sobrepõem a outras imagens e como elas nos conduzem na descoberta das múltiplas linhas estruturantes das coreografias?

Se é verdade que *Körper* cruzava diversas formas de relacionar o corpo com o espaço mas também com a medicina, com a História, é a relação entre vida e morte e os seus sistemas e órgãos que se torna dominante no pensamento de Waltz, nomeadamente através do exercício interpretativo dos seus bailarinos que dão *corpo* ao corpo sem iludir a motivação científica, antes criando com ela o fundamento da coreografia.

Talvez deste modo se torne mais perceptível que o trabalho realizado por Waltz em *noBody* (2002), a última peça coreográfica do tríptico, esteja carregado de memórias afectivas e dolorosas de suprema importância.

Em discurso confessional, Waltz abre o seu coração a Michaela Schlagenwerth, no tal ano de 2008.

Um certo retraimento em *noBody* teve também que ver com a minha vida própria e pessoal, pelo facto de a minha mãe ter então morrido. Esta morte mudou por completo a minha perspectiva de vida. Ela aconteceu tão de repente, vinda completamente do nada. A minha mãe teve um enfarte do miocárdio, que não terá sido tratado como deve ser. Nem chegámos a saber que ela estava muito mal, de um momento para o outro

fomos informados de que ela tinha morrido. Eu tinha com a minha mãe uma relação muito intensa, por isso a notícia foi para mim um choque incrível. Por altura do funeral fiquei na casa de Karlsruhe durante uma semana. Logo a seguir começaram os ensaios [de *noBody*]. Durante todo o período de luto continuei a trabalhar e por isso a peça é como é. *noBody* foi o meu trabalho de luto, todas as minhas imagens, tudo o que vinha de dentro exprime a minha dor e a perda por que passei, esta peça é isso. [...] A peça com que se faz luto é também a peça que ficará no repertório como um *aleijão*. [*idem*, 65/67, tradução minha)

Coreografia múltiplas vezes revisitada, *noBody* deixa-se cortar e remontar sem que sentisse Waltz a capacidade de enfrentar emocionalmente e ao mesmo tempo a experiência da morte da mãe e a da vida da arte. A última peça do tríptico terá deixado marcas da mágoa, terá obrigado o cérebro a *desaprender*. Quantas vezes a coreógrafa terá posto à volta do pescoço aquela simbólica corda do desespero que haveria de transformar para cena, por exemplo, no fato negro e elástico, dentro do qual um corpo vivo (Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola) e um corpo vivo-morto (Nicola Mascia) se queriam fundir e não fundir? A etiologia da morte confunde mais do que esclarece, e impregna de emoções e reacções corporais o que nos acontece e as circunstâncias em que fazemos luto, quase sempre contra nós mesmos.

CORALIDADE DOS CORPOS

Em *noBody*, reencontramo-nos com a temática do corpo na sua relação potencialmente inovadora com o espaço, aspecto que atravessa toda a trilogia e que não nos cansamos de referir. Agora, porém, somos conduzidos na direcção da verticalidade da parede betonizada, convertida também numa montra de fragmentos que se conjugam como um dispositivo constituído por filas de janelões, através dos quais emerge luz-relâmpago, luz prolongada, corpos ou partes deles em movimento e em contraluz, imagens suspensas de objectos-corpo tridimensionais, pontualmente neoneonizadas, difusas (desenho de luz de Martin Hauk), que sinalizam talvez a anterioridade de um mundo memorial em paralelo com um acontecer em tempo real. A parede assim montada e com uma dinâmica que assenta no parcelamento e na totalidade de conjunto intervém de forma directa na coreografia em acção e que evolui sobre terra. No entanto, os tempos

das acções ou da suspensão de acção na parede cenografada (Thomas Schenk, Sasha Waltz) são outros e imprimem no espectáculo um ritmo de deslçamento, uma profundidade só possível de entender se considerarmos que a experiência humana se compõe de um equilíbrio entre luz e sombra. A coreografia, porém, está longe de evidenciar essa noção reguladora entre luz e ausência parcial ou total de luz.

A disposição e o desenho dos corpos são sumamente arrebatados pela música (Hans Peter Kuhn) composta para *noBody*, uma partitura de grande exigência em ritmo e cadência, inspirada, em particular, na figura da repetição. Trata-se de um frenético e poderoso som que inspira medo e ansiedade, que desorienta quem dança e quem escuta, que põe os corações dos bailarinos e os nossos próximos de uma frequência cardíaca superior a cem batimentos por minuto.

O contraste ou porventura a dimensão complementar entre verticalidade e horizontalidade diz respeito à condição de perda, de finitude, de desvanecimento, de desmaterialização, linhas de sentido que orientam e caracterizam a concepção de Waltz para esta obra e que os bailarinos incorporam no desenho dos seus movimentos em cena. Acompanham-nos os rostos fechados e perdidos que exprimem impossibilidade física e anímica de encontrar respostas satisfatórias para um todo indecifrável, marcado indelevelmente por uma tensão biológica e simbólica entre vida e morte. Gera-se em *noBody* um apelo constante, comum a muitas das peças waltzianas, à coralidade dos corpos³ que se deslocam em massa como a uma só voz, em círculos, em turbilhão, mudando de direcção e de velocidade, em voos que terminam em *quedas*, logo recomeçando em novos voos.

A MADEIRA E O PANO, NOSSA ÚLTIMA DOR

Desaparecemos na procura de identificação entre as partes e o conjunto de imagens visuais e acústicas que nos avassalam porque diante de nós a

3 Salienta-se aqui a função da expressão «coro de movimento», criada por Rudolf Laban, e que considera, entre outros, a sequência respiratória, o espreguiçamento, a acção de levantar e sentar, o funcionamento do estômago e dos intestinos, os batimentos cardíacos como movimentos que realizamos de forma automática, mas que podem ser consciencializados. Peso, tempo, espaço e fluência são, por exemplo, factores que contribuem para a articulação das qualidades básicas do movimento em dança e que interferem na capacidade de considerar como sem influxo da vontade aquilo que integra um comportamento e movimento do corpo. Em dança, a exploração destas constelações infinitas pode produzir um efeito de coralidade do corpo em tudo semelhante ao manifestado através da voz. Ver a propósito Ulrike Lampert, *Tanzimprovisation: Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld, 2007, transcrição, p. 50.

arte teima em nos convocar para acto sacrificial. *noBody*. Que corpo é esse que não existe? Quem é ninguém? Dedicamo-nos a contemplar, dos corpos que não vemos, apenas cabeças, braços e pés. Impedidos de ver e escutar a corporalidade por inteiro, imaginamos o suor e outros fluidos, esquecemos se a carne oculta se entesa como acontece ao seu exterior. Vestem-se os bailarinos de madeira amarela do pescoço aos tornozelos (figurinos de Bernd Skodzig). O poder analítico e operatório não descarta a opacidade e a espessura do material. As figuras em cena invocam o orgânico dentro do mecânico e vice-versa, estilizam o anacrónico do movimento grotesco, fantasmagórico, que também nos convoca para a rigidez de estátuas, bonecos e marionetas amputados de graciosidade, leveza, harmonia como preconizava Kleist.⁴ Ligam-se os mortos aos vivos numa lutuosa transacção.

Contrariando a tradição ancestral na espécie humana de que os corpos dos mortos se devem esconder dos vivos na sua sepultação, os bailarinos de *noBody* transportam-nos aos ombros, arrastam-nos pelo chão, compõem movimento.

Do céu do espaço descem, algures no tempo, cascatas de seda branca, pura e diáfana, sobre os bailarinos, cobrindo toda a área de cena. Esse dispositivo cénico transformar-se-á mais à frente num elemento fundamental da cenografia, porque elevará da superfície de chão e em direcção às alturas (que quererá isto dizer?) um corpo de mulher que à terra voltará depois de se ter confundido com o próprio pano. Mortalha? Nuvem ondulante?

Desafio de vida?

E é a esta dinamicidade que nos envolve e persegue, que em nós cria angústia, porque nos bloqueia e torna impotentes perante a representação do corpo morto que os vivos manobram entre si e com os seus corpos, com o seu hálito, com as gotas do seu suor. A estranheza de tudo aquilo que nos aparece à frente e nos é ao mesmo tempo tão familiar cria em nós um sentimento paradoxal, por vezes empático, por vezes de afastamento. Seremos capazes de tentar saltar por cima do poder analítico, vencer o medo e a sempre renovada estranheza face ao quanto a morte nos repugna e petrifica, ao mesmo tempo que exprime a natural evanescência última de todas as coisas que nos implicam? Como sentir e manifestar prazer e desejo por um objecto artístico que representa a mais

4 Ver a propósito Heinrich von Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, Lisboa, Antígona, 2009, p. 31.

íntima perda que a cada um de nós toca? Será que somos capazes de separar o lastro das nossas memórias pessoais daquele que subjaz ao discurso visual e sonoro, também de silêncio, que nos rodeia? Não conhecer esse discurso particular põe em causa um sentimento colectivo de compaixão?

Talvez que o caminho possa ser o de não abandonar a si próprios os sinais que a todos dizem respeito e que os corpos expressivos na sua *coralidade* artística produzem veiculando aquilo que está e é a morada mais íntima de cada um de nós: o seu corpo.

EM PÉ DE PÁGINA:

A recente passagem por Lisboa de Sasha Waltz & Guests com a coreografia *Kreatur* recupera o horizonte social e político de anteriores obras, a partir de um profundo entendimento daquilo que somos como espécie e que sempre nos perde porque desvirtuamos as nossas afinidades interiores de que nos estamos sempre a esquecer. Falta-nos a paciência e a sabedoria de juntarmos a arte do *oleiro* à arte do bailarino que, para chegar ao novo e ao insuspeito, faz da vida uma íntima provação a que oferece sopro, gesto, movimento. A sua habilidade vem-lhe do reconhecimento da expressão longínqua e oculta que o precedeu e que teima em não desvirtuar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith, (2007), «Body: recognizable/unrecognizable – Body and “Körper” from Sasha Waltz», in Achille Lepera, *Cluster Sasha Waltz*, Berlim, Henschel Verlag.
- EMKE, Carolin (2007), «Verwandlung als Form des Überlebens – Notizen zu den Choreographien von Sasha Waltz», in Achille Lepera, *Cluster Sasha Waltz*, Berlim, Henschel Verlag.
- HANNAH, Dorita (2007), «Body Space: Mining the limits between architecture and dance», in Achille Lepera, *Cluster Sasha Waltz*, Berlim, Henschel Verlag.
- KLEIST, Heinrich von (2009), *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, Lisboa, Antígona.
- KRAMER, Brigitte (2014), *Sasha Waltz – A Portrait*, Arthaus Musik (DVD).
- LAMPERT, Ulrike (2007), *Tanzimprovisation: Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld, transcrição.
- MÜLLER, Katrin Bettina (2011), *KÖRPER/S/noBody*, Arthaus Musik (DVD).
- RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme e WEIBEL, Peter (eds.) (2014), *Sasha Waltz installations, objects, performances*, Kahlruhe, Hatje Cantz.
- WALTZ, Sasha (2008), *Nahaufnahm Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela, Schlagenwerth*, Berlim, Alexander Verlag.

ANABELA MENDES

É germanista e professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2019, tornou-se investigadora independente. 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. Realiza actualmente um projecto, com outros investigadores, dedicado ao estudo das artes no arquipélago dos Bijagós (Guiné-Bissau), intitulado *Bijagós: Uma etnia de viver homeostático*.

Para um questionamento da performance mediada pelos meios tecnológicos

EUNICE GONÇALVES DUARTE

In his article "Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized", Philip Auslander, when discussing about contemporary performance, pins out that, despite the borders between the "live" and the "mediatized" events are narrowing and more and more blurred, there is still a strong resistance when media takes the leading role in a performance. Auslander points fingers to some performance academics and theorists accusing them of turning the discussion about the "live" and the "mediatized" into a melodrama, even considering that a live event has ontological integrity against media petrification and domination. By placing the discourse on a live event as a resistance act these scholars are declaring war on the technological mediation of performance. However, according to Auslander, this point of view is useless. Therefore, the author suggests shaking the grounds of the theories that oppose the two kinds of the events bringing forward the Ontology of Media. This paper undertakes the discussion started by Auslander, questioning the uses of media in a performance, focusing on how a digital video recording of a performance can have an aesthetic reading in itself, without compromising the idea of the artistic integrity of the work or taking the place of the original work.

ONTOLOGY OF THE MEDIA / DIGITAL PERFORMANCE / PERFORMANCE REPRODUCTION / PEIRCE'S SIGNS / INTERPRETATION

Pesados tapetes persas cobrem as paredes da sala, cobrem o chão: uns carregados de cores baças de tijolo, outros marcados pelos tons da terra. Não existem móveis ou outros adereços. Talvez estejam presentes duas ou três cadeiras, mas não mais do que isso. Corpos vestidos de roupas do final do século XIX cruzam o espaço. Ao longe ouve-se música, risos, barulho de passos que dançam. Mais perto, em primeiro plano, está um homem de ar grosseiro, trajado de vestes burguesas que contrastam com o estampado das tapeçarias. Está nervoso. A câmara, ao aproximar-se

do seu rosto, deixa notar pingos de suor, ao afastar-se mostra uma bonita e elegante mulher junto de si e, ao abrir ainda mais o enquadramento, a imagem revela outros homens e outras mulheres, todos de olhos postos no homem. A mulher elegante espera uma resposta. O homem, de nome Lopakhin, hesita por momentos. O seu estado encontra-se entre a felicidade e o medo. De um só fôlego confessa: «Fui eu que comprei [o cerejal].» A mulher, Ranyevskaya, desequilibra-se e cai, uma outra mulher atira um molho de chaves para o chão e sai de cena. Lopakhin é invadido por um riso de loucura, caótico e agressivo. A imagem confronta-nos com o olhar louco do homem, com a saliva do cuspedo das suas palavras, com o seu corpo desajeitado e descontrolado, ainda que meio escondido pela mulher que chora e que se afunda numa cadeira.

Esta é a cena clímax da consagrada encenação da peça de teatro *O cerejal*, de Anton Tchekhov, por Peter Brook. A peça é de 1981, mas a primeira vez que a vi foi em 2011. Em 1981 ser-me-ia impossível aceder à sua apresentação «ao vivo»; contudo, trinta anos depois fiz a minha estreia da peça.

Ao ver a peça no meu próprio tempo, faço stop, *rewind* e carrego novamente no *play*: olho de novo a cena. Admiro o trabalho dos actores, emocionono-me com a sua «presença», no entanto, sei que o que olho agora não é a peça de teatro *O cerejal*, de Tchekhov, encenada por Peter Brook, na sua totalidade. Essa ficou em 1981, na sua apresentação «ao vivo». A que lugar pertence esta gravação? À arte vídeo? A um registo da história do teatro?

Se por um lado, na gravação da peça *O cerejal*, encenada por Brook, claramente se denota que o cenário é um cenário de teatro (evidencia-se o espaço vazio e afasta-se do realismo dos cenários das séries de ficção da televisão e do cinema)¹, há também algum cuidado na escolha dos enquadramentos da imagem. Contudo, esta imagem está mais próxima da linguagem teatral do que da linguagem dos meios visuais ou audiovisuais: os espaços não são rigorosamente limitados, as cenas alteram-se com a entrada e com a saída das personagens do cenário, não deixando notar o trabalho de corte e de montagem. Até mesmo a interpretação dos actores deixa escapar maneirismos e tempos teatrais. Trata-se de

1 Essencialmente, trata-se da materialização da estética teatral de que Peter Brook nos fala no seu livro *O espaço vazio* (Orfeu Negro, 2011). As imagens são também indicadoras do trabalho do artista; ao vê-las, associamo-las de imediato ao seu criador.

uma peça de teatro registada em suporte vídeo. Não há dúvidas. Todavia, regresso à problemática que vive na minha investigação: ao ver a peça agora, no tempo presente, diante de um monitor, sou igualmente espectadora da peça que Peter Brook estreou em 1981?

A gravação que tenho em minha posse toma o lugar da existência da peça; confirma-a e acrescenta-lhe algo mais. Acredito que a imagem captada não é inocente mas transformada de forma a tornar-se intrínseca à acção performativa²; ela dirige o olhar do espectador, impondo os seus significados sobre a própria acção. A performance da peça a que assisto foi outrora um evento «ao vivo», mas agora, no momento em que faço *play*, é mediada pelos meios audiovisuais.³ Isso, por si só, torna a minha experiência como espectadora diferente da experiência dos espectadores que assistiram à peça «ao vivo», em 1981.

É sobre esta experiência da performance mediada⁴ em oposição à performance apresentada «ao vivo» que Philip Auslander, no texto «Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized» (1997), baseia a sua análise sobre a performance contemporânea.

I.

No texto, Auslander faz notar que, apesar de as fronteiras entre a noção de «ao vivo» e a noção de «mediado»⁵ estarem cada vez mais diluídas, mantém-se uma forte resistência⁶ ao uso dos *media* na performance, colocando-os como antagónicos, incompatíveis nas suas práticas artísticas.

2 A imagem da peça alterna entre diversos planos: geral, aproximado, etc., evidenciando certos detalhes que o encenador/realizador considerou importante serem mostrados. Acredito, no entanto, que, caso se tratasse de um plano único, do início ao fim da peça, as questões formuladas neste artigo seriam as mesmas. O que se pretende é compreender como a mediação da performance através dos meios tecnológicos afecta a leitura e a recepção da peça.

3 De notar que a gravação da peça nas últimas décadas migrou de meio físico: inicialmente foi gravada e distribuída em vídeo e agora continua a existir em formato DVD.

4 No original, Philip Auslander usa a palavra *mediatized*, que neste artigo será traduzida como «mediada».

5 Philip Auslander, neste mesmo artigo, afirma que até mesmo os eventos «ao vivo» estão contaminados pela linguagem audiovisual: «we no longer have a choice. The televisual is an intrinsic and determining element of our cultural formation [...] seeing it as *the* cultural context» (*idem*, 50, ênfase no original). Curiosamente, apesar de apresentar um pensamento mais vigilante em relação aos novos meios de comunicação e à tecnologia, Paul Virilio faz o mesmo alerta de que a «visão do mundo» é actualmente «teleobjectiva»: «No século XIX, com a fotografia e o cinema, a visão do mundo torna-se "objectiva" [...] Pode dizer-se que hoje ela torna-se "teleobjectiva". Isto é que a televisão e os multimédia esmagam os planos aproximados do tempo e do espaço como uma fotografia esmaga o horizonte» (2000: 22).

6 No texto, o autor critica essencialmente as teorias de Peggy Phelan, Patrice Pavis, Herbert Moderings e Jacques Attali.

Esta oposição entre os dois conceitos foca-se essencialmente em duas ideias: a *Reprodução* e a *Distribuição*.⁷ Herbert Moderings e Peggy Phelan, de acordo com o descrito pelo autor, não concebem a possibilidade de haver um elemento de reprodução na performance. Qualquer vestígio do seu registo, da sua evidência (fotografias, gravação vídeo, etc.), é um registo de algo que aconteceu num outro tempo, num outro lugar. A performance será, portanto, a representação sem reprodução, já que ela existe em consequência do seu próprio desaparecimento. Patrice Pavis também não é deixado fora das críticas de Auslander, principalmente no que diz respeito à distribuição; as performances «ao vivo», diz Pavis, são um meio de pequeno alcance que facilmente encontra um limite no número de espectadores: «in these formulations, live performance is identified with intimacy and disappearance, media with a mass audience, reproduction and repetition» (*idem*, 51).

Auslander é, neste texto, demasiado crítico em relação aos autores mencionados, e acusa-os de tornarem a discussão entre a performance «ao vivo» e os *media* melodramática: «in which virtuous live performance is threatened, encroached upon, dominated and contaminated by its insidious Other, in which it is locked in a life-and-death struggle» (*idem*, 51). Os eventos «ao vivo» são íntegros, mantêm a sua integridade ontológica contra a petrificação e dominação dos *media* e, sendo assim, como forma de resistência, é declarada guerra contra à mediação tecnológica da performance – o que para Auslander é visto como uma discussão inútil. Sugere que se desestabilize a oposição teórica entre o «ao vivo» e o «mediado», introduzindo o conceito de «electronic ontology» dos *media*.⁸

Partindo de uma citação de Sean Cubitt⁹, Auslander propõe olhar o fluxo televisivo como constituindo uma espécie de aparecimento/desaparecimento: a presença da imagem televisiva no monitor é intermitente para o espectador, sem nunca se revelar num todo. A tecnicidade

7 Philip Auslander refere-se aqui aos termos usados por Patrice Pavis para acentuar o distanciamento entre performance e os *media*.

8 Estas observações não incluem o estudo de filmes cuja ontologia, diz Auslander, será mais fotográfica do que electrónica.

9 «[T]he broadcast flow is [...] a vanishing, a constant disappearing of what has just been shown. The electron scan builds on two images of each frame shown, the lines interlacing to form a "complete" picture. Yet not only is the sensation of movement on screen an optical illusion brought about by the rapid succession of frames: each frame is itself radically incomplete, the line before always fading away, the first scan of the frame all but gone, even from the retina, before the second interlacing scan is complete [...] TV's presence to the viewer is subject to constant flux: it is only intermittently "present" as a kind of writing on the glass [...] caught in dialectic of constant becoming and constant fading» (Cubitt *apud* Auslander, *idem*, 52).

que faz funcionar a transmissão da imagem está em constante movimento. *Frame a frame*, linha a linha (*pixel a pixel*, poderá hoje em dia acrescentar-se), o fluxo da transmissão para ser contínuo terá de ser ao mesmo tempo intermitente. Logo que a informação da primeira *frame* acaba de ser transmitida, surge a segunda *frame*, e assim sucessivamente. Daí que Cubbitt se refira a este processo como «intermittently “present” [...] caught in a dialectic of constant becoming and constant fading» (Cubitt *apud* Auslander: 52). Com isto, Auslander afirma que a ideia de desaparecimento defendida pelos teóricos da performance (Phelan e Pavis) é mais evidente e fundamental na televisão do que no teatro: «the televisual image is always simultaneously coming into being and vanishing; there is no point at which it is fully present» (*idem*, 52). Isto significa que a imagem televisiva (ou audiovisual) terá uma ontologia própria, baseada nas mesmas premissas teatrais, e não será apenas parte petrificada de um evento «ao vivo». Auslander chega até mesmo a insistir que não interessa se a imagem televisiva que chega ao espectador seja transmitida «ao vivo» ou previamente gravada; a sua produção como imagem televisiva ocorre no tempo presente, no momento da transmissão:

[T]he televisual image is not only a reproduction or repetition of a performance, but a performance in itself. [...] the televisual image is produced by an ongoing process in which scan lines replace one another and is always as absent as it is present; the use of recordings causes them to degenerate. In a very literal, material sense, televisual and other technical reproductions, like live performances, become themselves through disappearance. (*idem*, 53)

A tecnicidade da emissão de vídeo faz com que cada transmissão se torne uma experiência única, efémera, e isso, por sua vez, confere-lhe um estatuto próprio que se estende além do registo de um outro evento, ou seja, usando as palavras do autor, torna-se «a performance in itself». É certo que, de cada vez que assisto à cena do baile, na peça *O cerejeal*, de Tchekhov, encenada por Peter Brook, não deixo de a identificar como uma peça de teatro. Sei também que a constante visualização da gravação poderá danificar fisicamente a minha cópia da peça, e que, de cada vez que a vejo, outros dados, outras informações (sensações, percepções) são acrescentadas. No entanto, acredito que esta visão de Auslander da presença/ausência da imagem audiovisual, conferida pela tecnologia, acaba por ser tão melancólica quanto aquela a que se opôs.

Se a transmissão de vídeo adquire um estatuto de *performance in itself*, isso significa que a fronteira que define o que é a performance é mutável, pouco definida (talvez ela própria intermitente). Não basta a qualidade «ao vivo» para determinar que um evento é uma performance, ou seja, não é, para Auslander, o «ao vivo» que estabelece a ontologia da performance. Num outro artigo, «Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance» (2009), o autor, ao comentar a peça *Abacus*, de Sergei Shutov¹⁰, diz-nos:

The definition of performance proves to be context-specific, not universal; it changes according to the particular aesthetic form and tradition under consideration. What it means to perform a piece of classical music is not the same as what it means to perform jazz, and neither musical definition of performance is applicable to the theater, dance, or performance art. [...] If the definition of performance is context-dependent, so is the determination of what counts as a performer. (2009: 88)

A performance em Auslander assenta no contexto em que é apresentada e analisada a obra. Isso pressupõe que a apreensão da ideia de performance passa por determinar os contextos em que a obra é apresentada.

II.

Observe-se, porém, uma outra proposta – proposta que poderá contrapor-se à de Auslander. Erika Fischer-Lichte dirigiu o projecto «Kulturen des Performativen» (A Cultura como Performance)¹¹, desenvolvido na Freie Universität Berlin, cujo objectivo foi o de estudar as dinâmicas das alterações culturais. Fischer-Lichte assinala quatro argumentos que surgiram durante a realização do estudo, usados na sua análise às obras performativas:

1. Uma *performance* ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção. 2. O que nela acontece é

10 A peça *Abacus* esteve presente no pavilhão russo, durante a 49.ª Bienal Internacional de Veneza, em 2001.

11 Sobre este projecto, referenciam-se dois textos: «A cultura como performance: Desenvolver um conceito» (2005), *Sinais de Cena*, n.º 4, e «Culture as Performance» (2009), *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3.

transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa. 3. Uma *performance* não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização. 4. As *performances* caracterizam-se pela sua qualidade de «acontecimento». O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar. (Fischer-Lichte, 2005: 63-64)

Resumidamente, de acordo com os argumentos apresentados, dir-se-ia que a *performance* é uma acção partilhada entre espectadores e actores, que acontece no «aqui e agora», como «acontecimento», cuja leitura dos significados é feita pelo espectador – leitura subjectiva e interpretada de acordo com o que é experienciado. Numa primeira leitura, trata-se de argumentos bastante latos onde múltiplas variáveis podem ser «encaixadas». Contudo, numa leitura mais cuidada compreende-se que regressamos aos argumentos perpetuados pelos «defensores» do evento «ao vivo».

Ao ler-se no primeiro ponto «Uma *performance* ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção», tal significa que a *performance* se completa na presença física de outros, não importando se a sua função é a de «actuar» ou a de «observar»:

O que quer que os actores façam tem efeito nos espectadores; o que quer que os espectadores façam tem efeito nos actores e nos outros espectadores. Como conclusão deste estado de coisas, pode argumentar-se que um espectáculo ocorre apenas quando está a acontecer. (*idem*, 74)

Não é somente a interacção performer/espectador que está em análise, é explorada também a relação espectador/espectador – olhar quem olha a *performance*, poder-se-ia acrescentar. O processo de recepção da peça é influenciado pela interacção entre espectadores. Daí que a autora nos diga que um espectáculo não poderá ser totalmente definido, existindo sempre um elemento de imprevisibilidade que só se completa perante os espectadores e na presença de uns espectadores com os outros.

O encenador e os actores podem determinar as condições em que deverá decorrer o espectáculo; «todavia, não são capazes de controlar em absoluto o seu decurso. Ao fim e ao cabo, é a totalidade dos participantes que dá origem ao espectáculo» (*ibidem*), dando assim aos

participantes (espectador ou performer) a possibilidade de se «descobrirem como um sujeito que pode co-determinar as acções e o comportamento dos outros, e cujas acções e comportamento são, de igual modo, determinados pelos outros» (*ibidem*). Exclui-se, daí, a possibilidade de o espectador estar passivo durante o espectáculo; pelo contrário, é igualmente responsável pelas acções que se desenvolvem durante a performance. Conclui-se, portanto, que, de acordo com Erika Fischer-Lichte, a performance é uma acção conjunta, em que todos participam e em que todos tomam responsabilidades pelos resultados que possam surgir.

Estes argumentos, por si só, parecem contrariar a totalidade das ideias de Auslander. Porém, encontra-se em Fischer-Lichte algo que poderá contribuir para a discussão da mediação da performance. No mesmo texto, a autora considera que se deverá fazer uma distinção entre os termos «encenação» e «espectáculo». A encenação trata sobretudo da decisão dos elementos que são disponibilizados no espectáculo, enquanto o espectáculo é de carácter efémero, criando a cada nova apresentação novas experiências e leituras:

Enquanto encenação significa a materialidade do espectáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas, o «espectáculo» inclui todas as formas de materialidade que surgem no seu decurso. É por isso que a encenação é reproduzível, enquanto o espectáculo só acontece uma vez. (*idem*, 75)

Philip Auslander, em ambos os textos discutidos neste artigo, apresenta-nos alguns exemplos de performances que fazem uso das características que se encontram essencialmente nos *media*, ou seja, tal como acontece com uma projecção de cinema, a peça de teatro é reproduzida e disponibilizada a um número grande de participantes (distribuídos por diversos espaços e locais), que em simultâneo partilham da mesma experiência teatral. São mencionados dois exemplos: o Federal Theatre Project¹², com a peça *It Can Happen Here* – que em 1936 estreou simultaneamente em dezoito cidades dos Estados Unidos da América – e o grupo de dança Tiller Girls¹³ – criado em 1890 pelo empresário de Manchester, John Tiller.

12 Exemplo apresentado no texto «Against Ontology: Making distinctions between Live and the Mediatized», *Performance Research*, n.º 2.

13 Exemplo apresentado no texto «Humanoid Boogie: Reflections on Robotic Performance», in *Staging Philosophy*.

Estas performances, de acordo com o autor, actuavam nos mesmos pressupostos duma obra mediada pela tecnologia (como uma gravação de vídeo, por exemplo), já que a cada actuação limitavam-se a reproduzir mecanicamente uma fórmula sem lhe acrescentar nada de novo. Tiller Girls assemelhava-se a um espectáculo performatizado por «autómatos»; os actores eram escolhidos por serem semelhantes entre si (possuírem a mesma altura, o mesmo peso) e desempenhavam todas as noites a mesma coreografia, rigorosamente padronizada e mecânica. O Federal Theater Project, pela sua disponibilização massiva de produções teatrais, chegou mesmo a ser considerado uma ameaça pelos grandes estúdios de Hollywood.

Poder-se-á dizer que o que é reproduzido, em ambos os exemplos, é a encenação (os planos dramaturgicos, as indicações técnicas e artísticas, etc.) da peça, mas, tendo em conta a natureza destas performances, poder-se-á considerar que o espectáculo é igualmente reproduzido. Embora Erika Fischer-Lichte considere que o «espectáculo» é efémero (porque acontece na presença de um conjunto de pessoas que, naquele momento ou dia, decidiu assistir à performance), ele continuará a simular os modelos de reprodução. Os elementos disponibilizados nos espectáculos, do género de Tiller Girls e Federal Theater, têm como objectivo provocar/incitar o mesmo tipo de experiência nos espectadores e não fazer surgir leituras completamente díspares, isto é, mesmo que surjam diferenças na leitura dos conteúdos da peça, elas serão mínimas e não serão suficientes para determinar uma alteração profunda nos planos da performance.

Em Fischer-Lichte, a competência agregadora da performance traz para primeiro plano a sua capacidade transformadora. No entanto, o seu quadro teórico encerra a possibilidade de discussão da performance além da dicotomia corpo/presença.

Não deixa de ser curioso que, ao se impôr uma categoria que toma o corpo como imperativo, chega até a ser contraditório quando se pensa que a arte da performance, na sua génese, incide na desconstrução da hierarquia dos corpos em que o actor é colocado num palco e o espectador sentado numa cadeira na plateia, tendo um fosso entre ambos.

Por outro lado, a análise de Auslander a Federal Theater Project e Tiller Girls como exemplos de peças de teatro que simulam a reprodução técnica esquece a sua dimensão efémera. Os planos de encenação foram (e podem continuar a ser) reproduzidos. A experiência da performance, tal como concebida no seu original, não poderá ser reproduzida.

III.

Trago para a discussão outro autor, Noël Carroll, cujo texto «Philosophy and Drama: Performance, Interpretation, and Intentionality» (2009) expõe uma visão pragmática que decerto traz um novo contributo para as temáticas desenvolvidas neste artigo.

No texto, Carroll defende que o teatro (*drama*) pressupõe dois conceitos: *play text* ou *plan play* (o texto da peça ou o plano da peça) e *play performance* (a materialização performativa do texto ou do plano da peça).¹⁴ Assim, *drama*, apesar de ser uma só palavra, diz respeito a duas formas de arte distintas: a arte de compor textos de teatro (ou os planos da performance – *performance plan*)¹⁵ e a arte de performatizar esses textos dramáticos:

Drama, in this respect, is a dual-tracked or two-tiered art form [...] is a verbal construction that can be appreciated and evaluated by being read, just as one might read a novel [...] drama is also a performing art, it belongs to the same family as music and dance, and, qua performing art, it can only be appreciated and evaluated through enactment. (2009: 106)

Carroll associa a figura do dramaturgo (ou o colectivo que estrutura o texto) à de criador: «The creator brings the play text or the performance plan into existence» (*idem*, 107). Oposto a este grupo há um outro envolvido na materialização do *performance plan*: «whereas the artist with respect to drama as composition is a creator, the artists with respect to drama as performance are *executors*» (*ibidem*, ênfase no original).

O texto de teatro (ou *performance plan*) é criado de acordo com determinada intenção, dando a estrutura principal da performance, mas os *executors* têm de ir além dele; é necessário que o interpretem antes de o materializarem na performance. O autor considera que o texto é determinado pelas intenções do dramaturgo. Quando posto em performance, terá de ser considerado tal como um cozinheiro considera uma receita de culinária. O texto será assim uma espécie de *blueprint* em vez de ser algo finalizado e fechado.

14 Optou-se, neste artigo, por traduzir «drama» (usado na versão original) por «teatro», por ser o termo aproximado da definição dada pelo autor. Por vezes, optou-se por manter a palavra original para melhor compreensão do texto.

15 O autor acrescenta que *play plan* ou *performance plan* é mais correcto, tendo em conta que o teatro contemporâneo nem sempre utiliza texto. Os planos que acompanham a performance também podem ser analisados em separado.

In order to be incarnated as a performance, every play text requires interpretive activity on the parts of the executors who must extrapolate beyond what has been written or otherwise previously stipulated (as in the case of orally transmitted performance plans). (*idem*, 109)

A performance, em Carroll, é acima de tudo a interpretação do que está escrito ou planeado, e tal só acontece porque o texto (plano) teatral é indeterminado, não está fechado, logo possibilita diferentes performances: cada variação (ou encenação) traz consigo diferentes aspectos do que está no texto.

Curioso na abordagem de Carroll é que o autor considera ambas as artes dramáticas (texto e performance) como *types*, e não como *tokens* (réplicas).¹⁶ Também a forma como os *tokens* destes *types* se materializam é notoriamente diferente. Explica o autor que, no que diz respeito à arte dramática como literatura (texto), os *tokens* chegam até ao público como material impresso, como objectos finais de uma série de processos físicos (objectos):

Considered as a literary work, a token of *The Libation Bearers* is a graphic text [...] But considered from the perspective of drama as performance, a token of *Libation Bearers* is something else again. It is an event, rather than an object. Indeed, it is a specific kind of an event; it is a human action. (*idem*, 110)

16 As noções de *type* e de *token* (em português, o termo *token* é traduzido como «réplica») apresentadas no texto por Noël Carroll derivam da semiótica do norte-americano Charles Peirce. Peirce centrou a sua semiótica na construção de quadros lógicos que possibilitariam a definição de categorias lógicas e permitiriam a ordenação do pensamento. O estudo do signo em Peirce envolve a compreensão da totalidade da sua relação triplíce: signo (ou *representamen*), interpretante e objecto, daí que acredite que o sentido do signo não é independente do uso que dele é feito.

Peirce dedicou-se à fundamentação da *phaneroscopia*, tendo chegado a três categorias, ou três quadros gerais, de estruturação do pensamento faneroscópico, tornando-o independente de considerações psicológicas do sujeito. São essas categorias: a *Firstness* (Primeidade – uma qualidade pura. O sujeito é como é, sem consideração a outra coisa qualquer), a *Secondness* (Segundidade – a actualização do acontecimento. É a categoria da existência, do factual, do «aqui e agora») e a *Thirdness* (Terceidade – é uma categoria geral. É uma lei em relação ao objecto de conhecimento e um hábito em relação ao sujeito conhecedor). Estas categorias estabelecem relações entre si e formam quadros lógicos que permitem organizar o estudo do signo em tipos e classes. Assim, sucintamente, um *token* é uma réplica material de um signo abstracto, ou seja, insere-se na classificação de *sinsigno*: «“é uma réplica ou um acontecimento factualmente existente que é um signo.” É uma réplica do modelo abstracto ou Legisigno (*type*)» (Eco, 1973: 51). Adriano Duarte Rodrigues, em *Introdução à semiótica*, apresenta-nos o seguinte exemplo: «o signo “o” na página de um livro encontra-se repetido, umas vezes em caracteres direitos, outras em itálico, em *bold*, em maiúsculas, em minúsculas, como réplicas ou *tokens* de um *type* (o artigo definido masculino do singular, tal como existe como entidade da gramática portuguesa ou como lei geral)» (1991: 93).

A obra literária produz os seus *tokens* através do livro, da impressão de múltiplas cópias a partir de uma obra original. Quando se trata da performance, entra em jogo a intencionalidade, ou seja, a performance implica uma transformação do que está escrito, através da intenção. Trata-se, como diz o autor, de um processo mental. A performance trata a intencionalidade tal como o autor, enquanto *creator*, trata a sua composição do texto. O *token* performativo necessitará de mais do que corpos em movimento e em interacção. Deverá requerer uma interpretação dada pelas indeterminações do texto da peça. As múltiplas interpretações que os *executors* fazem do texto é que determinam o *type* da peça, atribuem-lhe um conceito e é esse conceito, essa interpretação, que é apresentada em cada espectáculo. Desta forma, as peças tornam-se elas próprias *types* que geram *tokens* – a peça pode viajar e ser apresentada em diferentes teatros, pode até mesmo ser apresentada em diferentes anos.

A relação entre o *type* da peça e a sua performance é mediada pela interpretação, sugerindo-se desta forma que a interpretação se torna um *type* no interior de outro *type*. Considerando o texto (a sua construção e não a sua impressão) como *type* e partindo do pressuposto de que a performance desse texto se move no interior de algo que não é totalmente determinado por ele e que faz surgir uma nova intencionalidade, também a encenação da peça, ao sugerir uma nova interpretação, poderá tornar-se num *type*. No seguimento do exemplo dado no início deste artigo, a encenação de Peter Brook da peça *O cerejeal* pode ser considerada um *type* e o vídeo do espectáculo um *token*. O *token* vídeo do espectáculo é uma réplica material da encenação de Brook e não do texto escrito por Tchekhov – o vídeo permite-me aceder à prestigiada encenação de Brook, à interpretação e concepção que fez do texto.

Diz-nos Umberto Eco, no livro *O signo*, que «conhecemos os *types* através dos *tokens*, mas a “réplica não seria significativa se não fosse o modelo que assina”» (1981: 51). No caso da performance, por se tratar de um *type*, a sua execução envolve um processo mental ou intencional; não é só a interpretação que catalisa a performance mas, para recriar tal interpretação em palco noite após noite, é necessária a razão (*thought*), é necessária «an interpretation of the interpretation relevant to the immediate circumstances of the live performance» (*idem*, 111): capacidade de interpretar, no momento presente, de acordo com a intenção que fez gerar a interpretação da performance.

Para Carroll, a capacidade de o performer se adaptar constantemente à acção que tem de ser desempenhada é o que torna a performance um

evento único. A responsabilidade da acção é do performer, e não é uma responsabilidade partilhada entre actores e espectadores, tal como lemos em Fischer-Lichte.

IV.

No seguimento do texto, partindo dos pressupostos mencionados acima, Carroll esboça uma crítica a Auslander, interrogando-se se as performances dramáticas poderão ser mediadas. O autor acredita que há uma diferença substancial nos *tokens* performativos e nos *tokens* mediados e a forma como chegam ao público; as apresentações «ao vivo» têm acesso a um guião, a uma estrutura, a um *blueprint*, etc., as apresentações mediadas, por sua vez, são impulsionadas por um *template* – pela projecção da obra. As performances ao «vivo» são o resultado da intenção dos seus *executors* (como assinalado anteriormente), bem como dos seus desejos e crenças. As performances mediadas são o resultado da acção automática e mecânica de um dispositivo (*template*).

Carroll acredita, contudo, que o *token* da performance mediada não é uma obra de arte¹⁷ porque é gerado através de uma máquina, de acordo com uma rotina estabelecida. Por outro lado, os *tokens* da performance «ao vivo» já são obras de arte porque dependem «on the mindfulness of the performers» (2009: 115). Não há uma apreciação estética de um *token* produzido através de uma cassete de vídeo ou de um *template* de celulóide; daí que não os considere obra de arte. Como exemplo, diz-nos o autor que no final do filme não aplaudimos um projeccionista, mas, por outro lado, aplaudimos um pianista no final da sua performance: «We may complain when the film burns up in the middle of the screening and may even demand our money back. But we regard this as a technical failure, not an artistic failure» (*idem*, 116).

Carroll aponta Philip Auslander como alguém que desestabiliza as diferenças de performance «ao vivo» e a performance mediada. O autor critica sobretudo o argumento que Auslander apresenta sobre as performances padronizadas produzirem o mesmo tipo de experiência, não se notando grande diferença entre elas e a projecção de várias cópias do

17 Para Carroll, as obras de performance mediadas não podem sequer ser consideradas artes performativas. Qualquer actividade interpretativa e de performance que os profissionais destas áreas desempenhem (actores, realizadores, ensaiadores, directores de som, etc.) é fechada após a sua filmagem. A representação dos actores não é ajustada às exigências de um novo espaço ou à presença dos espectadores.

mesmo filme. Carroll insiste que os filmes são *types* cujos *tokens* performativos são gerados através de um processo físico e automático:

Mass-mediatized artworks, such as movies, are types that require templates that generate token performances through automatic processes of sheer physical causation. They are solely the result of the movement of matter in accordance with scientific laws. (*idem*, 118)

Quando a máquina de projecção é ligada, o que se reproduz é sempre o mesmo. Pelo contrário, as performances «ao vivo», mesmo as mais padronizadas, requerem processos mentais, de sucessivas decisões baseadas nas crenças, juízos e interpretações dos *executors* e por isso são «mind-mediated through and through» (*ibidem*), sendo a primeira «generation-by-template» e a segunda «generation-by-interpretation».

Contudo, Carroll e Auslander não estão em pontos opostos da balança. Em «Against Ontology», Auslander sugere que pensar na relação entre os *media* e a performance «ao vivo», situando-os como ontologicamente opostos, não contribui particularmente para a discussão sobre a performance contemporânea. Propõe por isso que, tal como as apresentações «ao vivo», também os meios electrónicos e a fotografia podem proporcionar uma experiência do desaparecimento, sem os identificar como equivalentes ontológicos, como diz Carroll.

O que Auslander conclui é que o mais importante é perceber a relação entre o «ao vivo» e os *media*, e avança com a proposta de que o «ao vivo» é um efeito da tecnologia. Ou seja, o «ao vivo» é consequência do aparecimento de um sistema de gravação: «The ancient Greek Theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it. [...] the “live” can be defined only as “that which can be recorded”» (Auslander, 1997: 55). É aqui que se encontra com Carroll o *token* produzido pela mediação permite que a performance «ao vivo» ganhe o seu estatuto de *type*.

A história dos eventos «ao vivo» está ligada à história dos *media* e à invenção da gravação de um acontecimento. Por isso, esta relação deverá ser vista como uma relação de dependência em vez de oposição, já que o «ao vivo» só pode ter a sua existência pela possibilidade da reprodução tecnológica.

V.

Regresso a *O cerejal*. Faço *stop*, *rewind* e *play*, volto a ver a cena do baile, da gravação vídeo da peça encenada por Peter Brook: sou uma espectadora visualmente privilegiada. Não se poderá negar que a minha experiência da peça é diferente da experiência que os espectadores em 1981 tiveram ao assistir à sua encenação «ao vivo», mas isso não exclui a possibilidade de me identificar como parte do público da peça, nem me impede de perceber o que vejo como uma peça de teatro. Trata-se de meios diferentes, espero, por isso, experiências diferentes.

Noël Carroll, através do pragmatismo de Peirce, introduz uma perspectiva interessante na análise da performance contemporânea; porém, apesar de as suas sugestões parecerem por vezes «contaminadas» pelo discurso de perigo e receios da tecnologia, apresenta a performance num quadro lógico e factual, deixando de lado o sentir, o ambiente, a intuição e grande parte das qualidades da performance defendidas por Fischer-Lichte.

Creio mesmo que é neste ponto que a discussão poderá adquirir uma relevância para o estudo e análise da performance contemporânea: a mediação da performance, no seu excesso de tecnologia na relação com o outro¹⁸, não só faz alterar as qualidades estéticas da performance, mas retira-a da sua dimensão espiritual. Ou seja, a performance pertence ao sentir, à estimulação dos sentidos.¹⁹ Há na performance «ao vivo» uma compreensão que não toma só o lado racional (ou lógico) na leitura dos signos, existe uma experiência do sentir que a leva para a condição de ritual.

Este, parece-me, é o desafio da performance contemporânea: a dimensão do espiritual que, em última instância, corre o risco de ser substituída por um modo de viver e estar em que a tecnologia «oferece» um processo de comunicação mais imediato. E, apesar de Auslander situar a

18 Desde alcapões e máquinas de fumo à *deus ex machina*, a relação da acção performativa com o olhar do «outro» é também uma relação com a tecnologia, que, embora invisível, medeia o processo de comunicação entre o que se passa em cena e o espectador. No seu livro *Digital Performance*, elabora a história da tecnologia no teatro Steve Dixon, considerando as novas ferramentas de produção digital uma adição à prática da performance.

19 Camille C. Baker, em *New Direction in Mobile Media and Performance*, ao discutir o conceito de presença em performances mediadas por dispositivos móveis, introduz a ideia de *Feltness*, em que são os sentidos que percebem a acção, que produzem uma escuta: «Presence can be defined as feltness that can be sensed in a room, just as one feels a friend or loved one who is not actually “there” in person, in the flesh, for example when speaking on the telephone, or similar to the feeling of someone across the table from you, registered through the qualities of the other person’s voice or their gestures. It is the sense of feltness of the other or others in localised real space or distant virtual space» (2019: 30).

problemática da mediação como consequência da contaminação dos *media* na vida quotidiana, falha ao forçar uma definição da performance mediada através de pressupostos ontológicos que não lhe serve, que pertencem a uma arte protagonizada pelo corpo. Sugiro que se observe a performance mediada por aquilo que ela não é, ou seja, por aquilo que é intrinsecamente seu, que pertence apenas à sua ontologia.

Termino com uma lamentável confissão: antes de terminar a escrita deste artigo, deixei de ter nas minhas mãos o meu *token* visual de *O cerejal*, encenação de Brook. Desapareceu. Não consigo encontrá-lo. A sua substituição, até ao momento, parece-me impossível. Sou obrigada, por isso, a recorrer a pormenores da minha memória para a descrever e estudar. Recorro às sensações que o meu corpo reteve das diferentes visualizações. Cheiro os cheiros perto de mim e recorro a luz residente na sala quando vi, pela primeira vez, o vídeo da peça. Chego até a considerar se a minha cópia não terá adquirido o estatuto de *type*, pela sua raridade e impossibilidade de reprodução. No entanto, sei que lamento a perda de um objecto e que há uma maior impossibilidade: a de regressar ao seu ponto de partida, ou seja, ao momento em que Brook apresentou a sua versão encenada de *O cerejal*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSLANDER, Philip (1997), «Against Ontology: making distinctions between live and the mediatized», in *Performance Research* 2, n.º 3, pp 50-55.
- (2009), «Humanoid Boogie: reflections on robotic performance», in *Staging Philosophy*, ed. David Krasner e David Z. Saltz, Michigan, University of Michigan Press.
- BAKER, Camille (2019), *New Directions in Mobile Media and Performance*, Nova Iorque, Routledge.
- CARROLL, Noël (2009), «Philosophy and Drama: performance, interpretation, and intentionality», in *Staging Philosophy*, ed. David Krasner e David Z. Saltz, Michigan, University of Michigan Press.
- DIXON, Steve (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MIT Press.
- ECO, Humberto (1981), *O signo*, Lisboa, Editorial Presença.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005), «A cultura como performance: desenvolver um conceito», in *Sinais de Cena* n.º 4, Lisboa, Campo das Letras.
- (2009), «Culture as Performance», in *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3, Modern Austrian Literature and Culture Association.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1991), *Introdução à semiótica*, Lisboa, Editorial Presença.
- VIRILIO, Paul (2000), *Cibermundo: a política do pior*, Lisboa, Teorema.

EUNICE GONÇALVES DUARTE

É artista e investigadora no campo das artes performativas. Nos últimos anos, tem-se dedicado à investigação do uso de meios *low tech* na criação da performance digital, recuperando técnicas de produção de imagem consideradas obsoletas. O seu trabalho artístico tem sido apresentado em diversas instituições em Portugal e na Europa. É ainda aluna de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Elisabete Mileu: «exposição» e performance do corpo nu

CLÁUDIA MADEIRA

Elisabete Mileu had a unique trajectory in the art of Portuguese performance, having participated in almost all the events/cycles/festivals/biennials of this artistic genre that happened between the years 1980 and 1990 in Portugal and also internationally, in countries like Spain, France, Canada, Austria. This expressive representation of her work contrasts, paradoxically, with the lack of documentation we have of her performances: only some records, especially photographic, fragmentary and scattered in catalogs and reviews. From the analysis of these records, or the absence of them, we will try to analyze the value of “exposition” and “cult” of their performances where the exposure of their naked body stands out.

PERFORMANCE / DOCUMENTATION / “EXHIBITION VALUE” / “CULT VALUE” / NAKED BODY

INTRODUÇÃO OU O «VALOR DE EXPOSIÇÃO» DA PERFORMANCE

Elisabete Mileu¹ (n. 1956) teve um percurso singular na arte da performance portuguesa, especialmente no período de 1978 a 1992 (Quadro 1), no qual participou em diversos eventos deste género artístico em Portugal, e também internacionalmente.² A representatividade do seu trabalho neste período, e a singularidade do mesmo no contexto português, frequentemente associado à transgressão e exposição do corpo, e do nu, contrasta, paradoxalmente, com o conhecimento atual que temos

- 1 A artista nasceu em Lisboa, fez o curso de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1978), onde foi aluna de Lagoa Henriques e de Clara Menéres. Começou a participar em exposições coletivas nos anos 70, tendo realizado a sua primeira exposição individual em 1977. Posteriormente, dedicou-se à instalação e à performance.
- 2 Foi uma das artistas do ciclo *Performance portugaise*, organizado por Egidio Álvaro, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1984 – cuja capa do catálogo é ilustrada com a fotografia de uma das suas performances –, sendo apresentada por Manoel Barbosa na comunicação «18 L’atitudes de performance», proferida na *Quinzena Multimédia* da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1985, como uma das representantes da arte da performance, ao lado de nomes como Marina Abramovic e Ulay, Laurie Anderson, Jan Fabre, Orlan ou Valerie Export, Gina Pane, Nigel Rolfe, entre outros.

das suas performances, existindo um défice de documentação sobre as mesmas, ou seja, apenas alguns registos fragmentários e dispersos, maioritariamente fotográficos, em catálogos e críticas. Este défice de documentação, que constitui marca estrutural da história, ainda em construção, da arte da performance em Portugal (Madeira, 2017), torna tão problemática como desafiante a análise do trabalho desta artista.

ANO	EVENTO	CIDADE	PAÍS
1978	I Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira	Vila Nova de Cerveira	Portugal
1979	Portalegre'79/Exposição de Arte	Galeria Municipal, Portalegre	Portugal
1981	Alternativa – I Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1981	Premier Festival International de la Performance de Paris	Galerie J. J. Donguy, Paris	França
1982	Ciclo de Arte Moderna Portuguesa n.º 8	IADE, Lisboa	Portugal
1982	Nuit de Performance Portugaise	Espace Pali-Kao, Paris	França
1982	Alternativa – II Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1982	XII Biennale de Paris	Paris	França
1983	5 ^{ème} Symposium International d'Art Performance	Lyon	França
1983	Galeria Espaço Lusitano	Porto	Portugal
1983	Alternativa – III Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1984	Centre Georges Pompidou	Paris	França
1984	IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira	Vila Nova de Cerveira	Portugal
1985	Perform'Arte – I Encontro Nacional de Performance	Torres Vedras	Portugal
1986	3 ^{ème} Festival International de Poésie de Cogolin	Cogolin	França
1987	Sis Dies d'Art Actual	Barcelona	Espanha
1988	Audiodisual Lisboa'88, Fórum Picoas	Lisboa	Portugal
1989	ACARTE – Centro de Arte Moderna/FCG	Lisboa	Portugal
1989	II Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció, IVAM, Centre del Carme	Valência	Espanha
1990	Première Biennale d'Art Actuel du Québec	Quebeque	Canadá
1992	Women in Akt Festival, Wiener Secession	Viena	Áustria

QUADRO 1 – PERFORMANCES DE ELISABETE MILEU POR ANO, EVENTO E PAÍS

A escassez documental inerente à arte da performance e a dispersão dos seus arquivos, geralmente em coleções privadas pertencentes aos próprios artistas e seus familiares, leva a que o recurso à entrevista, através

do testemunho próprio ou de outros interlocutores participantes nesse meio artístico, se revele como elemento-chave para a reconstrução das dinâmicas, dos processos e dos posicionamentos dos artistas no campo da arte, assim como das suas abordagens artísticas. Deste modo, no desenvolvimento deste artigo foi feita uma entrevista a Elisabete Mileu. Nesta entrevista não presencial – onde se formularam questões em torno da sua trajetória artística e exposição do seu corpo nu em performance³ –, afirmou que, apesar de, no seu trabalho, o seu «corpo se impor de muitas formas porque assenta numa ação estética performativa de uma mulher», nunca teve por objetivo a exposição da «feminilidade» ou do «feminismo». Mileu não nos fez qualquer descrição das suas performances, nem nos deu sobre elas um guião de intenções ou temáticas mais específicas, apenas declarou que «os territórios, do e com corpo», constituíram o centro do seu trabalho.

Essa afirmação pode ser confirmada pelos registos fotográficos que chegaram até nós, onde é evidenciada também uma associação à nudez, seguindo o enquadramento que a performance e a *body art* vinham produzindo, em particular no que diz respeito ao universo artístico feminino. A estética do nu, associada à mulher, surge tanto como marca estrutural presente na História de arte, como também enquanto marca da chamada *arte viva*, sendo que, neste último caso, se apresenta geralmente associada a um papel de transgressão. Destaque-se que, em alguns catálogos onde Elisabete Mileu está representada, surgem frequentemente registos de outras performers mulheres (e também homens) que fazem uso do corpo nu, fator que se manteve estrutural neste género artístico, onde o corpo surge como dispositivo de pensamento não normativo, em rutura com os usos/olhares dominantes na longa História de arte. Participou, por exemplo, na Áustria (Women in Akt Festival, Wiener Secession, 1992) e em França (5^{ème} Symposium International d'Art Performance, 1983) em eventos exclusivamente sobre artes performativas desenvolvidos por mulheres, onde estiveram presentes Carolee Schneemann, Orlan, Belinda Williams, Rebecca Horn, Annette Messager, Gina Pane, Marie Kawazu, Valerie Export, Joan Jonas, Lea Lublin, Ulrike Rosenbach e Charlotte Moorman, entre outras.

A partir desta centralidade de Elisabete Mileu no campo da arte da performance nos anos 80, interessa conhecer a sua obra e perceber que

3 A artista apenas acedeu a dar uma entrevista por escrito via *email*, respondendo parcialmente às questões levantadas sobre a sua trajetória artística.

valores podemos associar à exposição do corpo nu presente no trabalho artístico desta performer.

(SOBRE)EXPOSIÇÕES?

É significativo que um dos ensaios mais citados sobre a nudez, do filósofo Giorgio Agamben, se inicie com a descrição de uma performance de Vanessa Beecroft que decorreu no dia 8 de abril de 2005 na Neue National Galery, em Berlim, a partir da qual este autor desenvolve uma análise sobre os corpos nus femininos que se «expõem» ao olhar do espectador:

Cem mulheres nuas (na realidade vestiam *collants* transparentes) estavam de pé imóveis e indiferentes, expostas ao olhar dos visitantes que, depois de terem esperado numa longa fila, entravam por grupos na grande sala do rés do chão do museu. A primeira impressão de quem procedia a observar não só as mulheres, mas também os visitantes que, tímidos e simultaneamente curiosos, começavam a examinar aqueles corpos que, bem vistas as coisas, estavam ali para ser olhados e, depois de andarem à volta, como que numa ação de reconhecimento, das fileiras quase que militarmente hostis, se afastavam embaraçados, era a de não lugar. *Qualquer coisa que teria podido e, talvez devido acontecer, não tivera lugar.* (2010: 71).

Mas, se esta análise parece induzir uma leitura onde estaríamos perante uma extensão da noção benjaminiana de «valor de exposição» da arte por contraposição ao seu «valor de culto»⁴ (e de também Agamben ter observado nesta performance uma mera exposição dos corpos esvaziada de um valor ritualístico), não é isso que se verifica, pois, como logo a seguir o autor clarifica, nessa exposição do nu o que não teve lugar foi a «simples nudez». Nas suas palavras:

Precisamente naquele espaço amplo e bem iluminado, onde estavam expostos cem corpos femininos de diferentes idades, raças e conformações que o olhar podia examinar à vontade e em pormenor, precisamente

4 Discutidos nos termos de Walter Benjamin no seu ensaio sobre «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» (1992 [1936-39]).

ali não parecia haver rasto de nudez. O acontecimento que não se produzira (ou, admitindo que tal fosse a intenção do artista tivera lugar no seu não acontecer) punha inequivocamente em questão a nudez do corpo humano. (2010: 72-73)

O confronto das análises de Benjamin e Agamben, como veremos, pode ser particularmente útil para a análise das performances de Elisabete Mileu. De facto, se, por um lado, ao contrário de Agamben, não poderemos iniciar a análise do trabalho desta artista a partir da observação direta das suas performances, porque não estivemos lá e, por outro lado, se só podemos aceder a elas a partir do seu «valor de exposição», na perspetiva de Benjamin⁵, isto é, através dos seus registos fotográficos, não deixamos de observar, com base nesses registos, uma exposição do seu corpo vestido ou nu, em performance, que se afasta de uma ideia de mera exposição, por parte da artista, ou da sua mera contemplação, por parte do espectador, do nu. A «visibilidade» do nu, pela sua exposição, não deixa de o manter oculto ou indeterminado. A própria artista refere:

Nunca fiz nenhuma performance para ser «olhada». Acredito que o público não tinha tempo ou atenção unicamente para o nu, por causa dos momentos marcantes, do vigor e velocidades que tinha de seguir. Exibi o corpo nu como estética (e beleza também), liberdade total *dum vital e único elemento/corpo* criando, fazendo arte (não confundir com feminismo ou ação feminista).

E acrescenta:

sintomaticamente e talvez porque em ação exibi, executei o meu corpo de modo invulgar, imprevisível e com vigorosa objetividade estética e discursiva, nunca houve um «piropo» ou uma análise escrita sobre as minhas performances com patético machismo.

Pode então afirmar-se que, se não nos é possível nem desvelar o nu, pela sua exposição, nem reconstituir o guião da performance que a artista executou, a partir das fotografias a que acedemos (porque estas

5 A análise de Benjamin sobre o «valor de exposição» teve por dispositivo precisamente a fotografia, como técnica de reprodução de uma «outra» e «autêntica» obra de arte.

se apresentam apenas como fragmento e índice dessa ação), por outro lado, na sua visibilidade, elas mantêm-nos um ocultamento que, paradoxalmente, deixa quase intacto o valor ritual da performance. Dito de outra forma, a impossibilidade de transmissão das performances a partir destas fotografias, que apenas as referenciam de uma forma fragmentada, na verdade acentua o valor ritual da performance, em relação ao valor de exposição da fotografia. Mas tal só se verifica porque esse valor ritual é reforçado quer pela legitimação que as performances desta artista adquiriram à época da sua apresentação, quer pelo facto de o seu nome continuar a ser referido hoje como um dos representantes desse tempo, e de lhe ser associada uma corporalidade específica e transgressiva, que marcou a memória dos que a elas assistiram. Essa representatividade configura-lhe um carácter aurático que, não podendo nós atualmente afirmar ou contestar, remete para uma dada ontologia da performance, assente na efemeridade, no «aqui e agora» e na não reprodutibilidade da performance, que tem a sua fonte na própria análise de Benjamin, quando este afirma que «mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte» (1992: 77). Esse conceito de autenticidade marcou a ontologia da performance no seu suposto carácter específico, de irrepetibilidade e efemeridade, como seria mais tarde definido por Peggy Phelan (1996), quando afirmou que a repetição ou reprodução de uma dada performance a transformava noutra coisa, incluindo-se assim num jogo de representações da representação.

Essa ontologia tem vindo a ser questionada por autores como Philip Auslander (2006) que sublinham a performatividade e medialidade desta documentação e que em muitos casos surge não apenas como registo, mas como parte integrante da performance. O autor faz a distinção entre os registos meramente documentais da performance, dos registos performativos, de que são exemplo as denominadas «performances para a câmara», fotografias encenadas, muitas vezes, sem público a assistir. No caso de Elisabete Mileu, as fotografias que nos chegaram das suas performances possuem todas elas um carácter documental⁶, ou seja, funcionam como registo de uma ação que aconteceu ao vivo e, por isso, possuem um valor de prova. A própria artista afirmou que «nunca repetiu uma performance». Nestas condições específicas, poderemos questionar-nos sobre que leituras fazer a partir destes registos.

6 Apesar de a artista ter afirmado também ter desenvolvido performances para a câmara: «Fiz umas performances no estúdio, fotografadas, imagens ainda não editadas»; não tivemos acesso a esses registos.

A análise de Benjamin parece ser particularmente útil neste questionamento, já que para este autor:

a autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este é certo; mas o que assim vacila, é exatamente a autenticidade da coisa. (1992: 79)

Benjamin sublinha ainda que na reprodução surge uma «falta» que se traduz num défice do carácter aurático. Ora, justamente, como já referimos, as fotografias de Elisabete Mileu são a prova das suas performances mas não as reproduzem, nem temos delas quase nenhum «retrato» mais exaustivo assente na memória através de testemunhos, sejam da própria performer ou de outros. A artista em entrevista afirmou que «atualmente gosto e quero *não estar, estando*. Nalgumas das minhas performances *não estive, estando*».

Essa condição leva a que a exposição do corpo nu, em Elisabete Mileu, pareça ter ficado presa preponderantemente ao seu ritual específico, ao seu «valor de culto», o valor que nas palavras de Benjamin «parece requerer que a obra permaneça oculta» (1992: 86).

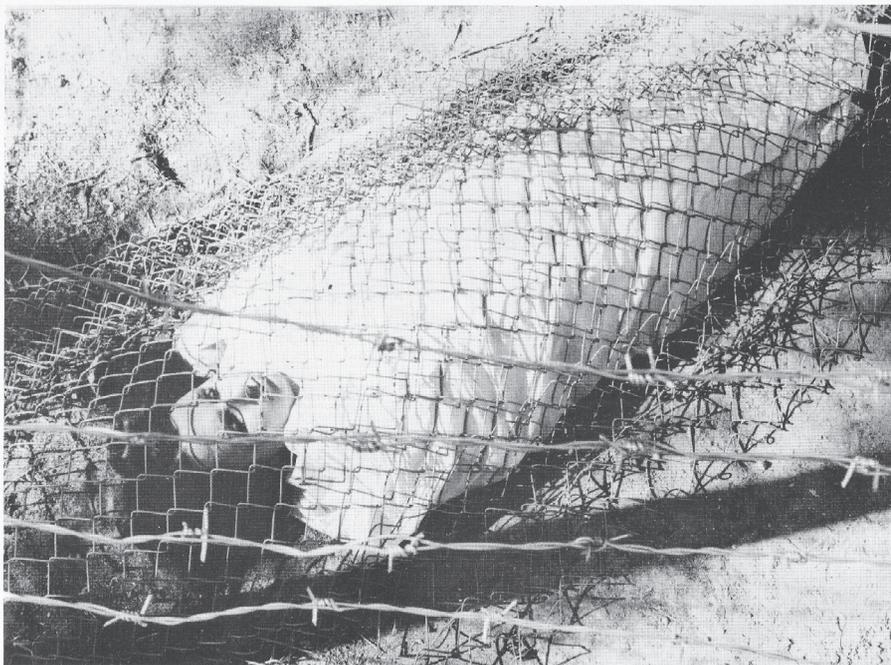
(SOBRE)OCULTAMENTOS?

Nas poucas imagens que temos das performances desta artista, elas parecem oscilar entre estes dois valores de que nos fala Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica da arte: o «valor de exposição» e o «valor de culto», intensificando sempre este último pelo que as fotografias simultaneamente expõem e ocultam: um corpo feminino, frequentemente nu, situado num território simbolizado por materiais e objetos diferenciados, a partir dos quais e com os quais esse corpo se expressa. No seu livro *Body Art: Performing the Subject* (1998), Amelia Jones traça algumas das problemáticas que surgem em relação à centralidade do corpo em performance, num contexto de pós-modernidade. Inicia este livro abordando a importância do pensamento de Artaud, que, justamente, procurando um novo enquadramento para o teatro, abriu espaço

para novos contextos territoriais, como a performance e a *body art*, nos quais o corpo se tornou central. Os performers passam a usar o corpo simultaneamente como um território de visualidade dos seus questionamentos, ao mesmo tempo que mostram o que essa visualidade oculta, revelando assim que a «visualidade» não é suficiente para a leitura e problematização das suas obras. Esta abordagem é indiciadora de uma dinâmica analítica necessariamente intersubjetiva. O artista de *body art*, afirma Jones, desvela estrategicamente as dinâmicas que tornavam o corpo artístico oculto na história e crítica de arte moderna, quebrando a distância analítica (1998: 5) e fazendo com que as interpretações dos investigadores num contexto de pós-modernidade se tornem elas próprias performances (*idem*: 9), sugestivas e abertas. Nas palavras da autora, «a *body art* leva-nos a interrogar não só as políticas da visualidade, mas também as próprias estruturas através das quais os temas tomam lugar por meio da troca inevitavelmente erotizada da interpretação» (*idem*: 23).

A performance usa o corpo para sublinhar a incapacidade de se chegar ao «ser», já que, para o espectador de performance, esta é «apenas uma projeção do cenário no qual o seu próprio desejo toma lugar» (Phelan *apud idem*: 34). Ou seja, o corpo exposto pelo artista não garante nenhuma «autoridade» de significados, uma vez que estes são desenvolvidos na própria intersubjetividade com o espectador. O corpo torna-se ele próprio suplementar, tal como o próprio registo. Aqui, não é somente a fotografia da performance que atua como «suplemento» do corpo «exposto» em performance, é o próprio corpo exposto que se torna suplemento, já que não garante uma reflexão imediata do «eu», recusando ser prova da «presença» do «eu» (*idem*: 36). Nesse sentido, se o corpo é suplemento, a fotografia de uma dada performance corporal é «suplemento de um suplemento» (*ibidem*): «o evento de *body art* precisa da fotografia para confirmar que este aconteceu; a fotografia precisa do evento de *body art* como uma “âncora” ontológica da sua indexicalidade» (*idem*: 37).

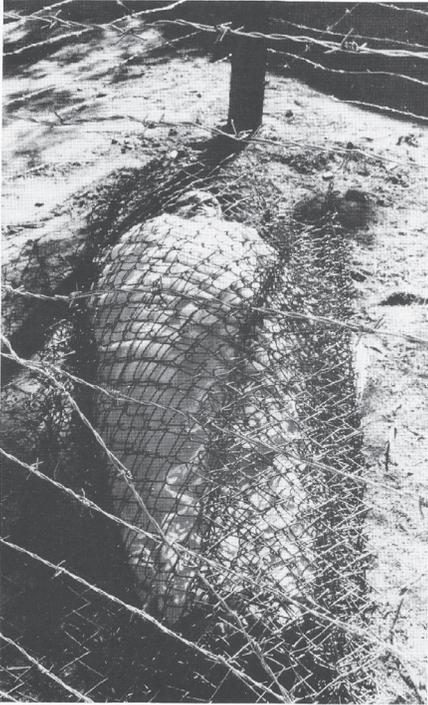
Olhemos então para os registos fotográficos presentes no catálogo *Elisabete Mileu - Performances 1981-1982*, produzido com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para o 5^{ème} Symposium International d'Art Performance, que decorreu em Lyon, em 1983. O catálogo apresenta todas as fotografias a preto-e-branco, sem autor identificado, e tem por capa uma imagem da performer deitada no chão. O seu corpo apresenta-se enrolado num pano-cru, como que mumificado, que por sua vez aparece coberto de arame (p. 208). Nas duas fotografias que



ELISABETE MILEU
PERFORMANCES 1981-82

CAPA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, [F] NÃO IDENTIFICADO

abrem o catálogo (p. 209) continuam a apresentar-se detalhes dessa performance e identifica-se o evento na qual esta intervenção teve lugar, Alternativa - I Festival Internacional de Arte Viva, em agosto de 1981, em Almada. As imagens fazem parte de um conjunto de registos fotográficos referentes a esta performance, que mais tarde ilustrará a capa do catálogo do ciclo *Performance portugaise*, organizado por Egídio Álvaro, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1984 (p. 210). Percebemos nessas imagens que o corpo se encontra no centro de um terreno de terra batida tendo em torno uma cerca alta, de arame farpado, que é presa por pilares, onde assentam focos de luz acesos e dirigidos para a performer. A iluminação dir-se-ia remeter para uma ação à noite. Não temos nesses registos indicação do título da performance, se ela foi apresentada com uma folha de sala, qual a sua duração, nem se a ação da performance traduziu apenas o corpo instalado, o corpo exposto à observação do espectador. Nem sequer sabemos se o corpo estava nu por baixo do pano que



performance Alternative-I Festival Internat. d'Art Vivant, Almada, Portugal, août 81 (et couverture)

FOTOGRAFIAS DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTES À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA ALTERNATIVA - I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE VIVA, ALMADA, PORTUGAL, AGOSTO DE 1981, [F] NÃO IDENTIFICADO

o enrolava. Contudo, ao contrário do que acontece com as restantes fotografias deste catálogo, no caso específico desta performance, acabamos por poder preencher algumas lacunas através do testemunho de Manoel Barbosa⁷ sobre este festival, de que foi um dos coorganizadores em Almada com Egídio Álvaro. Ficamos a saber então que a performance aconteceu no terreno de uma escola primária desta cidade, um dos espaços não convencionais onde decorria este festival. Aconteceu dentro de uma cerca quadrada de arame (com cinco metros quadrados), teve duração de doze horas seguidas, das dez horas da manhã às dez horas da noite, tendo os focos de luz sido mantidos acesos durante todo o tempo.

A exposição do corpo nu da performer é ocultada pelo pano-cru, e toda a imagem de violência, inerente à sobre-exposição à luz intensa e

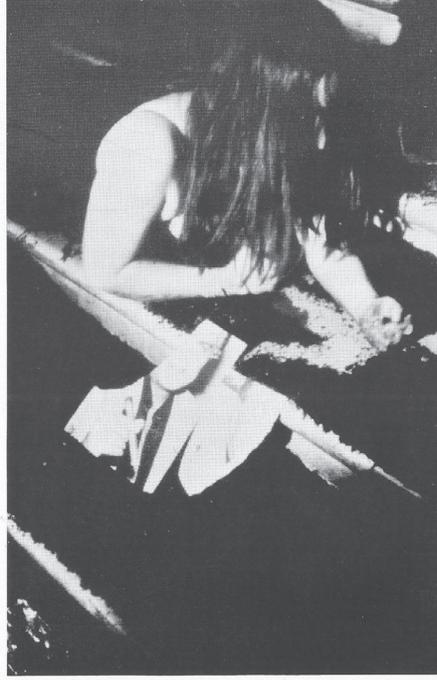
7 Entrevista com Manoel Barbosa em março de 2017.



CAPA DO CATÁLOGO DO CICLO
PERFORMANCE PORTUGAISE,
ORGANIZADO POR EGÍDIO ÁLVARO,
NO CENTRE GEORGES POMPIDOU,
EM PARIS, EM 1984,
[F] NÃO IDENTIFICADO

continuada dos focos e à rede metálica de arame farpado que a envolve, é sublinhada. Apesar disso, também neste caso a simples nudez não se deu a ver, como diria Agamben. Todos os significados que podemos atribuir a esta ação, à falta do discurso da própria artista – que não quer hoje expor-se em relação às suas performances, não acedendo sequer a uma entrevista presencial – remetem para uma intersubjetividade de modos de ver diferenciados, para um conhecimento da história portuguesa e internacional da década de 1980 e do próprio lugar da mulher e do corpo na arte da performance.

As duas fotografias seguintes do catálogo (p. 211) mostram uma performance apresentada no 8.º Ciclo de Arte Portuguesa, organizado por Egídio Álvaro no IADE, em Lisboa, em junho de 1982, na qual a artista aparece vestida e numa sequência onde parecem ter ocorrido várias ações. O enquadramento aparenta ser uma sala de aulas ou auditório com bancos corridos (contudo, Manoel Barbosa afirmará que são escadas) nas quais a artista expõe um conjunto de fotografias. Na figura apresentam-se cinco dessas fotografias, só algumas perceptíveis: a primeira apresenta



performance Cicle d'Art Moderne Portugaise n.º 8/E. Mileu, IADE, Lisbonne, juin 82

FOTOGRAFIAS DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTES À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NO CICLO DE ARTE MODERNA PORTUGUESA N.º 8, IADE, LISBOA, JUNHO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

uma boca parecendo estar a morder algo, outra a imagem de um bife com a legenda «A carne é forte». Não vemos a face da performer, que se encontra ocultada pelo seu cabelo e pela sua postura, tendo o corpo curvado para baixo com as mãos apoiadas nas escadas. Na segunda imagem, vemos a artista aparentemente sentada a desenvolver uma ação com uma espécie de pó branco tendo ao lado a imagem de um retrato cortado.

Na performance seguinte (p. 212), intitulada «Cercos» e apresentada no Premier Festival de la Performance de Paris, em março de 1982, a imagem parece novamente representar uma ação estática: vemos a artista deitada de costas voltadas para cima, vestida, dentro de um círculo que representa parte do símbolo do feminino, que é composto por pequenos galhos e palhas, numa simbologia que parece traduzir uma abordagem ao género, como algo entre o natural e o construído.



performance «Cercos» Premier Festival de la Performance de Paris, mars 82

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE CERCO DESENVOLVIDA NO PREMIER FESTIVAL DE LA PERFORMANCE DE PARIS, MARÇO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Ao lado desta imagem surge uma outra que foi apresentada na Nuit de performance portugaise, Espace Usine Pali-Kao, em Paris, março de 1982 (p. 213). Nesta parece haver um espaço marcado por cordas e no chão há carne que é «abocanhada» pela performer. Esta fotografia estava também já representada no catálogo da Alternativa II. As três imagens seguintes representam a performer nua, em ações em movimento. Na primeira (p. 214), apresenta-se uma imagem precisamente do Alternativa II, em Almada, em julho de 1982, onde o corpo nu da performer aparece arqueado, expondo-se numa grande proximidade aos espectadores. Nas imagens seguintes (p. 215) apresentadas na XII Bienal de Paris, em setembro de 1982, aparece encostada a uma parede branca: no primeiro caso, ajoelhada perto de uma espécie de totem fálico, composto por bague-tes de pão presas à parede; no segundo caso, agachando-se, em interação com um homem, numa ação pouco explícita no registo fotográfico.

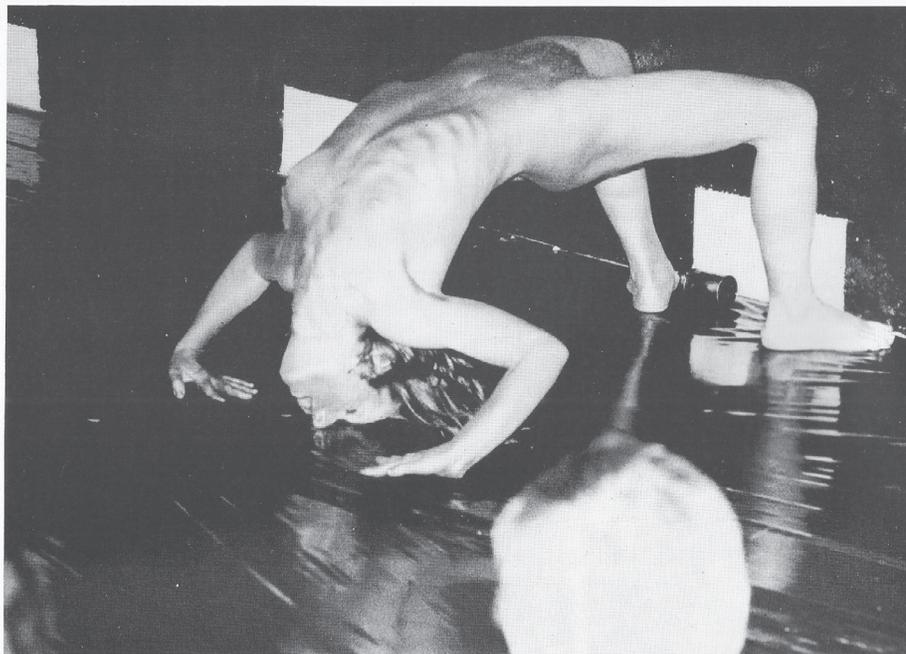


performance Nuit de Performance Portugaise, Espace Usine Pali-Kao, Paris, mars 82

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA NUIT DE PERFORMANCE PORTUGAISE, ESPACE USINE PALI-KAO, PARIS, MARÇO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Nenhuma destas imagens nos permite uma percepção completa da ação performativa. Manoel Barbosa escreve um texto de abertura neste catálogo que intitula «Le territoire-comme-centre; le corps-comme-marge» (1983), onde refere que a apropriação do território nas performances de Elisabete Mileu surge como composição dificultada, mas também oferta estética, salutar e atraente. O autor refere um combate que se enuncia na relação corpo-espço, onde o corpo de Mileu surge como contestação à «comodificação das aparências de superfície» e «uma interrogação aos espaços crédulos».

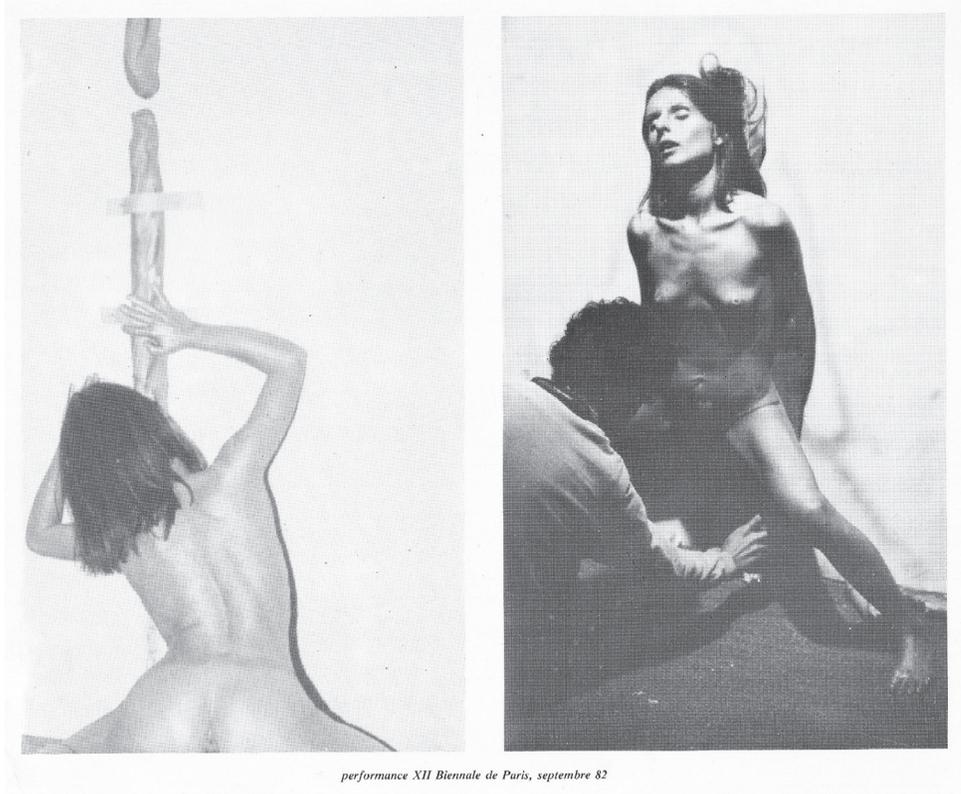
As performances de Elisabete Mileu surgem nesse interstício relacional com o próprio espaço e seus elementos, criando um jogo semiótico de significados que se associam a uma corporalidade específica. Surge um corpo que se dá a ver e expõe na sua alteridade em relação ao seu contexto de existência e às normativas quotidianas. É um corpo agenciado



performance *Alternative-II Festival Internat. d'Art Vivant, Almada, Port., juillet 82*

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA ALTERNATIVA - II FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE VIVA, ALMADA, PORTUGAL, JULHO DE 1981, [F] NÃO IDENTIFICADO

por símbolos, arqueando-se, deitando-se, ajoelhando-se ou rastejando... um corpo alterado, animal, com um apetite feroz denotando impulsos sexuais e libidinais, num ritual de violência ou por contraste num banquete, que apela à crueza da carne, ao falocentrismo, entre outros símbolos, numa auto e exodevoração que continuamente se desdobra. Há nela uma singularização de processos que podemos encontrar tanto na exuberância de um corpo efervescente, próprio do «código carnavalesco» – de que Carolee Schneemann é uma das representantes, por exemplo, na sua peça *Meet Joy* – como de um corpo que se dissolve e destrói nesses símbolos, próprio de um «código sacrificial» – registo que encontramos em Gina Pane, Marina Abramovic, Orlan, para citar só algumas performers mulheres, onde muitos homens também participaram, desde logo Chris Burden ou os Acionistas Vienenses (Remshardt, 2016).



performance XII Biennale de Paris, septembre 82

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA XII BIENNALE DE PARIS, SETEMBRO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Apesar de não termos, em qualquer dos registos que chegaram até nós, uma extensa análise ou descrição das suas performances, Elisabete Mileu não deixou de ser uma das criadoras femininas a que Egídio Álvaro, um dos mais proeminentes críticos, organizadores e galeristas de performance arte, em Portugal e França, deu destaque no catálogo da Performance portugaise no Centre Georges Pompidou, em abril de 1984, em Paris, afirmando:

Nunca o corpo feminino foi tratado com tanta coerência e poder na sua irredutibilidade e no seu papel de ecrã recetivo de projeções de todos os tipos de fantasmas, desejos e sonhos. Mas Elisabete Mileu é uma extraordinária criadora de espaços em tensão onde a sobriedade toca o despojamento. Assim que o seu corpo nu, revestido de pigmento prateado, penetra as suas instalações, a energia flui livremente, atravessada

por relâmpagos fulgurantes de um olhar desesperado, pelos gritos roucos, pelos movimentos espasmódicos. (s/p)

Nesta análise, Egídio Álvaro parece ter ele próprio voltado a olhar para as imagens que descrevemos a partir do catálogo *Elisabete Mileu – Performances 1981-82*, como auxiliares de memória, apresentando-nos precisamente os símbolos com que o corpo da artista se dá a ver e se oculta, num processo que se transmuta noutros símbolos construídos nas várias temporalidades e intersubjetividades.

Esta linguagem não-verbal assenta sobre símbolos incómodos; a carne crua que ela morde a plenos dentes, a prisão social onde ela se enclausura, os movimentos de sobrevivência animal, a raiva de assumir uma liberdade contraditória. Elisabete Mileu brinca com os símbolos de confinamento (o arame farpado, o símbolo médico da feminilidade, as correntes, os quartos cujas paredes serão pintadas como prisões) e com os sinais externos de paixão: a carne crua, «selvagem», a baguete de pão erigida como ereção sexual e presa à parede como um troféu, o peixe longo e escorregadio que pendura do corpo, o microfone na boca (que dispensa comentários). Entre os dois, o corpo é o frágil detonador das violências em espera. (s/p)

CONCLUSÃO OU O «VALOR DE CULTO» DA PERFORMANCE

Agamben, no seu texto sobre nudez, apresenta-nos os vários sentidos que a nudez foi incorporando, desde o pecado original à questão do conhecimento. Pergunta-nos: o que se conhece quando se conhece a nudez? E responde que a nudez apenas nos dá a ver uma ausência de véus, ou seja, uma «possibilidade de conhecer» (2010: 97). Nesse sentido, o corpo de Elisabete Mileu na sua nudez não é um corpo nu, ou seja, não é um corpo neutro, antes se apresenta como lugar de problematização e questionamento, de experimentação e agência, de atravessamento de fronteiras entre os domínios da performance arte e da performance social.

Um corpo que nos comunica de um tempo e lugar e que procura em primeira instância questionar os «comportamentos restaurados» (Schechner, 2003: 28-29), os «tabus» ligados ao corpo e às questões emergentes da performatividade de género (Butler, 1990), no contexto de uma sociedade portuguesa que, como afirmou Egídio Álvaro (1984),

se caracterizava ainda como a maioria das sociedades mediterrânicas, «ao mesmo tempo machista (nos seus modelos sociais) e matriarcal (na sua estrutura de base, familiar e reconfortante)» e onde quase não se havia tocado nesses «tabus».

Como referimos no início, o «valor de culto» das performances desta artista parece manter-se na proporção do desconhecimento que temos sobre elas, restando-nos apenas uma aura fantasmática de um reconhecimento construído por aqueles que participaram nos eventos de performance onde Elisabete Mileu expôs, para usarmos as palavras de Egídio Álvaro, numa «encenação brutal o seu corpo». Os registos fotográficos não assinados que nos chegaram das suas performances são hoje, como salientam autores como Amelia Jones (1998) ou Philip Auslander (2006), o referente e a prova das suas performances. O local onde são dispostos os registos – num catálogo para um evento internacional e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian – são também provas do seu reconhecimento e legitimação. Por outro lado, não nos dão apenas indícios do passado, já que a sua existência e acesso hoje traduz também inevitavelmente uma espécie de íman para a recolção futura de novas memórias, talvez até de novas leituras e performances. Cada um desses registos pode vir a ser visto também como enquadramento cénico-fotográfico daquele que o produziu, o «fotógrafo desconhecido» que criou assim «novos palcos» para estas performances.

Em última instância, numa história irrepitível e mesmo indizível, como acontece no caso de Elisabete Mileu, o registo fotográfico expõe quer a impossibilidade de acedermos ao nu, porque o corpo se apresenta suplementar e o nu precisa de outras informações para se revelar, quer a impossibilidade de reconstituirmos através desse registo as próprias performances. Resta-nos construir através destes registos a imagem imaginária do seu «valor de culto», do ritual da performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água.
- AUSLANDER, Philip (2016), «The Performativity of Performance Documentation», in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n.º 3, setembro, pp. 1-10.
- BARBOSA, Manoel (1983), «Le territoire-comme-centre; le corps-comme-marge» (prefácio), in *Catálogo Elisabete Mileu - Performances 1981-1982*, produzido para o 5^{ème} Symposium International d'Art Performance, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- BENJAMIN, Walter (1992), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D'Água.

- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble - Feminism and the subversion of identity*, Londres e Nova Iorque, Routledge [trad. port.: *Problemas de género - feminismo e subversão da identidade*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017].
- JONES, Amelia (1998), *Body Art/Performing the Subject*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- MADEIRA, Claudia (2017), «The “Performative” and “Speculative” History of Portuguese Performance Art», in *Revista de História da Arte - Série W Portuguese Performance Art*, org. Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, pp. 107-199.
- PHELAN, Peggy (1996), *Unmarked - The Politics of Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- REMSHARDT, Ralf. E. (2016), *Staging the Savage God - The Grotesque in Performance*, Illinois, Southern Illinois University Press.
- SHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2003.

CLÁUDIA MADEIRA

Professora e investigadora do ICNOVA/IHA/FCSH/UNL e colaboradora do CET/UL, realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte social. Arte performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas artes performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Na sua tese de doutoramento, desenvolveu uma análise aprofundada sobre nova dança portuguesa e novo teatro, tendo dedicado um capítulo à história da performance arte portuguesa. É autora dos livros *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?* (Mundos Sociais, 2010) e *Novos notáveis: os programadores culturais* (Celta, 2002). Escreveu vários artigos sobre novas formas de hibridismo e performatividade nas artes. Lecciona na licenciatura e mestrados de Artes Cénicas e Comunicação e Artes do Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH/UNL. Organizou o Simpósio Internacional «Performance arte Portuguesa: 2 ciclos para 1 arquivo?» no Museu Colecção Berardo entre 20 e 22 de Julho de 2016 e é co-responsável pela linha «Performance arte & performatividades nas artes» no CAST-IHA/NOVA.

Portefólio

Portfolio

José Marques (1924-2012)

Profissão: fotógrafo de cena

FILIPE FIGUEIREDO E PAULA GOMES MAGALHÃES

José Marques cedo se iniciou na prática fotográfica como ajudante de fotógrafo, guardando as memórias das juras de amor e o júbilo das celebrações matrimoniais, para depois, em data incerta, se introduzir no meio teatral lisboeta e dele fazer o seu retrato e construir uma memória dos seus espectáculos. Marques terá começado a fotografar no Teatro Nacional, a convite do actor Varela Silva, e, conquistada a confiança e o apreço dos directores da companhia, aí se instala como fotógrafo residente, sendo constante esta prática entre o final dos anos 50 e o início dos anos 70. Amélia Rey Colaço terá procurado obter a dedicação exclusiva do fotógrafo às produções do Teatro Nacional D. Maria II. Conseguiu um profissional dedicado e uma estética que se tornou imagem de marca da companhia, mas não a exclusividade do seu trabalho como fotógrafo de cena. Ainda que distante da produção teatral das grandes cidades europeias, a capital portuguesa começava, à altura, lentamente, a sair do marasmo artístico em que estivera mergulhada, e o carácter experimentalista de José Marques não deixou de acompanhar os muitos projectos que abriam as portas a inovadoras e arrojadas dramaturgias. Nos vários palcos por onde passou, experimentou novas formas de registo, como o respeito integral pela luz de cena, diferentes pontos de vista ou a visão fragmentada da cena com especial foco sobre o actor. Destaquem-se, no decurso dos anos 60, as produções da Casa da Comédia, de Fernando Amado, espaço que se tornaria emblemático na zona das Janelas Verdes, as criações do Teatro Experimental de Cascais, sob a batuta de Carlos Avilez, a assinatura de Francisco Ribeiro (o Ribeirinho) no Teatro Nacional Popular (Teatro da Trindade), o trabalho do Teatro Estúdio de Lisboa, de Helena Félix e Luzia Maria Martins, ou ainda o irreverente Teatro Moderno de Lisboa, sediado no Cinema Império. Sem nunca abandonar o trabalho da Rey Colaço-Robles Monteiro (em itinerância compulsiva após o incêndio do Teatro Nacional, em 1964), acompanha, no início da década de 1970, a abertura do Teatro Maria Matos (dirigido por Igrejas Caeiro), e o arranque do primeiro Teatro Municipal de Lisboa, o São Luiz, sob a direcção de Luiz Francisco Rebello. Por entre a imensidão de propostas que cada um destes novos projectos apresenta, José Marques

encontra ainda tempo para percorrer os teatros do Parque Mayer (Maria Vitória, Capitólio, Variedades, ABC), e inúmeras produções de teatro infantil ou grupos de teatro amador.

Nas imagens captadas fora do Teatro Nacional, José Marques assume naturalmente o prolongamento do registo com o qual constrói a identidade imagética associada ao trabalho da Rey Colaço-Robles Monteiro, sem, no entanto, deixar de ficar imune às possibilidades expressivas que as novas dramaturgias e o experimentalismo das encenações agora propiciavam. O respeito pelo desenho de luz de cena que acontece desde os primeiros anos daquela colaboração replica-se em trabalhos como *António Marinheiro* (1964), no Teatro da Estufa Fria, ou *Fedra* (1967), no Teatro Experimental de Cascais (TEC). A experimentação de novos pontos de vista, aproximados e picados, resulta evidente, por exemplo, em *Diário de um louco*, no Cinema Tivoli, pelo TNT – Teatro do Nosso Tempo, em sintonia com uma certa irreverência com que se afirmava esta companhia. O foco nos actores, em pequenos grupos, recortando a cena, como em *O lodo*, no Teatro Nacional (1979), repete-se em trabalhos do Teatro Nacional Popular, no Teatro da Trindade, em *O Tempo e a Ira* (1968), do TEC, *A Salvação do Mundo* (1971), da Companhia do Teatro Municipal de S. Luís, ou *A Ceia* (1974), na Comuna – Teatro de Pesquisa, entre muitos outros.

E, porque as representações são igualmente moldadas pela fisicalidade dos espaços em que se apresentam, também as características dos palcos, nomeadamente a exiguidade de muitas salas (com todos os constrangimentos a elas associados), se reflectem nas imagens do fotógrafo. Na carvoaria transformada em teatro (Casa da Comédia), José Marques capta a essência do espaço (teatro de bolso), com o registo intimista de *Retorno ao Paraíso* (1963), espectáculo inaugural que dramatiza poemas de Teixeira de Pascoais, ou de *A Dança da Morte* (1969), retrato de um casal isolado à beira do desmoronamento, a ousadia das propostas dramáticas de Almada Negreiros e Samuel Beckett em *Deseja-se Mulher* (1963) e *Dias Felizes* (1968), e a proximidade com o público em *Antes de Começar* (1964). Nas produções do Teatro Experimental de Cascais, capta, com o mesmo rigor, tanto o trabalho cuja tónica assenta na plasticidade, ora simplista da comédia *A Maluquinha de Arroios* (1966), ora finamente urdida de *D. Quixote* (1967), como aquele que encontra na densidade da palavra ou na temática dos textos encenados o principal sustentáculo, como em *Fedra* (1967) ou *O Tempo e a Ira* (1968). No acompanhamento que faz do regresso de Francisco Ribeiro ao Teatro da Trindade, com a

reactivação do Teatro Nacional Popular, regista a marca indelével do encenador em produções como *A Esposa Trocada* (1967) e *A Torre e o Galinheiro* (1968) ou na reposição do emblemático *À Espera de Godot* (1969). Nas deambulações por antigos e novos espaços da capital, José Marques capta um teatro e uma cidade em profunda transformação, na irreverência das produções do Teatro Moderno de Lisboa – *Ratos e Homens* (1964) – do Teatro do Nosso Tempo – *Diário de Um Louco* (1966) – do Teatro de Estúdio de Lisboa – *O Mar* (1974) – ou até mesmo das revistas em cena no Parque Mayer – *Ver, Ouvir e... Calar* (1973) –, na dinâmica dos projectos de novas salas como o Teatro Maria Matos – *A Relíquia* (1970) – e o Teatro São Luiz, na abertura enquanto Teatro Municipal – *A Salvação do Mundo* (1971) – e no explosivo desejo por uma liberdade há muito negada.

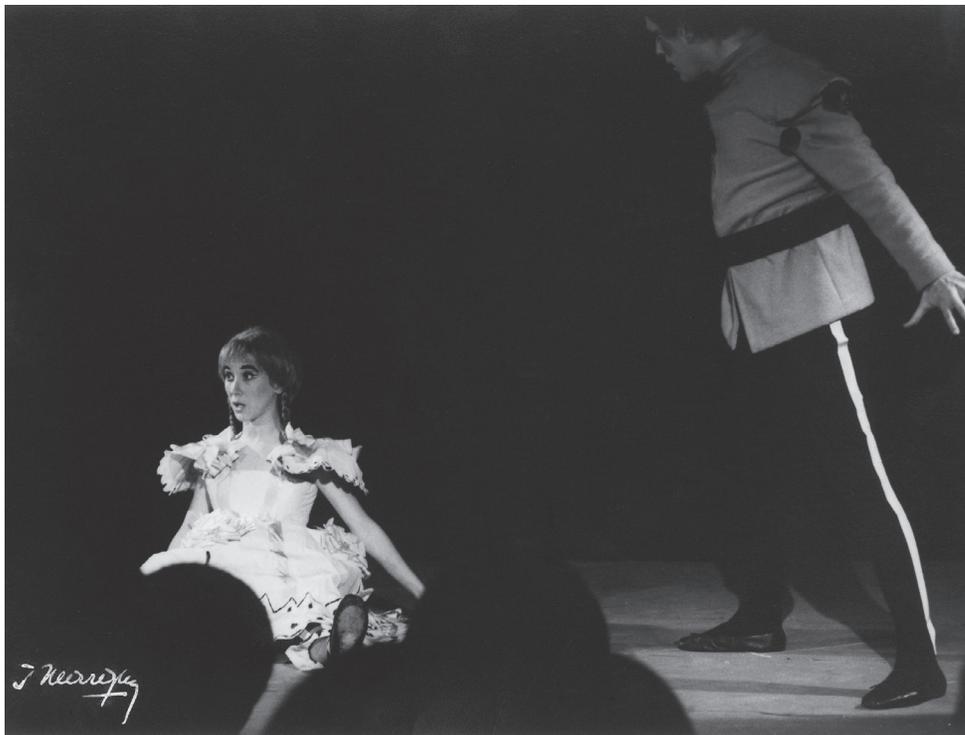
Para lá da inegável quantidade de trabalho que desenvolveu, Marques soube identificar na fotografia de teatro uma especificidade que a distingue da comum reportagem. Resistiu ao exercício fácil de fotografar ao primeiro olhar e compreendeu a necessidade de se demorar pelos ensaios para conhecer antecipadamente o movimento das encenações. Só assim se sentia habilitado a impressionar a película da sua câmara com o suspenso entre dois movimentos, com a escolha de momentos privilegiados que deixava eternizados. Era essa a prática no Teatro Nacional, em que Amélia Rey Colaço e Lucien Donat editavam as suas imagens. Noutros teatros, como nos do Parque Mayer, Marques soube ajustar-se às exigências de um outro público e à necessidade de uma imagem mais comercial. Por isso, aqui, as imagens de cena, que Marques captava nos ensaios gerais ou, quando a isso forçado, nas estreias, eram substituídas por imagens encenadas e de pose, como dizia, para a bilheteira.

As dificuldades que terá sentido no pós-25 de Abril tê-lo-ão feito afastar-se dos palcos. Fotografou como *freelancer* para várias revistas de sociedade, foi fotógrafo da revista *Nova Gente* durante alguns anos e realizou muitos retratos de figuras públicas da sociedade portuguesa, que recordam dele a curiosa figura de cabelos brancos e bigodes longos e caídos.

Em 2013, o TNDMII adquiriu o espólio de José Marques, constituído por mais de 500 mil imagens, e recentemente apresentou uma exposição em torno do seu trabalho dedicado ao Teatro Nacional que muito contribui para fixar a sua especificidade como fotógrafo de teatro e o seu lugar enquanto profissional no panorama da fotografia de cena portuguesa.

A atribuição das peças corresponde à identificação assumida pelo próprio José Marques no seu espólio, que se encontra hoje no TNDMII; contámos, na identificação possível dos vários actores representados nas fotografias, com o contributo de várias pessoas e instituições, a quem muito agradecemos: Fernanda Lapa, Rui Pina Coelho, Teresa Faria, Teatro da Comuna e equipa da Biblioteca-Arquivo do TNDMII.











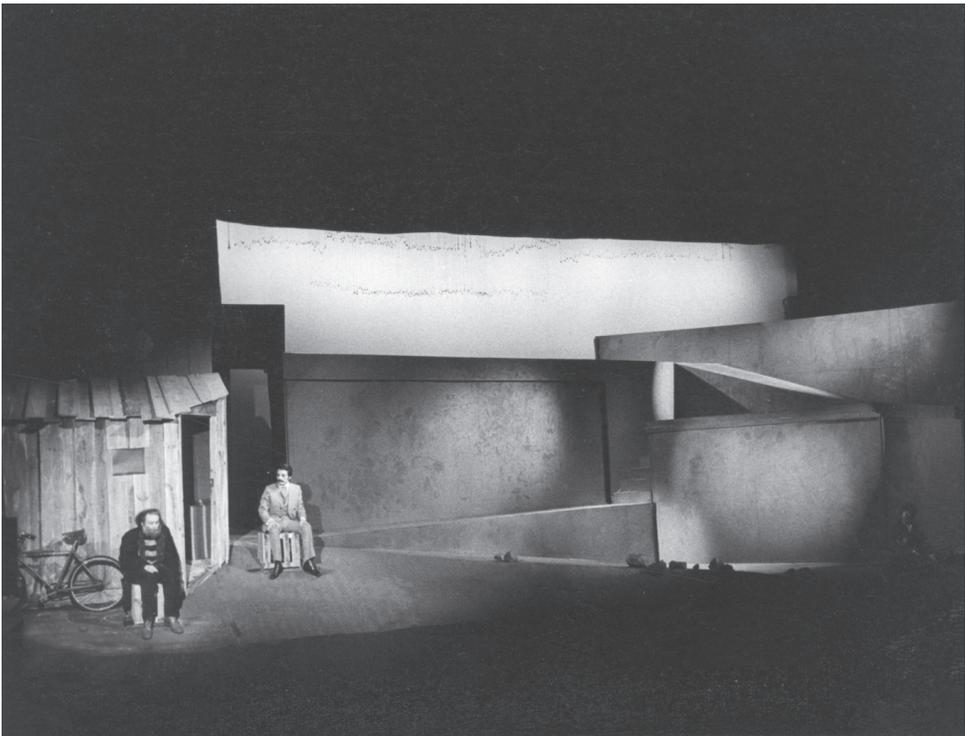


















Verbo Escuro, de Teixeira de Pascoais, dir. Fernando Amado, Casa da Comédia, 1963 (Manuela de Freitas), [F] José Marques



Dias Felizes, de Samuel Beckett, dir. Artur Ramos, Casa da Comédia, 1968 (Glicínia Quartín), [F] José Marques



A Maluquinha de Arroios, de André Brun, dir. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1966 (Glicínia Quartín, Santos Manuel), [F] José Marques



Fedra, de Jean Racine, dir. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1967 (Eunice Muñoz, Amélia Rey Colaço), [F] José Marques



Deseja-se Mulher, de Almada Negreiros, dir. Fernando Amado, Casa da Comédia, 1963 (vários elementos do elenco), [F] José Marques



A Dança da Morte, de August Strindberg, dir. Jorge Listopad, Casa da Comédia, 1969 (Carmen Dolores, Augusto de Figueiredo, Álvaro Benamor), [F] José Marques



D. Quixote, de Yves Jamiaquey, dir. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1967 (Santos Manuel, Ruy de Matos e restante elenco), [F] José Marques



À Espera de Godot, de Samuel Beckett, dir. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional Popular, Teatro da Trindade, 1969 (Francisco Ribeiro, Canto e Castro), [F] José Marques



Antes de Começar, de Almada Negreiros, dir. Fernando Amado, Casa da Comédia, 1964 (Maria do Céu Guerra, Filipe Ferrer), [F] José Marques



Diário de Um Louco, a partir de Gogol, dir. Jorge Listopad, Teatro do Nosso Tempo, Teatro Tivoli, 1966 (Jacinto Ramos), [F] José Marques



O Tempo e a Ira, de John Osborne, dir. Artur Ramos, Teatro Experimental de Cascais, 1968 (Lurdes Norberto, José de Castro), [F] José Marques



A Esposa Trocada, de Thomas Middleton, dir. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional Popular, Teatro da Trindade, 1967 (Francisco Ribeiro, Lígia Teles), [F] José Marques



A Torre e o Galinheiro, de Vittorio Calvino, dir. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional Popular, Teatro da Trindade, 1968 (Isabel de Castro, Ribeirinho, Adelina Campos, Cremilda Gil, Maria José, Costa Ferreira, Luis de Campo, Canto e Castro), [F] José Marques



A Salvação do Mundo, de José Régio, dir. Costa Ferreira, Teatro Municipal São Luiz, 1971 (vários elementos do elenco) [F] José Marques



A Relíquia, de Eça de Queirós, dir. Artur Ramos, Teatro Maria Matos, 1970 (Mário Mereira), [F] José Marques



A Locomotiva, de André Roussin, dir. Pedro Lemos, Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Teatro Capitólio, 1968 (Amélia Rey Colaço, Pedro Lemos), [F] José Marques



O Lodo, de Alfredo Cortez, dir. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional D. Maria II, 1979 (Luz Franco, Guida Maria, e Fernanda Alves), [F] José Marques



Ver, Ouvir... e Calar!, de Aníbal Nazaré, João Nobre, Henrique Santana, Henrique Parreirão, Teatro Maria Vitória, Parque Mayer, 1973 (elenco), [F] José Marques



O Mar, de Edward Bond, dir. Luzia Maria Martins, Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Vasco Santana, 1974 (Rui Pedro e Miguel Tavares), [F] José Marques



A Ceia, dir. João Mota, Teatro da Comuna, 1974 (Manuela de Freitas, Carlos Paulo e João Mota), [F] José Marques



António Marinheiro, de Bernardo Santareno, Estufa Fria, 1964 (vários elementos do elenco), [F] José Marques



Ratos e Homens, de John Steinbeck, dir. Costa Ferreira, Teatro Moderno de Lisboa, Cinema Império, 1964 (Tomás de Macedo e Sandra Maria), [F] José Marques

Na Primeira Pessoa

Interview

Pedro Gil: o tempo das coisas

ANA PAIS E RUI PINA COELHO

Pedro Gil é um actor ímpar. Versátil, vibrátil e minucioso, o seu trabalho de cena tem sido um dos maiores motivos de deleite estético nos palcos portugueses ao longo dos últimos quinze anos. Personagens como Lucky, em *À Espera de Godot*, pelo Teatro Meridional (2006), as várias construções cénicas de *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* (2011), de Tiago Rodrigues, ou, num registo menos teatral, Adriano, em *Multiplex* (2013), de Rui Horta, não deixam margem para dúvidas. Colaborou ainda com outras importantes companhias portuguesas: Artistas Unidos, Bando, Casa Conveniente, mala voadora. Para ele, o trabalho de actor não se distingue da pesquisa que conduz a encenação: «há uma ligação entre o actor que o encenador é e os espectáculos que faz».

Sabe do que fala já que, simultaneamente à sua carreira de actor, Pedro Gil tem assinado igualmente projectos de sua autoria, respeitando um ritmo de criação próprio que resiste, por necessidade e militância, à lógica das carreiras curtas e da produção em série. O caminho iniciado com *Homem-Legenda* (2005), interpretado por Pedro Carmo, tem por mais recente apresentação uma reescrita do clássico de Molière, *Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* (2018), com um elenco de encher as medidas. Pertencendo a uma geração que beneficiou de contextos de formação não tradicionais em Portugal, que ainda rareiam, Pedro Gil encara o mundo e os modos de fazer teatro com uma curiosidade insaciável na sua potência inigualável de celebrar a vida, paradoxalmente «bela» e «ridícula». Nesta entrevista, Pedro Gil fala-nos desta vida bela e ridícula, da sua formação e percurso, das suas referências teatrais, do seu projecto de cinema e das condições de fazer teatro hoje em Portugal.

Podíamos começar pelo espectáculo *Homem-Legenda* [2005]. Terá sido o primeiro momento onde tens uma visibilidade pública mais notória. Foi um espectáculo que quando estreou foi muito bem recebido pelos pares. Queres voltar a esse espectáculo e perceber se há nele alguma génese criativa, alguma formulação mais estruturada sobre a tua ideia de teatro?

O *Homem-Legenda* foi a minha terceira tentativa de fazer qualquer coisa para um público [depois de *Alvo Branco*, 2004, e *Execução Pública*, 2005] e todas surgiram depois da primeira edição do Curso de Encenação do Programa Criatividade e Criação Artística da Gulbenkian, com o Alexander Kelly. De todas as experiências de formação que já tinha tido na área da encenação e da criação para teatro, essa foi a mais sistematizada, a mais intensa, a mais absorvente, a mais revolucionária e a mais feliz. O *Homem-Legenda* é um espectáculo, de facto, com mais visibilidade, talvez porque tenha tido o meu maior apoio financeiro até então, com estreia no palco do CAM [Centro de Arte Moderna], com o tal reconhecimento do público de que falam. E até da crítica. Lembro-me de ler a minha primeira crítica impressa num jornal, do Augusto M. Seabra no *Público*. A reacção das pessoas foi tão entusiástica que fizemos mais um mês e meio no Trindade e ainda uma digressão por mais de dez teatros. Foi um processo muito feliz com o Diogo Mesquita e o Pedro Carmo, a Rosinda Costa, o Pedro Silva, o Sérgio Milhano e, claro, a Ana Pereira. Olhando em retrospectiva, identifico nele uma ideia de teatro, mas não é nada que eu buscasse à partida nem é algo que eu busque, creio que não há uma ideia de teatro por espectáculo, cada espectador descobre a sua. Julgo que é mais frutuoso encontrá-la a cada noite do que procurá-la.

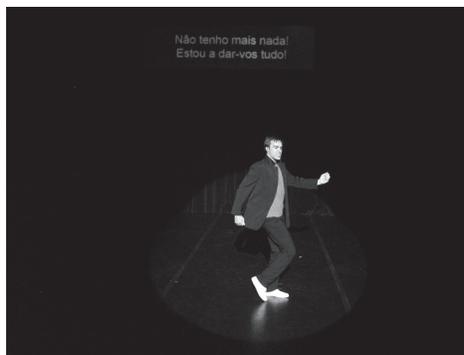
O *Homem-Legenda* é, portanto, uma espécie de arranque?

Fui desde sempre um espectador ávido. Os filmes e os livros sempre tiveram uma grande relevância na minha vida, e por isso é difícil discernir onde tudo terá começado. Como artistas, creio que somos sempre, pelo menos na escrita e no teatro, enquanto encenadores, enquanto actores, enquanto escritores, muito autodidactas. Não é tão linear como tirar a carta de condução e depois começar a guiar. Não há propriamente um sítio onde se vá aprender a escrever romances ou peças de teatro ou aprender a encenar, ou há? Não estou a dizer que devia haver, há coisas salustares nessa ignorância, nessa falta de conhecimento técnico,

Amo-te



HOMEM-LEGENDA, DE PEDRO GIL, 2005, BARBA AZUL (PEDRO CARMO), [F] EMÍLIA ROSA



HOMEM-LEGENDA, DE PEDRO GIL, 2005, BARBA AZUL (PEDRO CARMO), [F] EMÍLIA ROSA

nessa ausência de ferramentas, há um «ter de inventar uma língua nova cada vez que se quer falar» que é louco e estúpido, mas que também pode ser muitas outras coisas. Durante todo esse tempo, eu ia tentando como se tenta quase sempre, primeiro no esconderijo da cabeça e depois estendia-o através da escrita. Exercitava a minha imaginação através da escrita, uma ideia, uma cena, um argumento para cinema, uma frase, um projecto, um filme, uma imagem, um espaço cénico, uma música, pontos de partida a trabalhar com os actores, um processo, reflexões ou crítica sobre outros espectáculos que via. Mas era uma coisa que eu fazia para mim e guardava para mim. Via os meus amigos colegas do conservatório darem o passo seguinte, mas eu não o conseguia dar.

Depois houve qualquer coisa naqueles dias que passei com aquelas pessoas ali [no curso de encenação da Gulbenkian] e com aquele homem [Alexander Kelly] que me transformou, ou que muito simplesmente me ajudou a encontrar o que faltava para esse arranque. O curso da Gulbenkian foi importante porque aquilo que o Alex propunha nas aulas, a experimentação que fazíamos, a discussão à volta do que fazíamos, fez-nos criar matéria cénica a partir de pontos de partida e de formas que a maioria de nós nunca tinha antes experimentado. Não que fossem inovadoras, nós é que não tínhamos experimentado. O *Homem-Legenda* surge depois disso.

Disseste uma coisa curiosa: «não se pode aprender a escrever, não se pode aprender a encenar», mas ao mesmo tempo tens falado da experiência do curso com o Alexander Kelly como uma experiência feliz e que te deu, depreendemos, muitos instrumentos. Achas que isso tem que ver, como agora disseste, com o modo

como constróis a cena? Talvez o lado de encenador que não se aprende é aquele de procurar, é aquele que tem uma visão. E ter uma visão, realmente, não se pode ensinar a ninguém. Mas um lado do fazer, dentro da perspectiva que é muito dramaturgica de trabalho do Alex, amplia o espectro de possibilidades do que é construir essa cena. Não sei se concordas connosco ou se consegues identificar alguma coisa...

Não é incoerente com aquilo que eu estava a dizer. Na verdade, o Alex não nos ensinou nada. Nunca nos disse que o teatro é isto, ou que devem fazer assim. Ele, com toda a sua gentileza e graça, propunha experiências, exercícios, e nós fazíamos. A seguir falávamos e discutíamos, e cada um sistematizava para si o que tinha acontecido. Só isso... Era o paraíso. Durante três meses. E foi assim que, em vez de nos ensinar, nos deu a aprender. E ele podia nem sequer dar a sua opinião; a opinião dele não era o mais importante. Não consigo, ainda hoje, imaginar um modelo de escola melhor. No fundo, é uma plataforma de experimentação num ambiente de confiança, onde tudo é possível, nada está errado e tudo se discute. É óbvio que tem de se tirar o chapéu ao Alex nos exercícios que ele propunha, nas perguntas que formulava e no ambiente que proporcionava. A minha experiência como actor ainda era pouca, só comecei a ver teatro com dezoito anos – tinha ainda muito tempo perdido para recuperar – o que tinha visto ou estudado pouco era, e uma das coisas que o Alex nos deu a perceber é que tudo é possível. Sim, alargou a ideia que tínhamos de como se pode fazer teatro, há muitas formas de fazer a mesma coisa, há imensas coisas que são possíveis e nós não sabíamos que eram possíveis. Apesar da minha elevada ignorância, só por isto, ele foi um grande mestre.

Muito material que não se entendia como matéria?

Mostrou-nos que as formas de gerar material e de o trabalhar cenicamente são ilimitadas, as fontes são ilimitadas, podemos ser nós a inventar os processos, até as ferramentas, e que formalmente vale tudo. Esta liberdade poderia oprimir-me, mas teve o efeito contrário.

Isso para ti esteve sempre associado a escrever também para cena?

Usamos o verbo escrever como quem diz desenhar, no sentido em que se pode dizer escrever a luz ou desenhar o som, ou até desenhar as letras.

É como quem diz criar. É muito curioso isso. E não é por acaso que o fazemos. Diz-se escrever quando muitas vezes nem se escreveu. Existem pessoas como o João Brites que nos seus guiões escreve tudo e mais alguma coisa (luz, cenário, adereços, sonoridades, acções, subtextos, premissas para o actor, a duração das cenas, enfim) ao que podemos chamar de guião de encenação; outros como o Jorge Silva Melo, que escreve da sua cabeça apenas aquilo que os actores vão dizer, o que normalmente entendemos por peça de teatro, outros apenas um alinhamento de cenas ou momentos, e por aí fora. Eu já tinha trabalhado com o Brites, com o Silva Melo, com a Mónica Calle e com o Miguel Loureiro, logo depois com o Jorge Andrade e com o Miguel Seabra. Tinha a experiência de quem está de dentro, via como eles «escreviam» e como cada um o fazia à sua maneira. Mas havia uma coisa que eu não conseguia ver, era esse vai-e-vem invisível que vai da cabeça para a mão que escreve e volta e torna a ir. Tenho um impulso criativo, mas como é que o torno cena? Portanto, é esse salto para «mas como é que eu crio cena?», «como é que eu materializo as minhas ideias cenicamente?». A resposta é simples: fazendo. Mas eu não conseguia, muito menos escrever palavras para serem ditas por actores. E era isso o que eu procurava, ser capaz de inventar uma realidade, criar a minha cena e não encenar peças de outros, isso eu já sabia o que era e gostava de fazer como actor. E sim, grande parte do trabalho de encenar um espectáculo, para mim, consiste em escrever. Escrever para os meus espectáculos é das coisas que mais gosto de fazer, às vezes até me dá mais gozo do que actuar.

Esse momento, o da formação com o Alexander Kelly, tem sido identificado por muitos artistas que o frequentaram como um momento de viragem.

Foi maravilhoso, era como um parque de diversões onde podíamos brincar à vontade. Nunca mais eram nove da manhã do dia seguinte para voltar para lá. E depois, claro, durante as tardes víamos filmes, mostrava-nos vídeos de espectáculos a que dificilmente teríamos acesso. O Alex abriu-nos portas para alguns textos, filmes e artistas aos quais eu não tinha acesso, deu-nos acesso a um conhecimento que não estava à venda e que eu jamais iria encontrar sozinho.

Houve depois um grande período em que estiveste a trabalhar mais como actor. O *Mona Lisa Show* aparece em 2008. Porquê tanto tempo entre uma coisa e outra?

Por um lado, foi o tempo que precisei para fazer o *Mona Lisa Show*. Por outro lado, a vossa pergunta pode depreender que três anos é muito ou que as pessoas precisam de ver uma peça minha pelo menos uma vez por ano, mas não é assim, o mundo não parou de girar. Nós estamos habituados a que o artista em teatro faça duas ou três criações por ano, mas o meu ritmo é nitidamente dos dois anos para cima. E o que quer isso dizer? Quer dizer que é o tempo que preciso, só isso. A minha dificuldade está em manter esse ritmo na perspectiva do mercado, dos financiamentos, do olhar crítico e do público. Depois do *Homem-Legenda* fui convidado a acelerar, mas percebi logo que não ia ser feliz a fazer um espectáculo todos os anos, ou dois espectáculos por ano, e portanto disse que não. Embora eu também não separe o trabalho de actor do trabalho de encenador, no sentido em que para mim tudo faz parte da mesma prática.

Mas foi consciente essa tomada de decisão, do ritmo?

Sim, pensei: «Não vou conseguir, não vou ser feliz, e não é para mim.» Passados uns anos, o Giacomo [Scalisi] seduziu-me para um projecto e eu disse então que sim. Disse que sim porque estava pronto.

Essa é uma das coisas que mais mina a produção e a criação, em Portugal e não só, em todo o lado. É a confusão entre a urgência artística de fazer coisas e a obrigação de ter de fazer daquela maneira ou naqueles ritmos.

Há pessoas que são felizes assim e que o fazem de forma saudável. Até há quem precise disso, pessoas cujo trabalho assenta precisamente nisso. Eu não. Para mim seria como chegar de uma grande viagem, ainda mal desfizeste as malas, ainda nem mostraste os *slides* que tiraste e já estás a embarcar de novo. Que cansa. Tenho receio de que, ao trabalhar assim, aquilo que faço se torne demasiado sobre aquilo que já fiz, ou sobre aquilo que continuamente não paro de fazer. Preciso de algum tempo para deixar a vida entrar. A relação da criação com a produção, com vista a uma exibição, é e será sempre um problema para todos os

artistas. Qual o tempo das coisas? Cada um gere isso da melhor maneira que consegue. Só o artista amador é verdadeiramente livre, só ele é que não está dependente do dinheiro e se pode dar ao luxo de terminar a sua obra, ou de a deixar em aberto. Todos os outros têm de a mostrar na data marcada.

Mas também porque ias tendo muito trabalho como actor?

Claro, e conseguia viver disso. Mas uma coisa não abafou a outra, não compete com a outra. Para mim os trabalhos que faço como actor, as criações que fiz com outros criadores, as peças que encenei, os espectáculos para os quais escrevi, tudo se insere na mesma lógica. Faz tudo parte da minha prática, é o mesmo ofício. Para mim, a peça que fiz com o encenador X é tão parte da minha «obra» como o *Don Juan* que acabei de encenar.

E tu tens personagens bastante marcantes!

Não estou aqui a dizer que somos todos uma companhia de teatro e que fazemos todos parte de uma grande família. Estou a dizer que é assim que me posiciono e me vejo nesta profissão. Estou neste ramo: interpretar, encenar, escrever, desenhar um cenário tem tudo a mesma importância, uma coisa não vale mais que a outra. É tudo teatro. Trabalho sempre no mesmo sentido.

Qual é esse sentido?

Talvez seja um fazer, uma procura no fazer que procuro levar e aprofundar de cada vez que salto para um novo projecto, uma procura que em grande parte parece nascer da pergunta: o que é que o teatro pode ser? Claro que às vezes há pessoas e projectos que não me permitem continuar essa procura e, quando assim é, digo para mim: «Não volto a trabalhar com esta pessoa ou nesta condições.» Mas, apesar de tantos saltos de um lado para o outro, isso é raro.

Quando dizes que o teu ritmo de criação precisa de dois anos para cima entre cada espectáculo, estamos a pensar em objectos muito concretos: os espectáculos em que te situas como encenador, como escritor, como autor. Não te obrigas a ficar dois anos à espera de

trabalhar como actor. Sendo a mesma coisa, são objectos de um percurso que ocupam importâncias e relevâncias diferentes, não é?

Talvez a importância não deva então ser medida pelo tempo. Não estou a dizer que não há diferença entre ser actor e ser encenador, o que me interessa é sublinhar a ideia de que ambos são autores e ambos estão, cada um na sua função, a fazer teatro, o mesmo teatro. Um não é mais nobre que o outro. Se durante anos trabalhei mais como actor, isso não quer dizer que os trabalhos que fiz como encenador não fossem igualmente importantes, e vice-versa. Senão, seria o mesmo que dizer que só sou actor para ganhar dinheiro, para comprar tempo para finalmente fazer aquilo que gosto, para poder encenar as minhas peças. Eu não sou encenador em *part-time*. Aquilo de que gosto é disto tudo. Fazer teatro foi uma das formas que arranjei para viver com os outros e tudo isto faz parte desse fazer.

A importância ou grau de responsabilidade?

O grau de responsabilidade no qual me empenho como actor devia ser idêntico de quando estou a encenar. Quando tal não acontece, há razões para isso, nem que seja «o que eu queria mesmo estar agora a fazer era encenar». Mas o tempo não conta para nada, uma relação de uma noite e uma relação de dez anos podem ser, apesar de diferentes, igualmente maravilhosas. Ambas têm o seu lugar e não competem uma com a outra.

Mas há alguma personagem que tenhas como mais querida?

Do passado?

Sim, que tenhas feito. Estou a pensar nas tuas favoritas. Estou a lembrar-me do Lucky, do *À Espera de Godot*, do Teatro Meridional... Estou a lembrar-me também, apesar de ser noutra estilo, na *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas*, do Tiago Rodrigues. Um registo completamente diferente.

Para mim tenho, claro. Tantas. Se estão com tempo, aqui vai... Essas foram muito especiais, o Brian do *Shopping and Fucking* também, talvez a primeira encenação do Gonçalo Amorim, o Pinard da *Bovary*, também



CASA VAGA, CO-CRIAÇÃO GONÇALO AMORIM, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO E RUI PINA COELHO, TEXTO DE RUI PINA COELHO, ENC. GONÇALO AMORIM, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO, TEP - TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO (PEDRO GIL, RICARDO NOGUEIRA, JOÃO ROSÁRIO, RAQUEL CASTRO, GONÇALO AMORIM), [F] PAULO PIMENTA



CASA VAGA, CO-CRIAÇÃO GONÇALO AMORIM, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO E RUI PINA COELHO, TEXTO DE RUI PINA COELHO, ENC. GONÇALO AMORIM, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO, TEP - TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO (PEDRO GIL, RICARDO NOGUEIRA, JOÃO ROSÁRIO, RAQUEL CASTRO, GONÇALO AMORIM), [F] MAFALDA LENCASTRE

do Tiago Rodrigues. Depois os trabalhos que tenho feito com o Rui Horta, o *Multiplex*, a partir das *Memórias de Adriano*, e o *Estado de Excepção*. A minha primeira vez também foi especial, era um *Don Juan* escrito pelo Pedro Saavedra. O rapaz das flores de *Onde vamos morar*, texto do José Maria Vieira Mendes, encenação do Jorge Silva Melo. O *Casa Vaga*, que fiz contigo [Rui Pina Coelho] lá em cima [TEP - Teatro Experimental do Porto]. A *Mariana*, que fiz n'O Bando, encenação do João Brites, foi muito especial, ainda hoje não sei o tanto que aprendi com a Teresa Lima. *Os Anjos*, também no Bando, em que fui fazer uma substituição a uma semana da estreia. Dias inteiros com o Luca Aprea a aprender o espectáculo. Ainda hoje, sempre que entro em cena, a Teresa e o Luca estão de alguma forma ali comigo. A experiência do *Esboço*, do Miguel Loureiro, *Os Justos*, com a mala voadora, encenação do Jorge Andrade, os *Grandes Sinais*, da Rita Calçada Bastos. Não me posso esquecer do Iago que fiz com a Letizia Quintavalla, claro, o *Enquanto Vivermos* que fiz com o Romeu Costa, o *Inimigo do Povo* encenado pelo Tónan Quito, *O Nosso Desporto Preferido*, do Gonçalo Waddington, mais recentemente o *Pedro e o Capitão*, encenado pela Marta Carreiras e pelo Romeu. Tantas...

E porquê? Porque destacas essas?

Essa talvez seja uma das perguntas mais difíceis de responder. Tão difícil como tentar perceber porque corre mal quando corre mal. Posso pensar aqui nalgumas hipóteses. Porque de alguma forma me realizei. Às vezes

é quando tudo levanta dois centímetros do chão. Pode ser uma espécie de harmonia que acontece entre o objecto, o espectáculo e aquilo que estou a fazer, entre mim e tudo o resto que me é estranho, o material, o público, os outros actores. Às vezes é quando consigo alcançar um determinado «estar» em cena. Não sei, se calhar também tem que ver com a surpresa, com descobrir uma coisa nova, chegar a um sítio novo, é isso. Também pode ter que ver com composição. Quando chego a um lugar de composição onde nunca tinha estado antes. Ao passo que existem outros projectos em que chego ao fim e penso: «Já sabia que ia chegar aqui.» Outra coisa não menos importante, e agora vou revelar um grande segredo da profissão, é que todos os actores mentem quando dizem que gostam de fazer personagens que não têm nada que ver com eles. O que eles gostam é de fazer personagens que falem deles, mas não daquilo que já todos sabemos acerca deles, mais daquelas coisas que ninguém sabe, às vezes até coisas que o próprio não sabe. Por isso quando virem um actor a ir muito bem no papel de Ricardo III, o meu conselho é: desconfiem. Mas não sei, vou pensar nisto.

Tens uma metodologia de trabalho de actor em que vais afinando ou cada processo impõe uma gramática de composição diferente?

Como trabalhei com encenadores muitos diferentes e sempre fui desafiado para fazer as coisas de maneira muito diferente – isso em si é toda uma outra escola –, não me é possível sequer ter uma metodologia rígida. Gosto quando me ligam a dizer: «Vem fazer esta viagem comigo.» Acho que isso é lindo, é lindo confiar e ir atrás, ajudar essa pessoa fazendo da sua viagem a minha viagem. Quando entro num projecto, é para o servir e a melhor forma é fazer dele o meu projecto. Penso que o desafio é: como é que eu me ponho ao serviço do espectáculo mas à minha maneira, enquanto actor-autor? De outra forma também não seria possível, só sei fazer as coisas à minha maneira...

Acho que houve de tudo: pessoas que me propuseram um processo e depois pessoas que dão muita autonomia e que é esse o processo. Depende de facto do projecto e do momento da minha vida e principalmente das pessoas com quem partilho o palco, é um trabalho colectivo também. Essa é que é a graça, é um trabalho individual e colectivo ao mesmo tempo, com os outros actores, com o encenador, se houver, com as outras componentes do espectáculo. Às vezes é o texto que guia mais, às vezes pode ser uma cenografia, outras, uma lógica de jogo. Há obviamente coisas

que são comuns: o trabalho de análise de texto. A componente física do espectáculo, no sentido em que o espectáculo é uma actividade que tem uma dimensão física, tem uma dimensão atlética até se quisermos, de expressão, estar duas horas à frente de um público a tentar comunicar qualquer coisa, muitas vezes aos pinotes, é de ficar sem ar. Decorar o texto, quando há texto, ou a coreografia se houver coreografia. E muitas outras coisas.

Não temos dados estatísticos para confirmar isto, mas imaginamos que sejas dos actores da tua geração que tenha trabalhado com uma paleta mais diversa de criadores, dos herdeiros do teatro independente, como os Artistas Unidos, ou com os teus camaradas de geração, digamos assim. Tens na tua posse um olhar muito privilegiado para fazer uma espécie de mapa, para mapear o caleidoscópio que isto tudo é. Tens experiências diversas, com esta gente toda?

Querem que faça aqui a minha história do teatro contemporâneo português?

Não necessariamente isso, mas tens um olhar sobre o nosso teatro que é muito completo. Trabalhaste com várias gerações de criadores, com actores mais novos, dirigidos até por ti, por exemplo, com os teus camaradas de geração, como o Gonçalo Amorim ou o Tiago Rodrigues, tens trabalhado com encenadores mais seniores, como o Jorge Silva Melo, o Rui Horta, o João Brites. tens, portanto, um olhar muito transversal em relação ao mapa da criação portuguesa contemporânea. Já pensaste nisso? É uma coisa que foi acontecendo?

No fundo, estou muito grato, por ter trabalhado com gente tão diferente e de gerações tão diferentes. Grato em primeiro lugar por ter trabalhado com alguns dos fundadores do teatro que herdei - além de ter feito parte da última turma do João Mota no Conservatório -, estou obviamente a falar do João Brites e do Jorge Silva Melo, claro, mas também dos actores com quem eles me deram oportunidade de trabalhar, o Horácio Manuel, a Paula Só, o João Perry, a Lia Gama, o Sérgio Godinho, apenas para nomear alguns. Isso foi para mim muito importante, foram pessoas com quem aprendi muito e que apostaram em mim, tão importante que me pergunto o que teria sido da minha vida se não tivesse tido



CENTRO DE DIA, CO-CRIAÇÃO ANA BIGOTTE VIEIRA, ANA PEREIRA, IRIS CAYATTE, FREDERICO LOBO, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO, ROMEU COSTA, SUSANA CECÍLIO, COORDENAÇÃO GONÇALO AMORIM, 2010, DONA VLASSOVA AND GUESTS E ANAPEREIRA.PEDROGIL (BARBA AZUL), [F] MARIANA C. SILVA



CENTRO DE DIA, CO-CRIAÇÃO ANA BIGOTTE VIEIRA, ANA PEREIRA, IRIS CAYATTE, FREDERICO LOBO, PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO, ROMEU COSTA, SUSANA CECÍLIO, COORDENAÇÃO GONÇALO AMORIM, 2010, DONA VLASSOVA AND GUESTS E ANAPEREIRA.PEDROGIL (BARBA AZUL), (SUSANA CECÍLIO, GONÇALO AMORIM), [F] MARIANA C. SILVA

essa oportunidade. Tantas vezes olho para colegas meus, não só os mais novos, e penso: «Que pena que não tiveram essa oportunidade», não no sentido de serem menos actores por isso, ou no sentido de terem de obrigatoriamente de passar por ali, porque o facto é que não têm, tanta gente com quem eu não tive a oportunidade de trabalhar e que gostava, mas mais no sentido em que recomendamos fervorosamente a alguém uma praia que nos é tão especial. Digo isto, mas eles ainda estão vivos, ainda todos podem trabalhar com eles... Como também sou capaz de dizer o mesmo em relação a pessoas das outras gerações que se seguem, o Miguel Loureiro, o Miguel Seabra, a Mónica Calle, o Nuno Cardoso ou o Rui Horta, que pertencem à geração seguinte, com quem tanto aprendi também e que tanto apostaram em mim, ou em relação às pessoas próximas da minha idade com quem trabalho de forma mais promíscua: convido, sou convidado. O Amorim, o Rodrigues, o Tónan, o Waddington, a Raquel Castro, o Jorge Andrade, o Mickael [de Oliveira], o Castro Caldas, com todos aprendi e continuo a aprender. Eles também são os meus mestres.

Além daquilo que cada um é, a sua personalidade, a sua educação, a sua experiência empírica, talvez consiga identificar uma ou duas coisas que podem ajudar a determinar a forma como cada um faz o que faz. Mas creio que são tudo coisas muito óbvias: a altura em que a pessoa nasce determina, em parte, aquilo que ela vive, o que por sua vez pode influenciar a maneira como encara o trabalho, não só do ponto de vista processual, mas do ponto de vista ético, da hierarquização do poder, e até do ponto de vista estético. Basta pensar no nome «O Bando», que é uma «cooperativa» e que está sediada numa «quinta» no campo, junto a «Palmela», que tem uma forte tradição de esquerda. Depois a sua formação, a sua porta de entrada para o teatro, enquanto o Brites estudou gravura, o Silva Melo estudou cinema e literatura, o Miguel Seabra estudou teatro, fez um curso de formação de actores, e o Rui Horta costuma brincar dizendo que é um arquitecto frustrado. E depois, esta talvez menos óbvia – e que a mim mais me entusiasma –: penso que o actor (ou não) que a pessoa foi também pode influenciar muito a sua procura. Muita da criação, da nossa melhor criação em Portugal, nasceu da frustração de muitos actores, de não se realizarem a ser dirigidos por outros, por «aqueles» outros, «daquela» maneira. E então pensaram: «Vou tentar fazer à minha maneira. Assim. Será que isto é válido? O teatro pode ser isto?» E isto é transversal a todas as gerações, creio. Ou então é um grande disparate.

Mas para mim há uma ligação direta entre o actor que o encenador é, e os espectáculos que ele faz. Sinto isto enquanto fazedor e enquanto espectador. O actor que sou contribui para a estética dos meus espectáculos, para a minha maneira de construir a cena. Por isso, tantas vezes os encenadores, quando acontece estarem em cena, são a melhor bússola para os outros actores. Tal como os actores que o César Monteiro ou o Chaplin foram tiveram influência na sua forma de realizar. Foram realizadores que realizavam tendo em conta os actores que eram. Eu vejo assim. A cena transpira o actor que o criador é... ou nunca foi. Não acham?

Ou quer ser...

Seja o que for, é algo que é levado para a cena e que lhe dá singularidade. Uma singularidade estética que, ainda que por vezes não consigamos nomear, apenas reconhecemos. Porque é também através do corpo no espaço e no tempo do espectáculo, na relação com o público, é também através dessa experiência que cada um tem e que é sua, e secreta, que depois cada um à sua maneira vai construindo a sua identidade cénica.

Outra coisa engraçada ainda, além das diferenças, é perceber aquilo que aproxima todas estas formas de fazer teatro, muitas vezes nem os próprios se apercebem disso. A mala voadora tem muitas semelhanças com o Bando, por exemplo – deixo esta só para adoçar a boca. Eu pelo menos vejo.

Mas no que diz respeito aos actores, à tua geração, há aqui episódios que são determinantes: o ciclo de formação com o Alexander Kelly, a presença dos tg STAN em Portugal, serviu como gatilho para uma geração de criadores dizer: «OK, há metodologias outras de trabalho, outras possibilidades de encontro que não precisam de depender da formação que tivemos.»

Para mim, o curso do Alexander Kelly foi importante, como também foram importantes todas as experiências que tive como ator com as diversas companhias e artistas de teatro com quem trabalhei, bem como todas as pessoas com quem trabalhei nos meus espectáculos. Como também foi importante ter visto o *Platonov* dos STAN [*Point Blank*, 1998] quando ainda estava na escola, mas nomear esse espectáculo é ingrato porque há dezenas de outros que teria de nomear a par desse, tão e mais importantes. Como também foi de uma importância vital a primeira vez que fui ao Espaço de Tempo. Foi num espectáculo da Rafaela Santos, eu não queria acreditar que um espaço daqueles era possível em Portugal. O Espaço do Tempo foi uma grande revolução na minha vida, por tudo aquilo que estar ali potencia. Como também foi muito importante toda a experiência da Capital enquanto espectador, ainda me recordo dos horários, às quartas, pelas 19h, era dia de leituras. Um dia, será conhecida de todos a história daquele lugar e do que aquelas pessoas ali fizeram. Talvez então saibamos explicar aquele tornado que foi a Capital, e quem sabe, fazer qualquer coisa com isso. Bem como a Revista dos Artistas Unidos, e depois os Livrinhos de Teatro da Cotovia. Como também foi importante ter vivido fora, em Nova Iorque, como também tudo o que vivi, o desporto que fiz...

Estudaste no Lee Strasberg Theatre Institute, em Nova Iorque, não foi?

Não tanto por ter feito o curso do Lee Strasberg, mas mais por ter estado um ano em Nova Iorque, logo a seguir ao 11 de Setembro [2001], com vinte e um anos, e sozinho. Longe do meu país, com tudo o que isso implica.

Mas colocas-te enquanto espectador, como aprendiz?

Acabamos sempre por ter uma fraca cultura geral sobre teatro ao vivo, se a compararmos com uma cultura sobre literatura ou cinema. Podemos tentar ver vídeos dos espectáculos, ou ler as peças quando é o caso, podemos ver as fotografias e os *trailers*, ler as críticas, podemos aproximar-nos, andar ali à volta, mas nunca é a mesma coisa. Por isso, todo o teatro que pudermos ver ao vivo será sempre pouco. A escola do espectador é das mais importantes, é da crítica que nasce muita da criação. Sempre me deixou muito intrigado o encenador que não vai ao teatro, se calhar também há escritores que não lêem ou realizadores que não vêem filmes.

Olhando para o teu percurso, há um momento também muito particular que é o espectáculo *Enquanto vivermos*, na Culturgest, em 2012, um dos exemplos mais cristalizados daquilo que é uma experimentação do teatro ou um projecto experimental. Foi uma criação partilhada com o Romeu Costa em que a ideia era que o espectáculo pudesse durar enquanto vivessem, não é? Não voltaram ao espectáculo?

Não, não. Ainda não. Filmámos o ensaio geral do espectáculo e depois o espectáculo brincava com o documento do ensaio geral. No fundo, é um espectáculo que consiste nisso: na nossa relação com o documento do ensaio geral – 4 de Julho de 2012 – e que, portanto, está gravado e não voltámos lá ainda porque talvez não tenha passado tempo suficiente, deve ser isso. Mas, por falar em experimentação, eu acho que tudo o que fiz até hoje são ensaios. Ensaios para qualquer coisa que há-de vir.

Pensando na *Mona Lisa*, no *Às vezes as luzes apagam-se*, no *Homem-Legenda*, eram espectáculos com um formato mais estabilizado. A gramática de apresentação do espectáculo estava mais estabilizada.

Pode ser uma coisa de aparência, também. Eu, na segunda coisa que fiz, o *Execução Pública*, chamei-lhe «esboço para um espectáculo», que eu depois ainda iria fazer a seguir mas que nunca cheguei a fazer. E o Tiago Bartolomeu Costa escreveu uma crítica em que questionava isso mesmo. Questionava-se: se há um ensaio, como é que está tudo tão fechado aparentemente? Mas para mim não estava, um ensaio pode ter luzes e



EXECUÇÃO PÚBLICA, DE PEDRO GIL,
2005, BARBA AZUL (HORÁCIO MANUEL),
[F] JOSÉ FRANCISCO AZEVEDO

cenografia e figurinos e ainda assim ser um ensaio, um rascunho. No fundo, aquilo ou continuaria, ou eu teria de amarfanhar as coisas e deitá-las fora como acabei por fazer e desembocar numa outra coisa, que aparentemente não tem nada que ver com a anterior, mas é sua consequência.

Querias fazer uma provocação. Poderias fazer toda a vida o *Execução Pública*?

Sim, sim, mas não o continuei a fazer porque não era por ali.

OK. Foi o ensaio de um caminho, então?

É, porque no fundo um espectáculo pode transformar-se num outro.

Vou ver o que é que há aqui e aqui e aqui.

E não só. No fundo a procura é a mesma, os objectos é que são diferentes. A pesquisa é cumulativa e é difícil, às vezes, identificar em quê. Mas ela é cumulativa ao mesmo tempo que se transforma. Como a vida, estamos

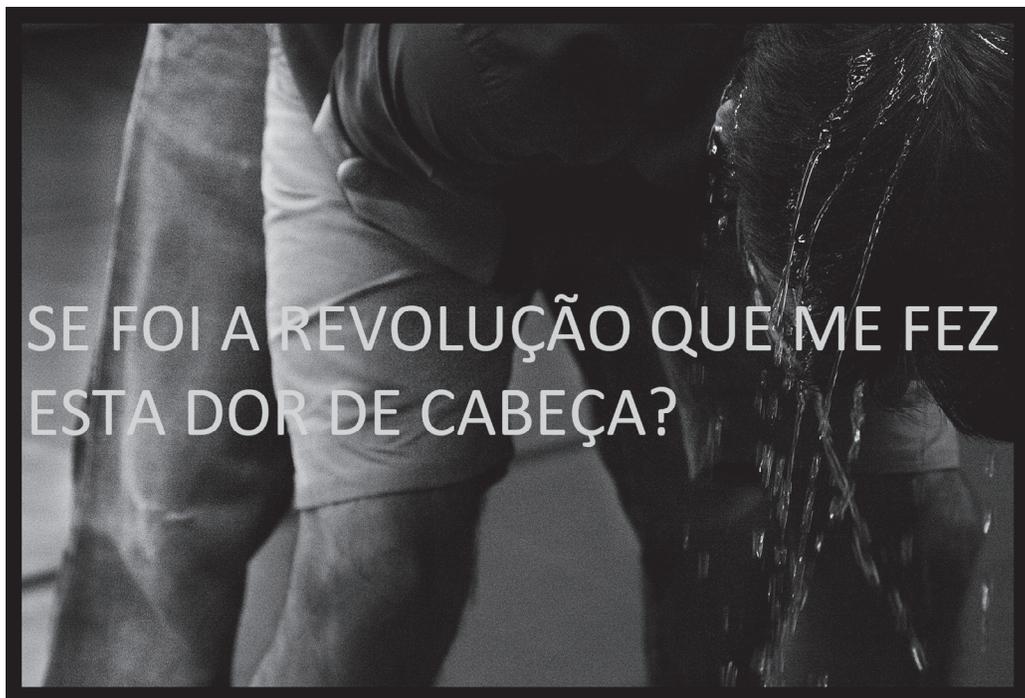


EXECUÇÃO PÚBLICA, DE PEDRO GIL,
2005, BARBA AZUL (ROMEU COSTA, PEDRO GIL),
[F] JOSÉ FRANCISCO AZEVEDO

sempre a somar e a transformar. Isto pode parecer que estamos sempre a falar do mesmo e que a forma é que é diferente, mas o interessante é que a própria forma transforma aquilo sobre o qual estamos a falar. E com o tempo, quer seja o tempo da vida de uma pessoa, quer seja o tempo da humidade, vivemos coisas novas e essas coisas novas darão naturalmente origem a formas novas. Esse trabalho para mim é infinito, suponho, até ao momento daquela que seria a realização máxima. Mas não sei, nunca me aconteceu.

A percepção de que falávamos há pouco, de que no *Enquanto vivermos* há uma espécie de novo capítulo ou outra gramática a tentar ser ensaiada ou outro caminho a tentar ser descoberto. É uma percepção nossa? Para ti, não? Não conheces esse momento como um momento para outra gramática?

Vem do mesmo lugar. O *Homem-Lenda* e a *Mona Lisa* são espectáculos mais semelhantes entre si, o *Enquanto vivermos* e o *Don Juan* são mais parecidos entre si. Mas ao mesmo tempo são tão diferentes, basta dizer que, no *Enquanto Vivermos*, o discurso directo era improvisado e que no

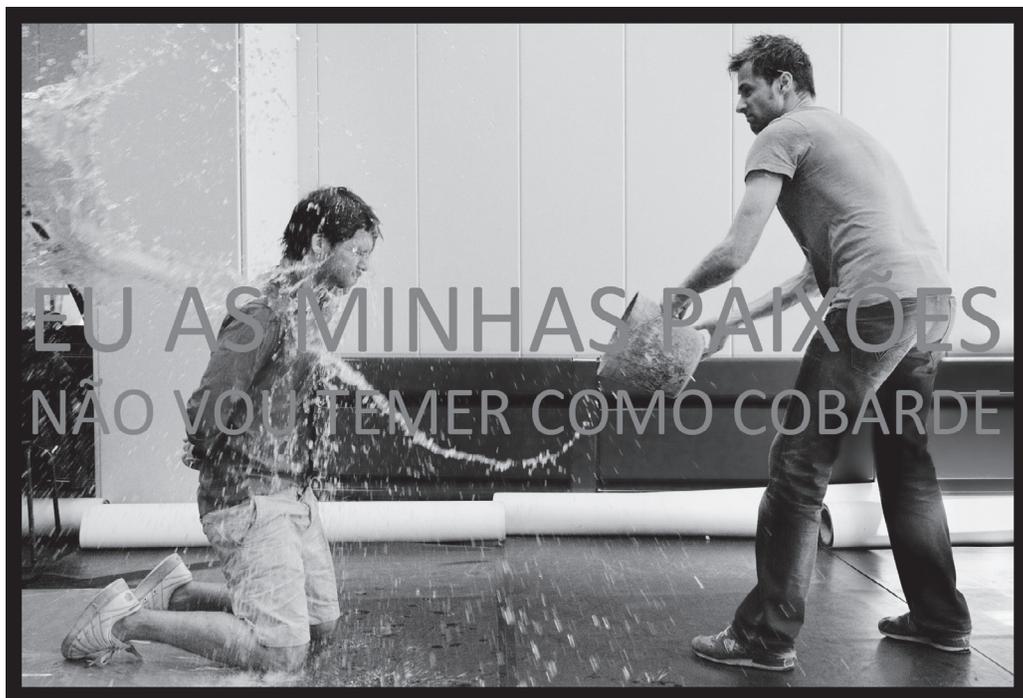


SE FOI A REVOLUÇÃO QUE ME FEZ
ESTA DOR DE CABEÇA?



NA ORIGEM DA BELEZA ESTÁ A FERIDA
QUE TODOS OS HOMENS TRAZEM DENTRO DE SI

ENQUANTO VIVERMOS, DE PEDRO GIL, ANAPEREIRA.PEDROGIL (BARBA AZUL), 2012 (PEDRO GIL, ROMEU COSTA),
[F] MARIANA C. SILVA



ENQUANTO VIVERMOS, DE PEDRO GIL, ANAPEREIRA. PEDRO GIL (BARBA AZUL), 2012 (PEDRO GIL, ROMEU COSTA), [F] MARIANA C. SILVA

Don Juan o texto foi escrito. Agora, pela forma como eu relaciono tudo dentro da minha cabeça, é a mesma procura. A pesquisa é a mesma, é o mesmo sentido, só vai ganhando novas formas.

E já estás em condições de partilhar que busca é essa e que sentido é esse que procuras?

Não sei se consigo...

Há um refrão muito visível que é uma espécie de pulsão confessional. Espectáculos onde o confronto é muito feito «olhos nos olhos», para a frente. Formalmente, há uma busca por uma espécie de simplicidade, também muito visível no *Don Juan*, com o despojamento cenográfico. Há ali uma espécie de herança do Jacques Copeau ou do espaço vazio do Brook... Um despojamento cénico e um centralizar na paleta expressiva do actor, não é? E depois em termos temáticos há uma irrupção da sordidez na vida quotidiana que aparece sempre.

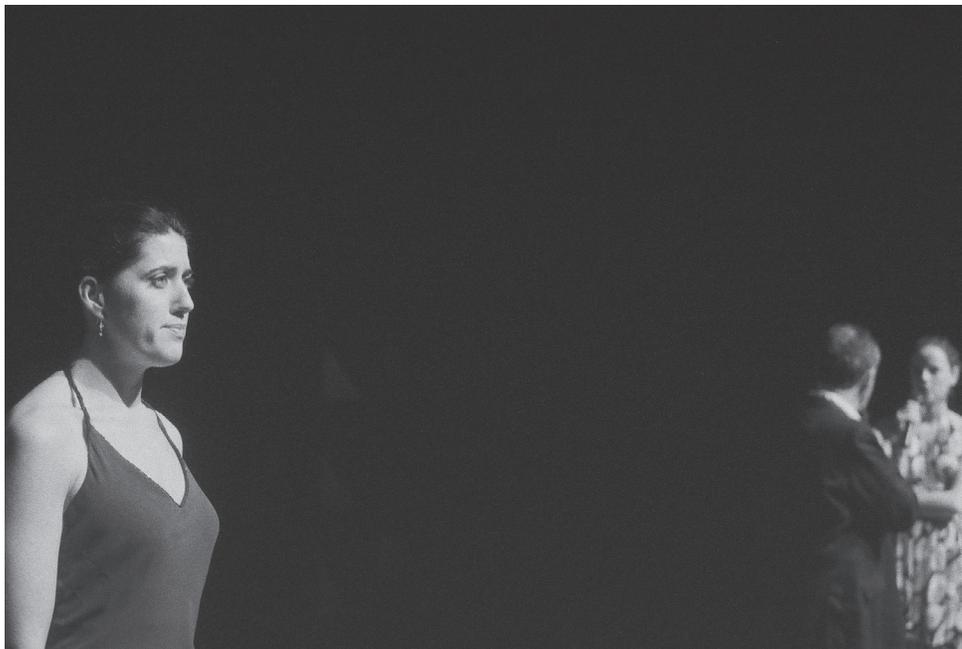


MONA LISA SHOW, DE PEDRO GIL, 2008, BARBA AZUL (RAQUEL CASTRO, ROMEU COSTA, AINHOA VIDAL, MÓNICA GARNEL, RICARDO GAGEIRO), [F] JOSÉ FRANCISCO AZEVEDO

As coisas mais abjectas dentro de um quotidiano. Vemos isso no *Mona Lisa*, mais timidamente, e muito substantivamente no *Enquanto vivermos*; e muito no *Don Juan*. Como se por baixo de uma banalidade do quotidiano estivesse latente uma pulsão vital mais sórdida, mais urgente, mais bruta, mais primata.

O foco, a perspectiva, é sobre as relações humanas, a natureza humana. São as camadas da natureza humana. Se estivéssemos a fazer pergunta ao contrário, se nos perguntasses a nós o que achávamos que era a tua busca, a resposta era esta: encontrar ali reflexos, cromatismos, camadas da natureza humana, que tu experimentas como actor e que também vês e que tu sentes. E isso é uma coisa que reconhecemos desde o *Homem-Lenda* - sentes claramente necessidade de falar sobre elas.

Eu acho que há um primeiro momento em que somos espectadores e sentimos qualquer coisa quando vemos aquilo acontecer diante de nós. Há essa experiência primordial do espectador, não é? Que nos faz sentir: «Eu acho que quero ir para ali, quero estar ali em cima, quero fazer aquilo.»



MONA LISA SHOW, DE PEDRO GIL, 2008, BARBA AZUL (MÓNICA GARNEL, ANTÓNIO FONSECA, RAQUEL CASTRO),
[F] JOSÉ FRANCISCO AZEVEDO

E depois passamos o resto da vida a tentar reviver essa sensação, mas desta vez em cima do palco, a tentar proporcionar essa sensação nos outros. E o caminho para aí chegar creio que passa sempre por perguntar o que é que o teatro pode ser, para mim. Porque é que eu senti aquilo daquela vez, porque é que fui naquele dia ao teatro, do que é que eu estava à espera, porque é que aquilo me tocou?

Atrai-me o teatro como forma de celebração e como forma de gozo, no sentido em que a vida parece pedir para ser satirizada e celebrada ao mesmo tempo. Porque tudo é ridículo e tudo é belo, a cada momento e ao mesmo tempo. É a sua comédia. A vida não faz sentido e ao mesmo tempo é maravilhosa. E o estarmos ali também. O acto teatral para mim toca-me muito nesse sentido. E depois continuo a gostar que me contem histórias. E mais, o facto de alguém poder representar essa história à minha frente é incrível.

O teatro pode ser feito de mil e uma maneiras, mas sem dúvida nenhuma que ficamos todos a perder quando o teatro se demite da representação. Já sabemos que uma rosa em cena é uma rosa, sabemos que não temos de estar sempre a comparar o mundo do palco com o nosso mundo.

Há muitas formas de uma coisa me tocar sem ser pela identificação. E a responsabilidade dessa possibilidade tem de ser partilhada entre todos, por todos os criadores do espectáculo, bem como pelo espectador. Uma rosa em cena pode mesmo ser só uma rosa e isso ser tocante. É do domínio da arte conseguir fazer isso, encontrar a sua própria poesia. Mas por isso mesmo uma rosa em cena também pode ser outra coisa, e isso não tem mal. Não tem mal encontrarmos nela o nosso mundo ou outros mundos. Abdicar dessa possibilidade simbólica de representação, abdicar da interpretação, é um tiro no pé. Com tudo aquilo que essa possibilidade arrasta: narrativa, personagens, mimese, composição, interpretação, identificação, ilusão, etc. As coisas além daquilo que são podem parecer outras coisas, isso acontece em arte, é um facto, não há que ter medo dele. A questão é como. Representar no sentido mais lato é uma actividade humana ancestral. Por vezes, é mágico e misterioso e escuro, e não há nada de errado nisso, quando um actor diz umas palavras que o fazem parecer outro, que o fazem parecer estar a viver uma realidade que extravasa a realidade do palco, por momentos. Mas só na nossa cabeça, porque ele continua a ser o mesmo, apenas está a dizer aquelas palavras daquela maneira. Querer à força impedir esse fenómeno de acontecer não só é impossível, como é tonto, como ainda por cima, talvez tenha sido por isso que todos viemos aqui parar.

Independentemente do meu domínio ser a forma, a questão de fundo, claro, é como é que eu me consigo realizar, e para tal eu acabarei sempre por fazer qualquer coisa, em primeiro lugar que seja capaz, e em segundo lugar, qualquer coisa que me toque a mim como fazedor e como primeiro espectador, ainda que faccioso, do que faço. O sentido que eu procuro para viver vai contaminar a arte que estou a fazer, é a mesma vida, a minha. Se conto determinadas histórias, ou crio determinadas personagens, ou passo por determinados temas, isso é porque teve de ser.

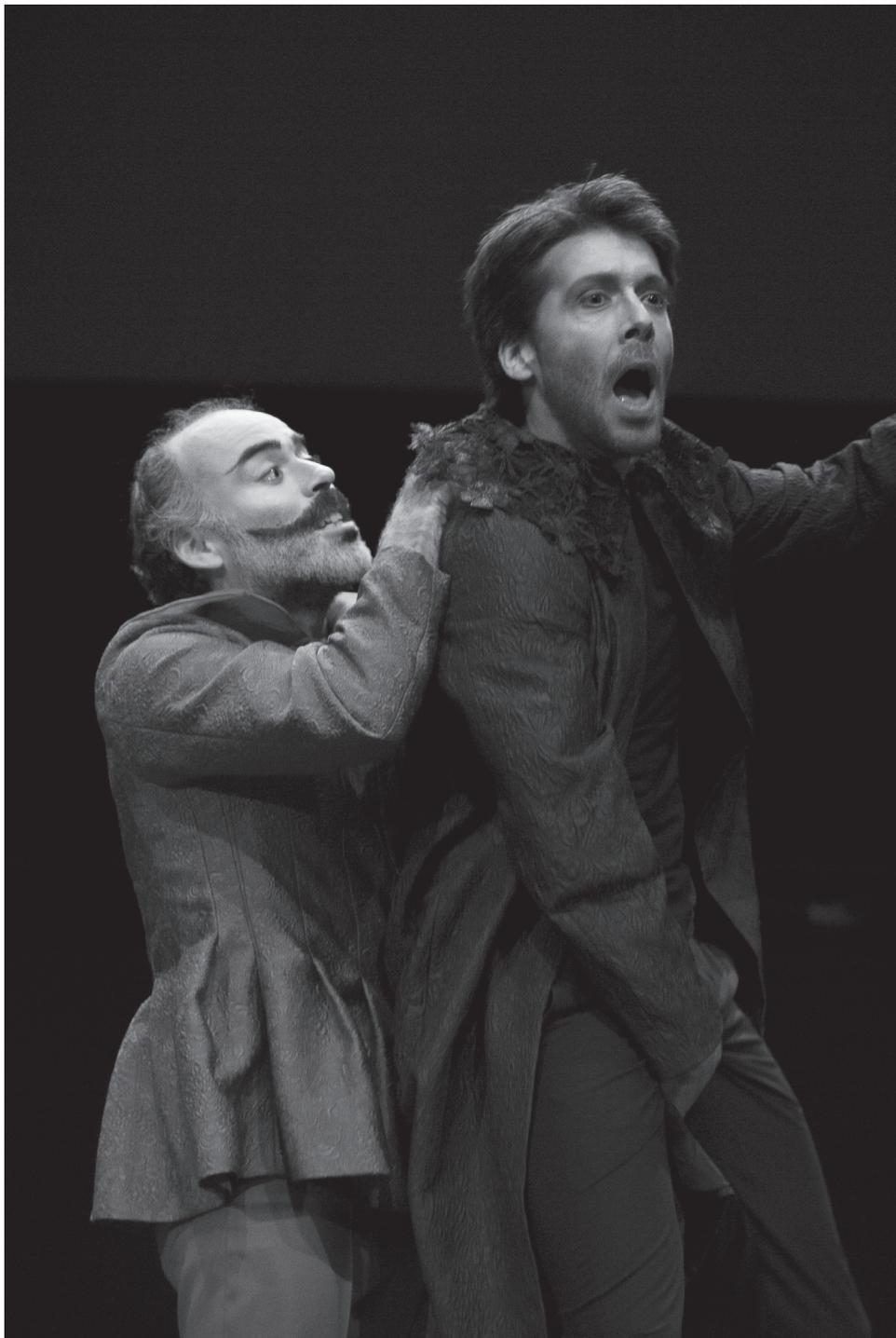
Então, se entendemos, de forma mais grosseira, uma coisa que não buscas é um teatro auto-reflexivo, um teatro que se demita do diálogo com o mundo e que se feche sobre si próprio.

Eu acho que não sei o que é um teatro que se feche sobre si próprio. Eu acho que o teatro, a partir do momento em que é uma actividade pública, nunca se fecha sobre si próprio, por mais que o artista possa querer, o público não o permitirá, chama-se interpretação e esta é livre. Mesmo o teatro que fala sobre teatro fala do mundo, porque o teatro faz parte do mundo, até o mundo do teatro. Não sei se percebo a pergunta.

Para mim, tem mais que ver com criar um mundo novo, cénico, com a consciência de que esse mundo poderá sempre ser comparado com o mundo real do espectador, sendo que o mais engraçado e libertador é que eu nunca saberei o que é o espectador.

O tema do *Don Juan*, por exemplo, era a mentira, não é? Há ali uma grande diferença entre a primeira parte e a segunda parte do espectáculo. A primeira parte parece-me mais fiel ao original, ao passo que a segunda parte está mais perto de uma reescrita da peça. Queres falar um bocadinho sobre isso a propósito destas questões sórdidas sobre a natureza humana?

Por um lado, creio que nós continuamos a achar, como pessoas que fazem teatro, que a maior parte das pessoas estabelece relações entre aquilo que lê num texto antigo e o presente. Isso nem sempre acontece. Mesmo que nós tenhamos os actores com calças de ganga e tenhamos pistolas em vez de espadas, a chamada «actualização» pode não se dar. Nós, como primeiros leitores daquele texto, achamos que sim, pensamos: «Como é que isto foi escrito há quinhentos anos? Vou já pôr isto em cena para as pessoas perceberem o que se passa com a vida delas.» A verdade é que não precisa de ser assim, não temos de pegar em textos antigos para mostrar como eles são actuais. Eles podem valer por si enquanto coisa longínqua ou muito simplesmente enquanto matéria. Quis brincar com algumas destas coisas. Como é costume dizermos que encenar um clássico é trazê-lo até nós, foi o que fiz, literalmente. Peguei nele e fi-lo viajar literalmente no tempo, mas ele permanece como era apesar de ser catapultado para o futuro. A primeira parte do *Don Juan* tem tanto de actualidade como, para mim, a segunda parte, e ambas já são passado, já são datadas. Mas no fundo o que me atrai é aquilo que é transversal aos dois tempos, é mais o que os une do que aquilo que os separa. Depois, a maneira como a cena se materializa tem que ver com ela, com as suas próprias leis internas, aí entramos de novo no domínio da forma. Eu lanço as sementes e depois, aos meus olhos parece surgir um universo que se rege por si. No início, tudo é possível e depois vai deixando de ser, como de resto, na vida. Se não gostar do resultado, já sei que o melhor é ir semear para outro lado. O trabalho só termina quando a cena vibra, como uma corda de uma guitarra afinada, é assim e não assado, mas não sei explicar melhor isto, parece-me ser mais subjectivo do que afinar uma guitarra. Para mim encontrar isso, essa afinação, é o meu grande



DON JUAN ESFAQUEADO NA AVENIDA DA LIBERDADE, DE PEDRO GIL, 2018, BARBA AZUL (PEDRO GIL, TÓNAN QUITO),
[F] MARIANA C. SILVA



DON JUAN ESFAQUEADO NA AVENIDA DA LIBERDADE, DE PEDRO GIL, 2018, BARBA AZUL (TÓNAN QUITO, MIGUEL LOUREIRO, RITA CALÇADA BASTOS, PEDRO GIL, FILIPA MATTA, RAQUEL CASTRO, [F] MARIANA C. SILVA

prazer e gozo. É fazer aquela cena vibrar de forma a me tocar. «Tocar» aqui pode significar muitas coisas. O Tolstói, na fase final da sua vida, diria que é fazer-me sentir qualquer coisa. O que é que perguntaste em relação ao *Don Juan*?

Qual era diferença para ti entre a primeira parte e a segunda parte?

A primeira parte brinca com coisas do cânone, passa-se no século XVII e tem algumas cenas com ingredientes que são recorrências de muitos *Don Juans*, e a segunda parte passa-se no século XXI; para mim, a diferença é só essa. Tanto a primeira parte como a segunda são escritas tendo a personagem do Don Juan como ponto de partida. Não é uma colagem de citações, nem reescrita de texto. Tanto quanto sei, há apenas duas citações propositadas ao longo de toda a peça. A personagem é que arrasta consigo um determinado conjunto de situações associadas ao cânone; nesses casos aproveitámos a situação, eu e os actores, mas criámo-la do zero; depois, existem outras situações que já não pertencem ao cânone e que são possibilitadas pela fuga dele para Lisboa e pelo salto no tempo. O Don Juan é uma personagem que me toca muito, é de infinitas possibilidades, é só pôr o Don Juan em qualquer contexto e esperar que aconteça alguma coisa. Ele é um vírus narrativo. Coisas que me tocam na relação com o feminino, na relação com o trabalho, na relação com a fé, na relação com a família, na relação com o dinheiro, com o outro, com a morte, com a paternidade, com o poder, a pátria... O *Don Juan*, para mim, é tudo isso e muito mais.

Na forma como lemos o espectáculo, a figura do Don Juan surge como uma espécie de comentário depreciativo em relação à natureza humana hoje. Há no Don Juan um certo olhar romântico sobre a vida. Na primeira parte do espectáculo, seguimos esse olhar. Mas depois, essa figura, é posta num tempo onde o mais banal dos mortais é mil vezes pior que Don Juan. Vimos o espectáculo como uma espécie de comentário autodepreciativo sobre os nossos modos de vida. Os nossos modos de vida, assentes justamente nessa questão da mentira. Na mentira que se cola ao espectáculo, o espectáculo como construção.

A mentira é um dispositivo que está presente durante a peça toda porque ele muitas vezes tem de mentir para fugir, para se safar, para seduzir,

para conseguir o que quer e, claro, faz ao mesmo tempo parte do teatro, pertence ao seu território, por mais que a tentemos banir. Nunca mais me hei-de esquecer do meu Avô a garantir-me que o corte que eu fazia, com um bisturi, ao Romeu Costa no *Esboço* do Miguel Loureiro, era mentira. E o Romeu ali a esvaír-se em sangue... Aquilo que me dá mais graça é ser um vilão a pôr o dedo na ferida, alguém que não tem legitimidade moral para o fazer e nem sequer o faz com esse intuito. É uma óptima personagem para formular perguntas. Se é isso que sentiste, então é isso que é para ti. É claro que, sendo a minha aproximação ao teatro predominantemente dramática, o sumo acaba sempre por vir das contradições em que nós próprios nos pomos, e a maior parte delas são sociais. É natural que aquilo que faça nasça da tragédia humana, mas o desafio, julgo, é tornar esse drama, essa sátira social ou crítica de costumes, um objecto artístico de fruição estética, o que quer que isso seja, uma coisa que só seja pertença da arte, algo que só ela seja capaz de fazer. As pessoas fascinam-me como são, a sua tragédia é provavelmente a sua maior beleza, talvez aquilo que faço se aproxime mais do elogio. Mesmo que seja um elogio que fere. Por mais que eu queira ou não salvar-nos, somos o que sempre fomos e o mais provável é continuarmos assim. O poder do teatro, a sua função na sociedade, a sua utilidade, a sua inscrição na História vão sempre transbordar em muito as minhas intenções.

O próprio espectáculo também é uma mentira. É uma sucessão ou uma série de camadas de mentiras. A questão da sedução, que nós temos por determinante na história do Don Juan e que está consequentemente ligado ao amor, portanto, o Don Juan como aquele que é incapaz de amar porque é apenas capaz de seduzir e não de estar em continuidade com uma mesma pessoa, é de certa forma um bocadinho abafada para realçar esse lado da sedução como mentira, como estratégia, como estratagema. É uma opção?

O meu interesse em pegar no Don Juan como figura que já existe reside não tanto nele, mas mais naquilo que ele pode provocar nos outros. Ele é um vento que passa e atrás de si deixa um rasto de devastação.

A companhia Barba Azul é a tua estrutura de produção há já muitos anos. Entretanto, foste-te assumindo cada vez mais como autor, encenador, criador...



SALA VIP, DE JORGE SILVA MELO, ENC. PEDRO GIL, 2013, ARTISTAS UNIDOS E BARBA AZUL (ANDREIA BENTO),
[F] JORGE GONÇALVES

Fundei a Barba Azul em 2004 com a Ana Pereira, que saiu em 2012. Actualmente, partilho a direcção com a Raquel Castro e a produção é do Vitor Alves Brotas. Um dos nossos desafios enquanto companhia, no futuro, será por um lado tentar fazer teatro para outras pessoas, literalmente, não fazer teatro sempre para as mesmas pessoas nos mesmos sítios. Por outro lado, usar o teatro de uma forma mais ampla. Nem sempre o teatro como ferramenta é usado em todo o seu espectro de possibilidades. Outro desafio será o de trabalhar em continuidade e em profundidade. Quando falo em continuidade, falo também de trabalhar com as mesmas pessoas por maiores períodos de tempo. E, claro, ter um espaço.

Nós cometemos um erro grave, no meio de tanta coisa fantástica que fizemos: fomo-nos demitindo de ter um espaço. Pensámos que seria melhor uma estrutura de produção mais leve, trabalhar a partir de casa, só com um computador e uma impressora, o que em certa medida é verdade e pode ser o melhor modelo para muitos, mas não é para todos. Deixámos de sonhar com ter um teatro, com água para pagar, e luz, e segurança, e pessoas contratadas. Seria uma trabalhadeira, um problema, iríamos dissolver-nos ali. Às vezes há falhas no telhado e pinga no palco, é uma chatice. E nós o que queremos é ter tempo para criar e ler e escrever e ver filmes e ensaiar e pesquisar. Mais a ideia preconcebida que temos das companhias do passado, as relações viciadas, as pessoas que trabalham demasiados anos juntas, a estagnação, acomodam-se artisticamente, repetem-se, mais a figura do encenador-ditador. E sempre pensámos que o meu teatro não tem de ser só meu, qualquer teatro público é meu também. O problema é que não há teatros públicos suficientes para albergar toda a gente. Com receio disto tudo, decidimos ser «livres». Ora bem, essa liberdade paga-se depois, e caro: entre mim e o público, há sempre um intermediário. E não há nada de errado disso, muitos deles são pessoas fantásticas e fazem um trabalho fantástico, fui desafiado e apoiado por muitos. O que digo é que não tem de ser sempre assim. Eu nunca sou dono do tempo em que estou em cena, não tenho espaço para ensaiar, não tenho espaço para arrumar coisas, e não é preciso ser muito inteligente para perceber que isso perturba o trabalho. Mas acima de tudo, não tenho controlo sobre o tempo de exibição, e isso é para mim o maior problema do teatro actual. Sem tempo de exibição, suficiente, não há crítica, deixa de fazer sentido, não se cria memória na cidade, as coisas não deixam lastro, os artistas não evoluem no seu próprio trabalho, nem o público consegue estabelecer um diálogo com o artista. E se não é para a minha cidade que faço teatro em primeiro lugar,



SALA VIP, DE JORGE SILVA MELO, ENC. PEDRO GIL, 2013, ARTISTAS UNIDOS E BARBA AZUL (JOÃO PEDRO MAMEDE, ELMANO SANCHO, JOÃO ABOIM), [F] JORGE GONÇALVES



SALA VIP, DE JORGE SILVA MELO, ENC. PEDRO GIL, 2013, ARTISTAS UNIDOS E BARBA AZUL (MARIA JOÃO FALCÃO, ANTÓNIO SIMÃO), [F] JORGE GONÇALVES

é para quem? O público não consegue criar uma relação afectiva com o teatro porque aquele espaço não é sinónimo de nada, não significa nada. É como ir àquele restaurante que tem aquelas pataniscas tão boas, mas que afinal hoje vende *sushi* e para a semana é uma marisqueira. Como é que eu crio um vínculo afectivo com um lugar destes? E esse é um problema que afecta o trabalho, «para é que vamos construir um cenário se é só quatro dias? Se calhar, mais vale não fazer. Se calhar nem vale a pena decorar o texto. Vamos pôr todos um auricular. São só quatro dias». Está a matar a classe artística também do ponto de vista financeiro, porque, se faço um espectáculo quatro dias, num fim-de-semana, na segunda-feira tenho de começar a ensaiar outro; é que eu ganho ao mês e não à récita. Em vez de estar um ou dois meses, ou o que for, a fazer um espectáculo e assim rentabilizar um património que tenho, que está fresco e que está pronto a usar, mas que quase sempre deitamos fora. Passo a vida a deitar fora coisas acabadas de nascer, que ainda não cresceram, que ainda não viveram o que podiam ter vivido. Se pensarmos bem, isso é de uma violência emocional incrível, mas o mais incrível é a gente habituar-se. Quando fazemos apenas quatro récitas, estamos sempre a fazer teatro para os mesmos, mas ganhamos na mesma os prémios e até ficamos contentes quando alguém nos diz: «Ó pá, adorava ter visto. Ouvi dizer muito bem.» O grande desafio do teatro é existir, pura e simplesmente. Uma coisa que já me prometi a mim mesmo é que por menos de vinte apresentações por espectáculo, não faço. À cabeça. Isso para mim é assunto fechado. E vinte não é nada... Isto como encenador, chegará o dia em que vou conseguir fazer isso como actor. E claro, ocupar os lugares de poder e os teatros. Esse também é outro caminho. Mas a verdade é que são precisos mais espaços, porque, com os poucos espaços e com o pouco dinheiro que há, é óbvio que é preciso rodar muito. Os teatros que existem têm, na sua maioria, o mérito de ter servido de salva-vidas a muitos artistas e companhias, mas não chegam de jangada para todos e não podemos passar a vida a sobreviver. Não podemos passar a vida em Montemor-o-Novo, no Espaço do Tempo, onde, aí sim, existem condições para ensaiar. Lembro-me de estar a trabalhar com o Miguel Seabra, pouco depois de a sala do Meridional estar pronta, e de ele dizer: «Há um tipo de trabalho que só vou conseguir fazer aqui.» Eu acredito nisso. Estive lá um ano a trabalhar e é verdade. Há um trabalho que ele só consegue fazer ali. Ele tem espaço de ensaio permanente, e isso é incrível. Ninguém fala disto, mas as salas de ensaio onde a maioria do teatro português nasce são horríveis, entre rotatividade, falta de espaço,



FAUSTA, A PARTIR DE O BANQUETE, DE PATRÍCIA PORTELA, ENC. PEDRO GIL E TÓNAN QUITO, 2014
(TÓNAN QUITO, PEDRO GIL), [F] MARIANA C. SILVA



FAUSTA, A PARTIR DE O BANQUETE, DE PATRÍCIA PORTELA, ENC. PEDRO GIL E TÓNAN QUITO, 2014
(MARGARIDA ABRANCHES, PEDRO GIL, TÓNAN QUITO), [F] MARIANA C. SILVA



FAUSTA, A PARTIR DE O BANQUETE, DE PATRÍCIA PORTELA, ENC. PEDRO GIL E TÓNAN QUITO, 2014
(MARGARIDA ABRANCHES, TÓNAN QUITO), [F] MARIANA C. SILVA



TERRENO SELVAGEM, CO-CRIAÇÃO PEDRO GIL, MIGUEL CASTRO CALDAS E RAQUEL CASTRO, TEXTO DE MIGUEL CASTRO CALDAS, 2016, BARBA AZUL (RAQUEL CASTRO), [F] MARIANA C. SILVA



TERRENO SELVAGEM, CO-CRIAÇÃO PEDRO GIL, MIGUEL CASTRO CALDAS E RAQUEL CASTRO, TEXTO DE MIGUEL CASTRO CALDAS, 2016, BARBA AZUL (PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO), [F] MARIANA C. SILVA



TERRENO SELVAGEM, CO-CRIAÇÃO PEDRO GIL, MIGUEL CASTRO CALDAS E RAQUEL CASTRO, TEXTO DE MIGUEL CASTRO CALDAS, 2016, BARBA AZUL (PEDRO GIL, RAQUEL CASTRO), [F] MARIANA C. SILVA

falta de luz, frio e ácaros, venha o diabo e escolha. Em muitos sentidos, continuamos a fazer teatro profissional em condições amadoras. O Rui Horta só consegue fazer o trabalho que faz porque tem o espaço que tem, quartos com camas, duchas, cozinhas, estúdios, escritório, lugar para guardar o material técnico. Os Artistas Unidos só conseguem fazer o trabalho que fazem porque têm uma Politécnica. Conseguem estar a ensaiar uma peça à tarde, estar a representar outra à noite, a expor artes plásticas na sala do lado, até conseguem vender livros na bilheteira. O Brites só consegue fazer o que faz, porque tem aquele espaço no Vale de Barris, até o tipo de trabalho cenográfico que ele faz inscrito na paisagem do vale e na arquitectura da própria quinta, até o trabalho com os actores. O teatro é uma coisa física que se passa no tempo e no espaço, precisa de infra-estrutura física. É como convidares alguém para ir jantar lá a tua casa, mas não teres casa para essa pessoa ir lá jantar. Como já disse, a casa não tem de ser tua, pode ser uma casa partilhada com vários encenadores, várias companhias, pode ser rotativo. Mas seja como for, são precisos mais teatros. Por isso aplaudo a Latoaria, o CAL, o Teatro Ibérico, o espaço do Teatro Praga, a mala voadora no Porto, são o recomeço de qualquer coisa.

Recuso-me a aceitar a ideia de que as companhias vão acabar, que no futuro nos vamos dirigir directamente aos teatros para pedir dinheiro e espaço para fazermos as nossas peças, recuso-me a aceitar que cada vez vamos ter menos tempo para ensaiar ou que cada vez estaremos menos tempo em cena. Quando estreei o *Mona Lisa Show*, estivemos quatro dias em cena no Centro Cultural de Belém (CCB) e tirei dinheiro da produção para irmos logo a seguir para o Meridional, onde fizemos mais duas ou três semanas. Visto que eu não podia estar no CCB mais de quatro dias e visto que eu não posso perder o dinheiro da co-produção, é a única forma de lutar contra isso. O que as pessoas parecem esquecer é que o dinheiro da criação tem de dar também para a exibição e que o dinheiro da exibição nunca fica para os artistas. É o mesmo dinheiro, ele não vem de outro sítio.

Disseste que é importante ocupar cargos de poder e obviamente a nossa geração está a tomar esse poder em variadíssimos casos, mas talvez também haja várias estratégias possíveis de relação com esse poder. Exigências tão simples como as vinte representações mínimas, como dizias há pouco, também são uma forma de resistência a essa imposição de que tudo tenha de ter quatro representações



COMO ELA MORRE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. ISABEL ABREU, FRANK VERCRUYSSSEN, JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL E TIAGO RODRIGUES, 2017, TG STAN E TEATRO NACIONAL D. MARIA II (FRANK VERCRUYSSSEN, ISABEL ABREU, JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL), [F] FILIPE FERREIRA



COMO ELA MORRE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. ISABEL ABREU, FRANK VERCRUYSSSEN, JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL E TIAGO RODRIGUES, 2017, TG STAN E TEATRO NACIONAL D. MARIA II (PEDRO GIL), [F] FILIPE FERREIRA



COMO ELA MORRE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. ISABEL ABREU, FRANK VERCRUYSSSEN, JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL E TIAGO RODRIGUES, 2017, TG STAN E TEATRO NACIONAL D. MARIA II (JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL), [F] FILIPE FERREIRA



COMO ELA MORRE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. ISABEL ABREU, FRANK VERCRUYSSSEN, JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL E TIAGO RODRIGUES, 2017, TG STAN E TEATRO NACIONAL D. MARIA II (JOLENTE DE KEERSMAEKER, PEDRO GIL), [F] FILIPE FERREIRA

apenas, que tudo tenha de estar em permanente circulação. Porque, sendo assim, esse teatro, essa circulação vivem de quê? Do trabalho dos artistas. Imagina que todos os artistas agora diziam: «Só faço vinte dias, pelo menos.» Alguma coisa tinha de mudar.

A máquina avariava, porque obviamente é necessário mais dinheiro para que os artistas possam ter espaços. Porque o que é preciso é mais espaço físico. É o espaço que vai possibilitar esse tempo para todos. Outra solução seria o Estado começar a financiar projectos que não aconteçam necessariamente nos seus próprios teatros, que parasse de se autofinanciar obrigatoriamente. Eu, se tivesse proposto, em vez do São Luiz, fazer o *Don Juan* em plena relva da Alameda, ou na Latoaria, a probabilidade de a Direcção-Geral das Artes não me apoiar era muito elevada. Outra solução, que há anos está em cima da mesa, seria mais dinheiro para que os criadores pudessem criar e programar teatro em alguns dos muitos e renovados cineteatros que existem espalhados pelo país.

Podem ter outros modelos, podem ter um modelo rotativo. Podes estar ali dois anos.

Pode ser um projecto de dois, três, cinco anos. A vida pode ser hoje mais veloz, mas tem de continuar a ser vida. A dificuldade está em continuar o trabalho, em continuar o discurso com aquela pessoa. Tivemos um projecto feliz. Ainda agora acabámos a carreira em Lisboa do *Don Juan*, na segunda-feira seguinte teria começado a ensaiar outra coisa com as mesmas pessoas. Faz sentido, não? Porque nós temos um património adquirido que em muito ultrapassa o espectáculo. Temos uma riqueza difícil de verbalizar, uma dinâmica aquecida, um saber que alcançámos, que é uma pena de novo deitar fora. O que seria a peça seguinte, que nós, as mesmas pessoas, faríamos, logo a seguir? Poderia ser uma grande merda, mas a questão é: eu não sei o que seria porque, na verdade, nunca vivi isso. Muita gente o faz e sempre o fez, eu e muita gente da minha geração é que não. E acho que isso pode ser mesmo fantástico, continuar o diálogo, continuar a discussão, mas é logo a seguir, não é três anos depois.

Mas isso também é uma consequência dessa flexibilização do trabalho, não é, dessa precariedade?

Acho fascinante a criação contemporânea, aquilo que fazemos em dois meses, para não dizer menos, em que por vezes todo um edifício é erigido do zero. É que não é só a dramaturgia, o texto, o decorar, a cenografia, os figurinos, a luz – é tudo, é a relação das pessoas, é toda uma forma de trabalhar, a forma de estar em cena, é toda uma logística. E acreditamos sempre que aquela pessoa com quem trabalhei há três anos e com quem fui feliz... que esse diálogo vai continuar agora. É bom que forçosamente continue porque temos um espectáculo para fazer, mas há três anos que não sei o que se passa dentro da cabeça daquela pessoa...

Também já não fazemos propriamente vida de café, não é? Como se diz que outros artistas noutros tempos faziam. Tertúlias em que a conversa podia continuar. O Facebook até poderia servir para isso, mas nem para isso serve. Limitamo-nos a ver os espectáculos uns dos outros e isso é já uma forma de nos mantermos ligados, mas não há nada como trabalhar, como estar na sala de ensaios a fazer aquilo que gostamos de fazer, a criar, a ensaiar e a fazer espectáculos. Continuar a discussão é um desafio do futuro.

Mas atenção, se perguntarmos a um actor: «Queres estar comigo nos próximos dois anos?», com todas as condições de trabalho necessárias, não é evidente que aquele actor de que eu tanto gosto me diga que sim. Por causa daquilo que pode estar a perder. Há uns anos, eu teria dito não. Há uns anos, era esta descontinuidade que me alimentava, hoje sinto que é a continuidade.

Passos em Volta

Performance Reviews

Da urgência de reformular o nada para um mundo pós-capitalista

CLÁUDIA GALHÓS

Título: *Triste in English from Spanish*. Concepção, direcção artística e escrita: Sónia Baptista. Co-criação e interpretação: Ana Libório, Carolina Campos, Cleo Tavares, Joana Levi, Márcia Lança. Espaço cénico: Raquel Melgue. Música original: Sonja. Filme Super-8: Aya Koretzky. Vídeo: Héloïse Mârechal. Desenho de luz: Daniel Worm. Figurinos: Lara Torres. Produção: AADK. Co-produção: Culturgest. Local e data de estreia: Culturgest, Lisboa, 24 de Novembro de 2017.

Título: Documentário. Direcção artística e coreografia: Joclécio Azevedo. Colaboração/cenografia: Paulo Mendes. Colaboração/música: Pedro Tudela. Interpretação: Ana Moreira, Dori Negro, Joclécio Azevedo, Pedro Prazeres, Ana Isabel Castro, Rocio Dominguez. Figurinos: Jordann Santos. Desenho e operação de luz: Miguel Carneiro. Produção executiva: Sofia Reis. Filmagem e edição de vídeos: Sofia Arriscado. Fotografia: Susana Neves. Co-produção: Teatro Municipal do Porto. Local e data de estreia: Festival DDD – Dias da Dança, Teatro Campo Alegre, Porto, 11 de Maio de 2018.

Triste in English from Spanish, de Sónia Baptista, e *Documentário*, de Joclécio Azevedo, são as duas peças de que se fala aqui. Não se trata de assinalar pontos de ligação evidentes entre os dois artistas, de procurá-los, menos ainda de os forçar. Trata-se de articular o devido valor de dois criadores de uma geração próxima – surgidos na transição entre os anos 90 e o novo século –, que têm vindo a criar dentro de uma lógica artística e autoral das artes performativas (muito próxima das artes visuais em ambos os casos e com forte presença da palavra, seja no caso da escrita poética de Sónia Baptista, seja na produção de pensamento e reflexão sobre a própria obra de Joclécio). Acima de tudo, são criadores que têm mantido uma forte coerência no seu trabalho, alheios a tendências ou movimentos agregadores de gostos mais ou menos transitórios. Nesse gesto chegam a pôr-se à margem das modas, reclamando um lugar de identidade fundado em valores substantivos, por isso mais discretos, frágeis, poéticos, problematizadores da arte e da vida.

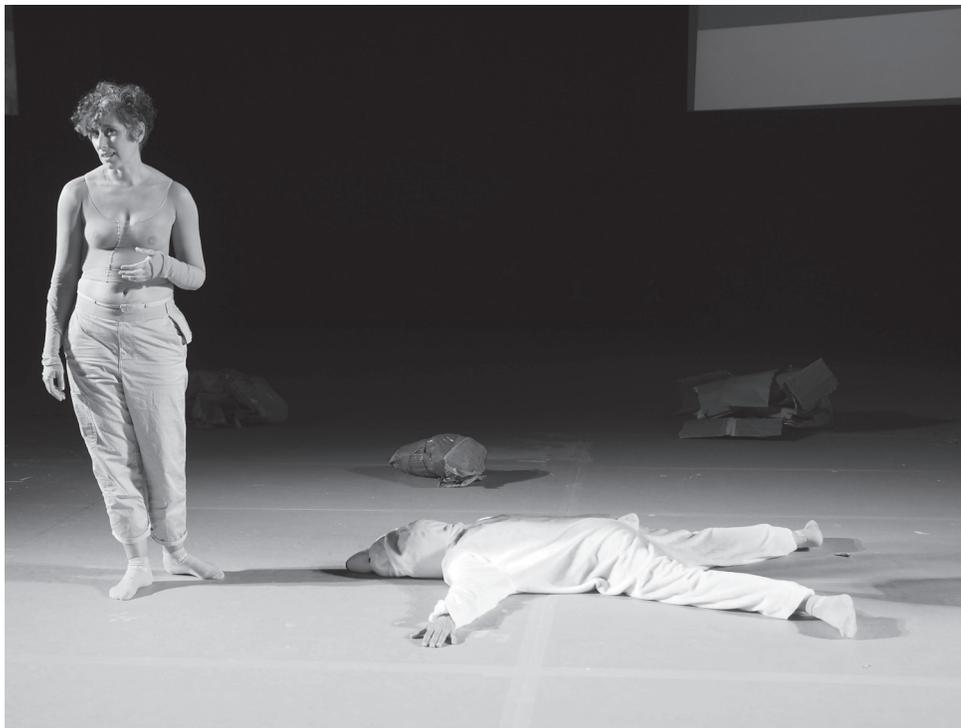
Com *Triste in English from Spanish*, de Sónia Baptista, entramos num mundo que convoca a dimensão poética e o contar histórias, mesmo se



TRISTE IN ENGLISH FROM SPANISH, DE SÓNIA BAPTISTA, CULTURGEST, 2017 (SÓNIA BAPTISTA),
[F] JOANA DILÃO

num caminho que se autonomiza dos dois géneros e cria um outro, próprio, específico, que também referencia a conferência e faz amplo uso do *powerpoint*. No cosmo de Sónia, desde as primeiras criações – com as performances-haikus com que se destacou nos anos 2000 –, a defesa ecológica surgiu naturalmente, numa cosmologia em que os animais são frequentemente figuras relevantes nas narrativas (se não mesmo centrais) e, nesse sentido, competem no protagonismo com a própria criadora, que trabalha numa fronteira frágil entre a narrativa na primeira pessoa e o evocar as histórias de outros.

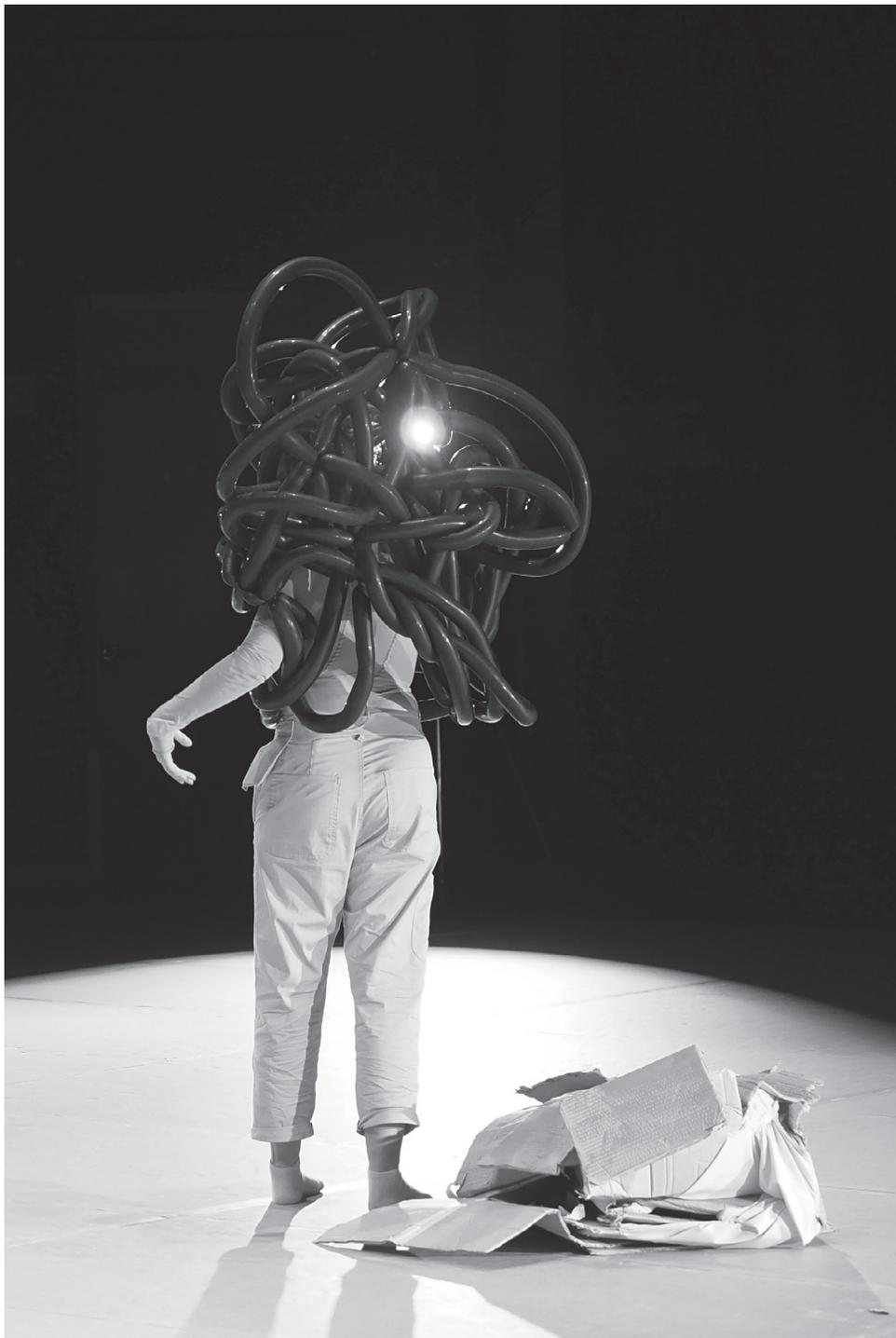
É curioso verificar que o diálogo, de conflito mas também humor, que estabelece com uma identidade desdobrada de si em *Triste in English...* se materializa num urso, que tem tanto de irritante, implicador, rebelde, quanto de ternura e profunda confiança. Esta outra entidade surge como expressão em alter-ego da própria Sónia no diálogo consigo própria, dando carácter temperamental aos estados de melancolia de que fala na peça. O urso (Paula Sá Nogueira) é um lugar de infância, do peluche, da inocência, mas é também o lugar do selvagem, do indomado, da natureza,



TRISTE IN ENGLISH FROM SPANISH, DE SÓNIA BAPTISTA, CULTURGEST, 2017 (SÓNIA BAPTISTA E PAULA SÁ NOGUEIRA), [F] JOANA DILÃO

do animal. Este lugar é uma circunstância do ser no mundo, relacional e de múltipla influência, de que Sónia não abdica nos seus espectáculos. Daí que repetidamente, nas suas peças e poesias, surja esta associação de nivelamento «desierarquizado» entre a terra, os animais e a mulher, identificando-os como comodidades, objectos ao serviço de ser explorados e assim remetidos para o fim da escala do poder.

A problematização do mundo em que vivemos, a diferentes escalas, de que fazem parte o feminismo ou as matérias vitais, surge com força e presença performativa em *Triste in English...*, de forma evidente nos momentos em que mais cinco intérpretes (as co-criadoras Ana Libório, Carolina Campos, Cleo Tavares, Joana Levi e Márcia Lança) se juntam a Sónia em cena, numa espécie de quadros de variedades muito próximos de um intervalo do espectáculo. Esta espécie de *divertissement* parece interromper a linha discursiva anteriormente instalada, propondo pequenos desvios para acções que vão do canto à dança, passam pela pintura «bruta» do corpo feminino em telas, ou pela manipulação de grandes caixotes de papelão que nessa batalha com cada intérprete ganham



TRISTE IN ENGLISH FROM SPANISH, DE SÓNIA BAPTISTA, CULTURGEST, 2017 (SÓNIA BAPTISTA),
[F] JOANA DILÃO

novas formas escultóricas... Numa conversa a propósito da estreia da peça, Sónia propunha alguns termos por si inventados para nomear o que ali cria: peça «ecosófica» de «psicopoética do *browser*», que revela toda uma vivência virtual-real e põe a descoberto modalidades de escrita colaborativa dos seus textos, que passaram pela participação de outras pessoas, todas mulheres, mas também no recurso à pesquisa na internet. É aí que encontra aquela que partilha como «a canção mais triste do mundo», ou é nessa esquizofrenia que as línguas também se misturam e recombina, numa nova dinâmica vocabular e de exercício de plasticidade dos significados gerados por combinações delirantes de palavras de línguas distintas – por exemplo: «“I need to spend my feelings.”/ Como se dice?/ Preciso de gastar os sentimentos./ E depois fico com o armário cheio./ “These seasons of mental winter.”/ Como se dice?/ Estas estações de inverno mental.»

Dizia Sónia que «esta vivência antropocêntrica se tornou muito importante para reflectir sobre o meu estado, o estado do mundo que é espelhado no meu estado ou vice-versa. Não sei bem quem/o-quê espelha quem/o-quê, se sou eu quem espelha o mundo, se é o mundo que me espelha a mim. Daí também partir de um discurso muito pessoal sobre a minha tristeza, melancolia, depressão, sobre as três ao mesmo tempo, para espelhar o mundo, para me espelhar a mim própria, para perguntar coisas». Esta formulação vai sendo suscitada ao longo do espectáculo, na qualidade crua das acções que as intérpretes executam e no vínculo material que é gerado pela implicação dos corpos, cuja interacção com outros materiais gera esculturas que são restos, rastros, traços, de permanente metamorfose. Estas acções remetem para um tempo em que a criação performativa tinha implicações políticas e sociais, reivindicando uma certa consciência do mundo, que de modo diverso tem ressurgido nas artes performativas hoje, mas que nunca abandonou o corpo artístico de Sónia Baptista.

É com uma aparente leveza, e muito humor, que aborda problemáticas sérias, algumas experienciadas à escala pessoal, seja nos temas (como a vivência da tristeza, as alterações climáticas, a igualdade/desigualdade de géneros), seja nas questões formais e modalidades discursivas da própria arte (o trânsito entre o tom confessional, o recurso mais «teatral» de diálogo e de construção de ilusão, o formalismo da conferência, com demonstrações e validações visuais do que é dito em projecção de vídeo, ou o corpo manifesto que produz reconfigurações plásticas do real, pelo *body painting*, dança ou manipulação de cartão). Mas talvez o



DOCUMENTÁRIO, DE JOCLÉCIO AZEVEDO, TEATRO MUNICIPAL DO PORTO - TEATRO CAMPO ALEGRE, 2018
 (ANA MOREIRA, DORI NEGRO, JOCLÉCIO AZEVEDO, PEDRO PRAZERES, ANA ISABEL CASTRO, ROCIO DOMINGUEZ),
 [F] SUSANA NEVES

menos visível de tudo seja o diálogo que Sónia instala entre as co-criadoras performers, cuja participação não se esgota nos momentos ao vivo aqui já enunciados, mas em todo um processo de criação e escrita do guião, que antecipou o espectáculo e resultou depois num precioso objecto-livro escrito e construído todo artesanalmente, folha a folha, cosido à mão, página a página, letra a letra, que oferece uma outra forma de acesso à cosmologia de Sónia.

Joclécio Azevedo nasceu no Brasil em 1969, mas é em Portugal, no Porto, que nos anos 90 do século XX inicia um percurso na dança contemporânea, o qual o leva a assinar criações em nome próprio. Em 2001, Sónia Baptista é distinguida pelos extintos prémios do Ministério da Cultura, por revelação, relativo à primeira obra, *Haikus*. Apesar das radicais diferenças entre os dois e os seus referentes artísticos, ousaria situar ambos numa geração (com toda a ambiguidade que o termo contém) intermédia da dança portuguesa – surgidos já num período posterior às conquistas de liberdades artísticas empreendidas por uma primeira geração de dança nos anos 80/90 do século XX, revolucionária no uso do experimentalismo e na recusa do corpo que se move sem porquê. Esta geração



DOCUMENTÁRIO, DE JOCLÉCIO AZEVEDO, TEATRO MUNICIPAL DO PORTO - TEATRO CAMPO ALEGRE, 2018
 (ANA MOREIRA, DORI NEGRO, JOCLÉCIO AZEVEDO, PEDRO PRAZERES, ANA ISABEL CASTRO, ROCIO DOMINGUEZ),
 [F] SUSANA NEVES

intermédia tem ainda pouca distância temporal desta primeira vaga para se afirmar parte de um movimento de renovação geracional. Quando chegam, as atenções ainda estão focadas nos pioneiros, que são hoje referências fundamentais nas possibilidades de criar a partir da dança, mas não se esgotando nesta. Estes autores da «geração intermédia», por outro lado, também não estão distantes o suficiente. Precisamos de mais tempo para identificar uma renovação de agentes de uma nova vaga, que integram a liberdade artística do que foi conquistado mas combinada com novas identidades, novos fôlegos criativos, como agora assistimos em nomes como, por exemplo, Marlene Monteiro Freitas, Victor Hugo Pontes, Lander Patrick e Jonas Lopes, João dos Santos Martins, Marco da Silva Ferreira, Cristina Planas Leitão... A vitalidade destes criadores de geração intermédia está na integridade das questões formuladas pelo espectáculo não conformada com a eficácia, situando-se num território amplo entre a dança e a performance de autoria portuguesa. Nesse lugar intermédio, identifico a substância do trabalho que desenvolvem: parte de uma ética artística e humana, que faz associar a todo o gesto criativo uma responsabilidade cívica e que defende valores, mas também os

utiliza como recursos estilísticos nas próprias obras. E assim opera a dissolução da conformidade com as expectativas hoje vigentes no circuito comercial alternativo *mainstream*.

É aí que encontro uma comum mais-valia no trabalho de ambos, a partir de registos e identidades muito distintos. Ou seja, os discursos artísticos das novas gerações (surgidas na última década e meia) trazem uma consciência da pressão do mercado das artes performativas a que desejam corresponder (legitimamente, claro) e, de modo muito diverso, transportam a urgência de entrar em diálogo com este mercado, mesmo quando a procura se faz por rupturas, disrupções e a invenção delirante de um novo vocabulário, que é explorado nos limites e no virtuosismo do rigor físico.

No caso da geração intermédia, o que importa é o impulso, primeiro gerador artístico, e manter presente essa vitalidade primeira. O objecto performativo ao vivo, tende, pois, a concordar com a equação e problemáticas enunciadas, afirmando-se discreto e quase numa qualidade neutra da presença do corpo em cena, que assim opera num grau de redução o seu impacto de afectação e sedução do espectador. Este é em particular um traço distintivo de Joclécio Azevedo e de *Documentário*. Esta opção situa-o numa certa margem e radicalidade: no caso de Joclécio, por via de operações de exploração de movimento que se sustentam no trabalho relacional entre todos os intérpretes e num desprendimento face à procura da eficácia de inscrição de cada gesto. O acontecimento do momento ao vivo é mais testemunha dessa preocupação com o instalar em cena de uma dinâmica problematizadora das atenções do espectador, de activação discreta dos materiais antes considerados «arquivo», e exigente da disponibilidade para o encontro que se dá ao vivo, que se distrai de forma intencional de qualquer facilitação da recepção e/ou comunicação. Aliás, uma das qualidades de *Documentário*, de Joclécio, consiste precisamente no pôr em causa essa relação directa entre significado e significante. Assim, ao destruí-la, ataca os próprios alicerces em que comumente se dá a comunicação artística. Esta formulação facilmente é entendida como «falha» do acto comunicativo e «falha» do espectáculo como máquina de desejo. Na realidade, o que Joclécio faz é resistir à tentação de ceder às modalidades do facilitismo, propondo a exigência de implicação de quem assiste para procurar formas alternativas de articular a relação de construção de significados que não meramente por puro prazer e excitação dos sentidos ou exibição de um virtuosismo físico.



DOCUMENTÁRIO, DE JOCLÉCIO AZEVEDO, TEATRO MUNICIPAL DO PORTO - TEATRO CAMPO ALEGRE, 2018,
[F] SUSANA NEVES

Os corpos, em *Documentário*, têm uma qualidade correspondente aos próprios objectos cénicos – mesas, cadeiras, tripés, microfones... Todos eles surgem como esboços que se vão insinuando, mas não chegam nunca a constituir-se como materialização completa do que enunciam nem sequer cumprem a sua função e utilidade. Como um traço, como um delinear das linhas, esvaziadas da sua constituição material, eles parecem ter um valor equivalente ao gesto e movimento, repetitivo e efémero, dos intérpretes. Inscrevem o desaparecimento. Esta dança é permanente dissolução, reafirmada em dessincronia pelo trabalho cénico do artista plástico Paulo Mendes (com as montagens rápidas de cenas de filmes ou publicidade em quatro ecrãs de televisão, ou o chão verde que delimita o espaço cénico que é um *chroma* de estúdio de televisão, ou seja, a sua existência anuncia-se entre o nada e a possibilidade de tudo o que ali se possa evocar) e a criação de música e som de Pedro Tudela.

Neste sentido, a problematização artística, formal, linguística, documental, política, que Joclécio propõe, está mais próxima de um discurso das artes visuais, mesmo se o seu contexto de apresentação é o palco. Aqui não se trata de uma deslocação ou descontextualização, trata-se simplesmente de activar um estado de consciência da presença, reinscrevendo

a naturalidade do estar e do movimento, gerados num desprendimento que revaloriza uma partilha em tempo real. De certo modo, Joclécio desorganiza o público e as suas expectativas, mas por via de operações de redução, que pedem uma maior atenção e sugerem a renovação crítica do treino do olhar para trabalhar e se focar no detalhe.

De modo paralelo às permanentes e bruscas interrupções e repetições propostas pela montagem de vídeo, reproduzidas pelos ecrãs de televisão (propostos por Paulo Mendes), ou pela manipulação sonora (proposta por Pedro Tudela), *Documentário* gera o colapso. Mas de forma radicalmente diferente dessas colisões cinematográficas. Esta crise não se dá por via de colisões aparatosas, encontros voluptuosos sexuais, desastres ou assassinatos, como as imagens sugerem, mas antes numa pulsação intermédia, interna, suscitando os opostos – ou suscitando simultaneamente, em permanente transição, a coisa/gesto e a sua negação –, nomeadamente de discursos videntes, denunciando as suas contradições.

Este enunciado do contraditório surge logo no confronto, produtivo, entre o que é visto no espectáculo ao vivo e o trabalho de reflexão, debate, discussão, pesquisa, documentação... desenvolvido de forma prolongada no tempo e que também passou por uma publicação que documenta todo esse percurso. Nesse livro, Joclécio traça o mapa complexo das questões que o movem e as várias conversas e encontros que foram informando a pesquisa, que extravasa uma ideia contemporânea convencional de processo criativo. Ali fica clara a coerência entre a questão problematizada e os *media* a que recorre para lhe dar forma – manipulação de arquivos visuais e sonoros, laboratórios de pesquisa, sempre reformulando a ideia de trabalho, recolha de múltiplas contribuições em livro, *workshops*, debates e espectáculo. Este projecto nasce da convicção de que «vivemos num processo de montagem e de edição permanente da realidade», como me disse Joclécio na conversa que partilhámos para a publicação que acompanha *Documentário*. O livro testemunha como a construção vocabular do corpo é geradora «de desintegração de protocolos de comunicação e de produção do discurso». Ele situa a voz que se escuta no início do espectáculo, a do filósofo Franco Berardi, e a sua noção de «menos-valia» como variação mais agressiva da «mais-valia» do sistema capitalista, em que associa a crise financeira de 2008 à ideia de aniquilação. É Berardi também que fala sobre a ideia do nada, da aniquilação, das coisas que se transformam noutras coisas – as primeiras residências de criação deste projecto passaram pela escuta da conferência *Performativity and nothingness*, de 2014, de Berardi. É também disto

que se trata em *Documentário*. Como quando Joclécio, nessa conversa, interroga: «Quando alguém morre, o que morre exactamente? O corpo transforma-se noutras matérias. Há imagens que persistem na memória dos que ficam vivos.» É nessa delicada permanência de algo no equilíbrio frágil entre o desaparecimento e a transformação que *Documentário* se dá.

What are words worth?

FRANCESCA RAYNER

Título: *sim sim não não*. Trabalho de Maria Duarte, Sílvia Figueiredo e João Rodrigues a partir de John Berger e Susan Sontag. Interpretação: Maria Duarte e Sílvia Figueiredo. Violoncelo: Tatiana Leonor. Piano: Teresa Doutor. Co-produção: Maria Duarte, Sílvia Figueiredo e João Rodrigues/Culturgest. Local e data de estreia: Palco do Grande Auditório da Culturgest, 11 de Abril de 2018.

A 1983 edition of the Channel 4 television programme *Voices* brought together the essayists and novelists John Berger and Susan Sontag to discuss storytelling. It was a programme of contrasts: urban and rural, English and North-American, male and female and such contrasts were also evident in their approaches to storytelling. John Berger argued for a view of storytelling as the ethical recounting of a life while Sontag countered this with a modernist and post-modernist view of storytelling as the product of the author's imagination and potentially involving multiple narratives. Sitting across the table from each other, the panther-like Sontag won the contest hands down against the tense, hawk-like Berger. It was a fascinating programme about the intensity both of thought and of listening, where both protagonists formulated ideas, agreed to disagree, rewound the conversation and reformulated their thoughts.

Sim sim não não [*yes yes no no*] credits the Sontag/Berger interview as inspiration but takes its title from The Gospel According to Matthew: The Sermon on the Mount, where Matthew recommends not swearing by anything or anyone but rather sticking exclusively to the words yes yes no no. For Matthew, everything beyond this is “unjust”. The biblical symbolism of the title might therefore seem a critique of the extended verbal exploration of storytelling by Berger and Sontag as just such an example of iniquity. Yet what binds the interview and the sermon is an interest in the process of communication. What is the role of language in communication? How does the body communicate? What do Berger and Sontag's frequent hand gestures transmit to each other and to their audience? Most significantly for this performance, what is the difference between communication on television and in the theatre?

Maria Duarte and João Rodrigues are founding members of Projeto Teatral, a theatrical project which has consistently deconstructed the



SIM SIM NÃO NÃO, UM TRABALHO DE MARIA DUARTE, SÍLVIA FIGUEIREDO E JOÃO RODRIGUES, CULTURGEST, 2018 (SÍLVIA FIGUEIREDO, MARIA DUARTE), [F] MARGARIDA RIBEIRO

constituent elements of the theatrical event through reference to the visual arts and literature. In this performance, the exploration of theatrical communication illustrated how spoken word, lighting, space, facial gestures, actor interaction and audience combine to create communication in the theatre without privileging any of these as the essence of the medium. The audience was sat on both sides of a large rectangular table in the centre of the theatre which was lit from above. Two actresses (Maria Duarte and Silvia Figueiredo) entered and circled the table for an extended period of time before taking their places at the table with a rectangle of glass separating them. Throughout the performance, the lights went up and down on the perfectly still actresses. Each time the lights went up, the actresses turned to face each other in the mirror. Sometimes their faces were separate, sometimes juxtaposed. When the lights went down, the audience heard fingers drumming on the table until the lights came on again. Your place in the audience determined which actress you saw in the mirror and which you only saw in shadow.

The repetition of these sequences was both fascinating and tedious, encouraging an interest in what might happen next as well as a desire for the repetition to end. Yet just as the audience began to give up on the performance, they were surprised with short bursts of dialogue. These were taken from the Berger/Sontag conversation and included Berger's



SIM SIM NÃO NÃO, UM TRABALHO DE MARIA DUARTE, SÍLVIA FIGUEIREDO E JOÃO RODRIGUES, CULTURGEST, 2018 (SÍLVIA FIGUEIREDO, MARIA DUARTE), [F] MARGARIDA RIBEIRO

notion of the writer as “death’s secretary” or Sontag’s counterpointing of sound (“I hear voices”) as the beginning of her creative process to Berger’s emphasis on sight (“I see”). They included Sontag’s intriguing comment that the voices told her to seek beautiful things, convinced her that they still existed, but warned her they wouldn’t be there for long. The scarcity of words in this performance made them both precious and memorable. I could remember just about every word used in the performance after it had ended.

There were also moments of live music from a piano and a cello (Teresa Doutor and Tatiana Leonor respectively). Yet it was the intensity of the stillness of the two actresses, repeating in a performative form and medium the intensity of Berger and Sontag talking and listening to each other that carried the performance. The television conversation and the theatrical performance both lasted around an hour. Although the former was about literature and the latter about the performing arts, both reaffirmed a sense of art as intense communication that removes its reader/audience from daily experience only to heighten its value. In this dramaturgy of sensory conceptualism, the word as both sound and sense occupied a central though not dominant place in a unique theatrical event.

O *Worst of* do Teatro Praga

CHRISTINE ZURBACH

Título: *Worst of*. Criação: Teatro Praga. Textos: Gil Vicente, Correia Garção, Almeida Garrett, Francisco Gomes de Amorim, Júlio Dantas, Alfredo Cortês, André Brun, Luís de Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, José Maria Vieira Mendes. Interpretação: Cláudia Jardim, Diogo Bento, Márcia Breia, Patrícia da Silva, Pedro Penim, Rogério Samora, São José Correia, Vítor Silva Costa. Cenografia: Joana Sousa. Figurinos: Joana Barrios. Desenho de luzes: Daniel Worm d'Assumpção. Desenho de som: Miguel Lucas Mendes. Produção: Teatro Praga. Co-produção: Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Municipal do Porto. Local e data de estreia: TNDMII, Lisboa, 1 de Novembro de 2018.

[...] encontrar no anacronismo, na falha, no erro, ou numa ideia de teatro tão específica e tão relativa a determinados contextos e conquistas históricas mas enclausurando-se numa ideia totalista da arte, encontrar nisso também virtudes.

ANDRÉ E. TEODÓSIO

Entrar na peça *Worst of* do Teatro Praga pela leitura da «Conversa com o Teatro Praga», publicada no formato de uma entrevista com Maria João Guardão, no programa do espectáculo da companhia (2018: 6-10), torna certamente mais explícitos e nítidos os contornos de uma proposta teatral invulgar e, na verdade, algo surpreendente no panorama actual da oferta teatral, tanto pelo seu tema como pelo modo como o desenvolve. Com efeito, a particularidade desta última criação do grupo, apresentada no Teatro Nacional D. Maria II a convite do seu director artístico, Tiago Rodrigues, consiste no facto de afirmar e ao mesmo tempo questionar, «na casa da dramaturgia e do teatro português, fundada pelo Almeida Garrett» (*ibidem*), uma imagem consagrada de desvalorização ou até de negação da existência histórica de uma dramaturgia portuguesa.

É de todos conhecida a afirmação de Eça de Queirós acerca dos Portugueses e da sua falta de *tête dramatique*, opinião de resto paradoxal numa época de afirmação da arte teatral na Europa e em Portugal, em que Garrett implementa, por incumbência da coroa, o seu programa de criação de um teatro nacional (Ferreira, 2014).



WORST OF, CRIAÇÃO DE TEATRO PRAGA, TEATRO PRAGA, TEATRO NACIONAL D. MARIA II E TEATRO MUNICIPAL DO PORTO – RIVOLI, 2018 (PEDRO PENIM, PATRÍCIA DA SILVA, DIOGO BENTO, CLÁUDIA JARDIM), [F] FILIPE FERREIRA

Como falar, em 2018, duma herança conotada como teatro mau, tendencialmente ignorada ou esquecida pela maioria dos encenadores e actores, salvo raras excepções, como Vicente e Garrett, únicos a terem escapado à ilustre condenação sucessivamente retomada ao longo da História? A começar pelo seu título, pode um espectáculo como *Worst of* contrariar um discurso apenas interessado em narrar um desastre? Este é o desafio de *Worst of*, concebido como uma visita de estudo ou uma viagem museológica pela História do teatro português; um desafio que o Teatro Praga fez a si mesmo, seguindo o seu gosto em «conseguir lidar com as coisas negativas» (*idem*: 7), e que implica o público a quem «[dão] essa possibilidade de fazer a sua visita de estudo, pensada por [eles]» (*idem*: 8). Coerente com o discurso crítico sobre o teatro que sustenta o seu programa artístico e o identifica desde a fundação do grupo, o Teatro Praga decidiu «[entrar] num tipo de negatividade que é inerente à ideia daquilo que é o teatro português» (2018: 8) – o que nos diálogos surge repetidamente com a palavra ubuesca «merda». Contrariando a visão dessas obras que as histórias do teatro se esforçaram por canonizar, reconhecendo-lhes uma condição de clássicos providos de uma qualidade



WORST OF, CRIAÇÃO DE TEATRO PRAGA, TEATRO PRAGA, TEATRO NACIONAL D. MARIA II E TEATRO MUNICIPAL DO PORTO - RIVOLI, 2018 (MÁRCIA BREIA), [F] FILIPE FERREIRA

intrínseca (*ibidem*), a dramaturgia do espectáculo pretende levar o espectador a questionar-se sobre a sua própria percepção da dramaturgia portuguesa. Num gesto auto-reflexivo que recorre à fórmula do teatro dentro do teatro, mesclando realidade e ilusão, o espectáculo integra um último quadro escrito pelo dramaturgo da companhia, José Maria Vieira Mendes, mostrando assim que o Teatro Praga também se inclui neste *Worst of* e se expõe à crítica negativa do público, num «gesto que diz “isto somos nós, também”» (*idem*: 9).

O próprio teatro interrogando-se sobre si mesmo, aquele que vem do passado ou aquele que se faz hoje, eis a matéria discutida criticamente num «spectáculo celebratório, mas anticelebratório, que pensasse sobre a dramaturgia portuguesa» (2018: 6). Neste *Worst of* existe um ponto de partida, o da evidência da indelével marca de fracasso histórico dessa herança, de Gil Vicente a Bernardo Santareno, pelo menos se nos fiarmos no discurso que sobre ela se cristalizou, o dos antagonistas (*ibidem*), que a proposta dramaturgic do espectáculo teve em conta. Mas, se, para Pedro Penim, «esta evidência pode dar em lamento ou então em celebração, [o Teatro Praga escolheu] celebrar essa falta, essa inexistência» (*ibidem*). O objectivo será, portanto, encontrar virtudes nos defeitos de uma

dramaturgia que, segundo os autores do espectáculo, foi excessivamente dominada por pressupostos (ou preconceitos) artísticos que a prejudicaram, em que a comparação com outros modelos ou outros países apenas tornava ainda mais aparente uma ideia de crise sem remédio.

A eficácia deste exercício de reflexão crítica é garantida pelo enquadramento visual e espacial que o espectador descobre quando entra na sala. A cenografia remete-o para um modelo expositivo simples, criado pela cenógrafa Joana de Sousa, que desdobra e multiplica a recepção das imagens, das palavras e das acções em cena.

Para dar espaço às críticas que recorrentemente condenam a dramaturgia portuguesa, tida paradoxalmente como falha de qualidade dramática, a encenação apresenta ao espectador um duplo dispositivo cenográfico (espacial e discursivo), que se situa em dois planos, destinados cada um a acolher uma área de jogo para os actores: o palco propriamente dito da Sala Garrett, onde actua um grupo de quatro actores-personagens no papel de actores portugueses da actualidade: Márcia Breia, São José Correia, Rogério Samora e Vítor Silva Costa, que são apresentados na sinopse do espectáculo como «um *best of* de actores nacionais» (TNDMII, 2018: 20), posição que assumem na ficção como personagens de actores. É desse lugar, mais próprio de uma sala de exposição ou de um museu, apenas mobilado por uma bancada azul, um mostruário de postais ilustrados e um extintor, que assistem ao desfile das cenas interpretadas num segundo espaço, sobrelevado, montado a meio do palco. É o lugar de exibição de uma sequência de dez dioramas – excelente solução para realçar o carácter historicamente datado dessas cenas, algumas verdadeiramente antológicas no sentido em que são aquelas que a História *quis* reter. Aí, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Patrícia da Silva e Pedro Penim, actores da companhia do Teatro Praga, propõem ao espectador um confronto com o fracasso, o que a (nossa) memória do teatro insistentemente criticou e continua a criticar. De Almeida Garrett a Gil Vicente, passando sem preocupação cronológica, sucessivamente, por Luís Sttau Monteiro, Francisco Gomes de Amorim, Alfredo Cortez, Bernardo Santareno, Correia Garção, André Brun e Júlio Dantas, esse teatro é *mostrado* no formato do «teatro dentro do teatro» aos quatro espectadores privilegiados que assistem enquanto actores, e potenciais intérpretes, a esta colecção de cenas e personagens famosas da dramaturgia nacional, como o Romeiro e a Madalena do *Frei Luiz de Sousa*, o trio de cardeais da *Ceia* de Júlio Dantas, a maluquinha de Arroios de André Brun, o vaqueiro de Gil Vicente, entre outros.



WORST OF, CRIAÇÃO DE TEATRO PRAGA, TEATRO PRAGA, TEATRO NACIONAL D. MARIA II E TEATRO MUNICIPAL DO PORTO – RIVOLI, 2018 (VÍTOR SILVA COSTA, SÃO JOSÉ CORREIA, PEDRO PENIM, PATRÍCIA DA SILVA E MÁRCIA BREIA), [F] FILIPE FERREIRA

Em diálogos breves, no fim da apresentação de cada fragmento, esses espectadores dentro do teatro comentam com desalento as cenas, numa linguagem desabrida, sem requinte nem censura. Dos quatro, três são «pessoas que já conhecem a profissão e a área de ginjeira» (2018: 9).

Para agir sobre o espectador, é visível a eficácia do dispositivo cénico, em que a encenação constrói uma relação de continuidade e proximidade com a plateia, bem aproveitada aliás, com um dinamismo vivo, pelo jogo dos actores, com maior ou menor cumplicidade, conforme as diversas reacções da sala. Esse espaço e a cenografia que o delinea materializam um dos objectivos da dramaturgia do espectáculo, que pretende interpelar o espectador e integrá-lo num questionamento sobre a *dramaturgia* portuguesa, que o Teatro Praga decidiu tirar da gaveta da Literatura e trazer para a cena. Devolvendo-lhe a sua condição de teatro «ao vivo», exposto às cenas impiedosas do grupo do *best of* de actores.

No conjunto, ressalta o contraste entre os dois tipos de cenas e de actuação que marcam o espectáculo, a tal ponto que se poderia falar de uma peça contranatura para os actores do Teatro Praga. A encenação revela um trabalho rigoroso na caracterização estética e histórica dessas

cenas em que o som, a luz e os figurinos (re)criam os códigos desses clássicos do teatro português. *Worst of* requer uma «espécie de seriedade» (*idem*: 7) que passa pelo peso dado à palavra, ao texto e ao gesto que, nas cenas dos dioramas, pertencem a dramaturgias alheias às escolhas da prática artística do teatro Praga, sem o distanciamento irónico que a caracteriza, como marca própria. Pelo contrário, a crítica por vezes violenta e desabrida fica remetida para os quatro actores-personagens que os observam.

Três são unânimes em expressar uma percepção profundamente negativa que esses autores e textos lhes inspiram, mas o quarto representa uma voz dissonante. É a da personagem de Vítor: ainda no início de carreira, não participa nas lamúrias acerca dessa herança reiteradamente chamada «merda», com tonalidades de ódio ou desprezo, discurso que José Maria Vieira Mendes também considera improdutivo. De acordo com o dramaturgo, esse espectáculo «não é só isto [...], há mais para além disto, que é só o primeiro embate» (*ibidem*); contém uma *ideia de teatro*, mas que passa pelos antagonismos, e não pela celebração. O espectáculo escreve-se nessa forma desafiadora de visitar os textos consagrados, sem preocupação em respeitar tradições (como é prática habitual do Teatro Praga), dando prova da sua vitalidade, que seria a única possibilidade para resgatar essa dramaturgia.

Se o espectáculo é muito claro neste propósito, resta-nos uma interrogação: será que o espectador consegue encontrar o seu lugar no tipo de relação e cumplicidade que pressupõe um objecto dessa natureza? Dividir a plateia não é novidade, como sabemos. Aqui, o público, com maior ou menor grau de familiaridade com os *seus clássicos* da literatura portuguesa, pode escolher entre a adesão à rejeição reiterada e a valorização intencional do que caracteriza a dramaturgia desses excertos, assumida nos dioramas com excelente encenação e interpretação (um segundo elenco de *best of...*), não deixando, afinal, de também dar espaço à celebração...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, José Alberto (2014), «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite*, n.º 8, pp. 93-126.
- GUARDÃO, Maria João e Teatro Praga (2018), «Damos o protagonismo a uma outra ideia de história, a dos antagonistas e da merda. Conversa com Teatro Praga», in *Programa do espectáculo Worst of*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, pp. 6-10.
- Teatro Nacional D. Maria II (2018), *Há lugar para todos. Set.-Dez.2018*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II.

Decisões em crise num domingo de manhã

PAULA VARANDA

Título: Do bosque para o mundo. Concepção e dramaturgia: Inês Barahona e Miguel Fragata. Texto: Inês Barahona. Encenação: Miguel Fragata. Interpretação: Anabela Almeida e Manuela Pedroso. Cenografia e figurinos: Maria João Castelo. Música original: Teresa Gentil. Desenho de luz: José Álvaro Correia. Direcção técnica: Nuno Figueira. Produção executiva: Formiga Atómica/Clara Antunes. Design gráfico (mapa): UVA atelier. Co-produção: Formiga Atómica e São Luiz Teatro Municipal (versão portuguesa) | Formiga Atómica e Théâtre de la Ville (versão francesa). Local e data de estreia: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 22 de Novembro de 2016 (versão portuguesa); Théâtre de la Ville, Paris, 20 de Maio de 2017 (versão francesa).

Domingo de manhã. Apressada, subo a estação do metro com a minha filha: «Vamos lá... acho que vais gostar...», digo eu. Mas ela, renitente, atrasa o passo. Preferia, claro está, o conforto do lar e ver *animes* no iPad. Na rua, um dia de sol contrasta com a sala-estúdio do Teatro Municipal São Luiz, onde entramos: escura e um pouco abafada. Compreendo que não partilhe a minha devoção de convertida às artes, mas não podíamos perder esta oportunidade: «os artistas são muito bons», digo-lhe, «e é uma peça sobre crianças de outra parte do mundo, vai ser especial...»; tento justificar pouco, para não estragar a surpresa.¹

Enquanto nos sentamos, entre outros adultos acompanhados de crianças e jovens, duas mulheres conversam baixinho, no palco, junto a uma pilha de malas e objectos. Quando a sala sossega, elas levantam-se e vêm à boca de cena falar connosco. Têm um ar amigável. Um sorriso terno. «Cada pessoa tem uma história. A sua história», diz uma mulher. A outra vai apontando para as pessoas no público – «Tu tens a tua história. Tu tens a tua história...»²

As duas atrizes falam do tempo em que somos crianças e alguém está lá, ao nosso lado, para dizer o que fazer, tomando decisões por nós; desse tempo em que nos contam histórias antigas e conhecidas, que

1 21 de Janeiro de 2018, na reposição da peça na Sala Mário Viegas do São Luiz Teatro Municipal.

2 Todas as citações, salvo indicação em contrário, são das vozes das duas atrizes, conforme o texto original do espectáculo facultado pelos directores da companhia.

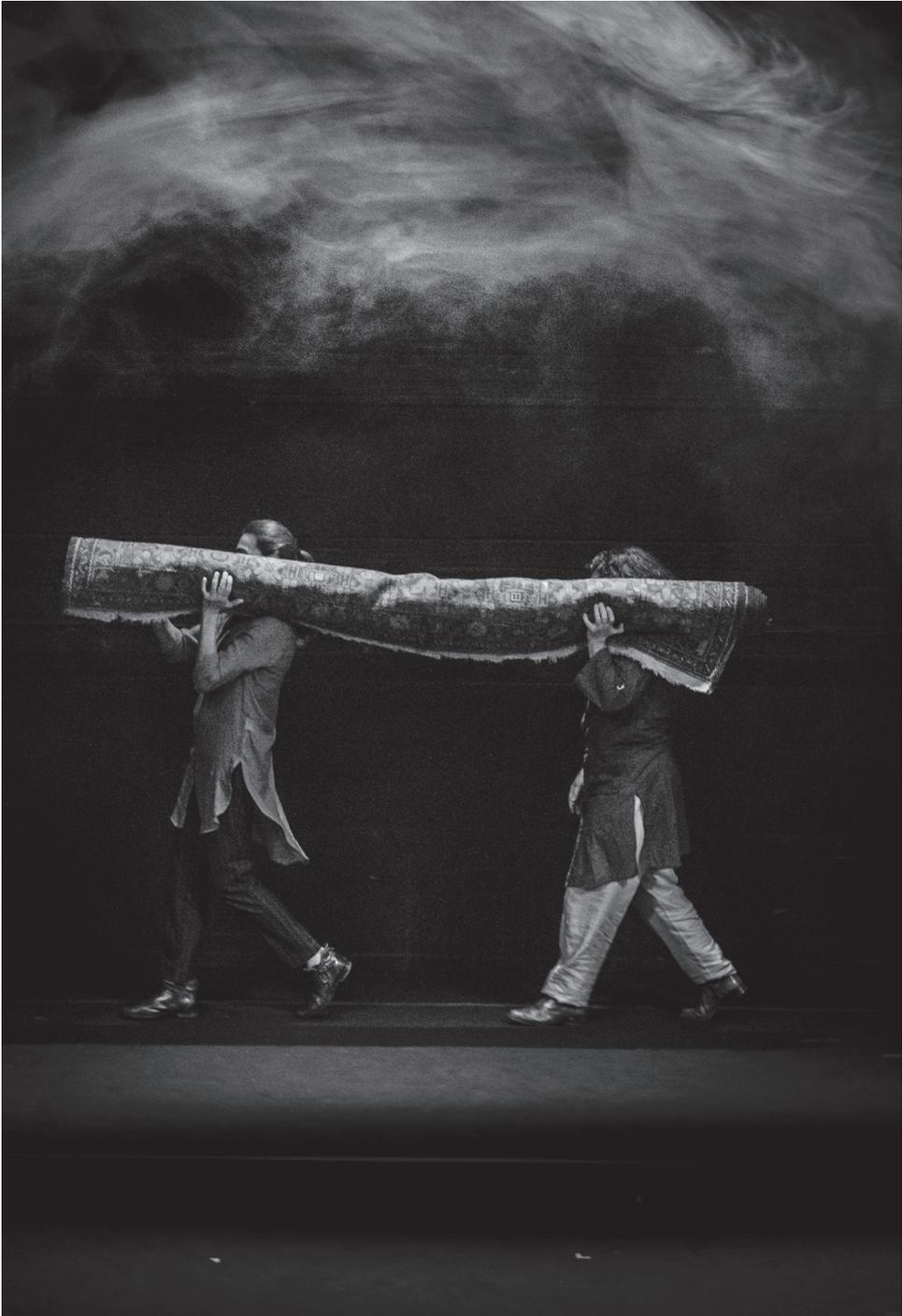
formam a nossa visão sobre a sociedade e o mundo, cultivando um sentido de moral e de justiça, partilhado colectivamente, e que informará as nossas ambições. Mas um dia saímos de casa e passamos a ter mesmo de fazer as nossas escolhas.

Assim se introduz *Do bosque para o mundo*, peça de teatro que Miguel Fragata e Inês Barahona criaram em 2016, após prolongada pesquisa sobre os contos que se contam às crianças de hoje.³ Conforme disseram à imprensa na altura, interessava-lhes observar as narrativas algo estranhas e peculiares que vêm do passado e persistem, contadas e recontadas, transmitindo valores e formando imaginários. Mas quais valores? Com que objectivos e com que forma? Contos que nos apresentam o belo e o feio, o bom e o mau, e que nos preparam para lidar com o temível ou o inesperado. Neste tempo, dado à pesquisa sobre as narrativas mais adequadas para preparar as crianças do século XXI para a vida adulta, soou um alarme estridente: a realidade de milhões de crianças refugiadas e desprotegidas. O casal decidiu então focar o seu trabalho nesta questão e, como explica Miguel Fragata numa entrevista, «queremos abrir espaço para que adultos e crianças possam falar sobre este tema, que está tão próximo e presente na nossa realidade, aqui ao lado, e muitas vezes sentimos que há uma pressão para esconder debaixo do tapete».⁴ Desta forma, iriam também contrariar a recente tendência de higienização dos contos tradicionais para a infância, com a limpeza de conteúdos controversos ou perturbadores enquanto as notícias, da realidade do quotidiano, trazem às crianças histórias terríveis, não raras vezes sobre outras crianças em vidas críticas, em outros lugares do mesmo mundo.

Manuela Pedroso e Anabela Almeida vão contar a história de Farid, um rapaz afegão, cuja família pertence ao povo pashtun, que vive sobre as regras restritas das *Pashtunwali*. Regras que não estão escritas, mas que todos seguem há séculos. As duas atrizes desenrolam um tapete e dispõem malas em cena, ao som de uma melodia oriental, marcando o início da história. Enquanto nos apresentam membros da família de Farid e as suas rotinas quotidianas, vão mudando a organização das malas no espaço. Bonitas malas *vintage*, *trolleys* modernos e malinhas *necé-saire* representam avós, mãe, pai, irmãs e tios; e duas mochilas de pano verde-tropa «são» Farid e Reza, o seu irmão mais velho. Esta coreografia

3 Sinopse, créditos, biografias, dossiê de imprensa e fotografias disponíveis no seu site, <http://formiga-atmica.com/espeticulos/do-bosque-para-o-mundo>.

4 *Observador*, 22 de Novembro de 2016, consultado em <http://formiga-atmica.com/wp-content/uploads/2017/10/Do-Bosque-para-o-Mundo-CLIPPING.pdf>.



DO BOSQUE PARA O MUNDO, DE INÊS BARAHONA, ENC. MIGUEL FRAGATA, FORMIGA ATÔMICA, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL E THÉÂTRE DE LA VILLE, 2016/2017 (ANABELA ALMEIDA E MANUELA PEDROSO), [F] ESTELLE VALENTE / TEATRO SÃO LUIZ

eficaz de malas que simbolizam pessoas facilita identificar quem faz o quê e o papel de uns e outros. Mas também é uma forma astuta de representar o que pertence ao passado ou ao espaço remoto, permitindo uma distância emocional, que é muito importante. Esta *não é* a nossa história, não apenas por uma questão de transferência pessoal – por exemplo, de uma mãe na plateia para uma actriz no palco. Esta é, felizmente, uma realidade distante deste grupo de espectadores porque, como veremos, é uma realidade de guerra; diluir essa distância em favor da empatia (que sim, é criada, mas com outros recursos performativos) poderia escamotear uma fronteira real.

Aqui a distância também é cultural; ela evidencia-se nos valores dos povos que seguem a *Pashtunwali*. As crianças não brincam na rua, não reclamam e não choram – isso são sinais de fraqueza, má educação e preguiça. A mulher fica em casa, toma conta do lar, não sai à rua sem um homem com ela e cobre sempre a cabeça – explicam as narradoras –; os rapazes vão à escola e as raparigas não.

De vez em quando, as duas mulheres param a azáfama de narradoras, olham à volta e abrem o espaço da reflexão; aquele espaço que é nosso, que partilhamos com elas, do presente, do teatro, do Ocidente, da liberdade; de quem observa a história alheia e depois vira um espelho para si próprio, para reconhecer a diferença de papéis sociais e de culturas. Lembram-nos elas que, para Farid, seria muito estranho ver duas mulheres, assim vestidas, em palco; mas, para nós, estranho seria elas estarem de cabeça tapada. A normalidade é diferente para uns e para outros. Assente esta verdade, a história continua.

Quando Farid tinha doze anos, tudo mudou na vida dele. Na tentativa de destruir Bin Laden e os Talibãs, o exército americano atacou o Afeganistão. As mulheres abrem duas malas e atiram roupas freneticamente para o ar enquanto contam os factos assustadores e comentam a posição ambígua dos americanos nesta guerra. Primeiro, ajudaram os Talibãs contra o governo russo; depois atacaram o Afeganistão para derrotar os Talibãs; e posteriormente, enquanto forças da ONU, compostas em grande parte por soldados americanos, vieram ajudar a reconstruir os escombros dessa guerra – «Mas há dois tipos de americanos? Há os americanos que destroem e os americanos que reconstroem?... isto é muito confuso», diz a Manuela, e a Anabela responde: «É a história do mundo. É o que temos.»

Suspeitando de armas escondidas pelos Talibãs em casa de Farid, os americanos invadiram e mataram o pai. Agora, segundo a *Pashtunwali*,



DO BOSQUE PARA O MUNDO, DE INÉS BARAHONA, ENC. MIGUEL FRAGATA, FORMIGA ATÓMICA, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL E THÉÂTRE DE LA VILLE, 2016/2017 (ANABELA ALMEIDA), [F] ESTELLE VALENTE/TEATRO SÃO LUIZ

os dois filhos têm de se tornar terroristas e fazer-se explodir para matar americanos e assim vingar o pai. Manuela vira-se para Anabela, e depois para nós: «Consegues imaginar-te numa situação destas? Amarrar um cinto de explosivos ao corpo e explodir?» As duas pegam numa mala e noutra e noutra e andam de um lado para o outro, e chocam e trocam-se todas, sem saber para onde ir. É cómico. Até que se ouve um tiquetaque dentro de uma das malas – é uma bomba? Elas atiram a mala uma à outra como o jogo da batata quente. Faz rir. Uma atira a mala para o camarim. Pausa. Silêncio. BUM! A minha filha aperta-me o braço. É um gatilho performativo altamente eficaz: ficámos com medo por empatia com as narradoras, com o dilema das vítimas das bombas que elas evocavam e agora respiramos, profundamente, de alívio, também por empatia.

Embora claramente estruturada no género do conto oral, a peça é ágil a mergulhar as atrizes na narrativa, para incorporar a dualidade dos momentos críticos da indecisão e da crise de valores: o que era bom parece mau, a diferença entre certo e errado não é evidente, e o que é normal não parece. Quando nenhuma solução é boa, que devemos fazer? Como nos devemos sentir?

Movida pelo instinto, a mãe dos dois rapazes decidiu desafiar a tradição e mudar o destino dos filhos. Um tio manda-os vestir roupas quentes e ocidentais, arranja-lhes passaportes e dá uma mochila a cada um. A mãe entrega-lhes dinheiro e diz que vão viajar seis mil quilómetros com a ajuda de um desconhecido que garante uma viagem segura. Farid, com doze anos, não percebe nada. Tem medo e quer ir para casa. Sente-se um traidor mas, segundo a lei, não pode questionar as ordens da mãe: «Vocês vão partir. Têm de cuidar um do outro», disse ela. «Não largam as mãos um do outro NUNCA. E, aconteça o que acontecer, NUNCA voltam para trás.»

Tornados refugiados, os dois rapazes têm de atravessar sete países para chegar a Inglaterra e pedir asilo, ou serão mortos no próprio país. Manuela e Anabela explicam-nos que os países europeus são obrigados a aceitar refugiados. «É a *Pashtunwali* da Europa», diz Anabela. Viram costas e observam um mapa-mundo a descer em cena, lentamente, cobrindo o fundo do palco. Compreendemos a metáfora das mochilas. A viagem vai começar.

Claro que nada correu como previsto e os dois irmãos são logo separados mesmo antes de entrarem no primeiro avião. «Vais ver o teu irmão mais tarde»: dizendo isto, Manuela enterra a mochila de Reza num cesto de verga, com uma firmeza cruel, arrumando-o da história, para outra



DO BOSQUE PARA O MUNDO, DE INÉS BARAHONA, ENC. MIGUEL FRAGATA, FORMIGA ATÓMICA, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL E THÉÂTRE DE LA VILLE, 2016/2017 (ANABELA ALMEIDA E MANUELA PEDROSO), [F] ESTELLE VALENTE / TEATRO SÃO LUIZ

história que não acompanharemos. Nós ficamos com Farid e com a sua terrível travessia de transporte em transporte, de esconderijo em esconderijo, perigosa e suja, com fome, obrigado a dar o passaporte sob ameaça de repatriamento ou prisão, extorquido pelos traficantes e sem nunca poder voltar para casa.

Com miniaturas de carros, camiões, pessoas e um barco, as montanhas de roupas que saíram das malas e outros objectos em cena, as narradoras trazem ao palco a experiência dessa viagem-pesadelo, alternando entre contar a história e sublinhar ou comentar os dilemas, as emoções e as aberrações destes acontecimentos. Sempre de forma suficientemente clara para se compreender o essencial, mas também sempre subtil, para que possamos nós escolher um percurso de aproximação ou distanciamento desta realidade colectiva, de outra parte do mundo, e da história de Farid, que é a história de muitas outras crianças. Para podermos, se quisermos, chegar muito perto de Farid, embora, por sagaz estratégia dramática, não haja ilusões: devemos conhecer a sua história e viver as suas emoções, mas não somos este rapaz.

Ao longo da viagem, Farid percebe, em Roma, num abrigo de crianças refugiadas, que a *Pashtunwali* não é uma lei universal, pois ali brincar era normal; em Callais, a «Selva», duvida da palavra da mãe, que lhe prometera segurança e liberdade na Europa; e, quando o detêm na fronteira na Inglaterra, após cem tentativas de fuga, parece que afinal não há «*Pashtunwali* da Europa». Farid está prestes a ser deportado, no seguimento de um interrogatório arduo e ameaçador. Manuela e Anabela, fazendo de guardas de fronteira ou comentando o desfecho do episódio, rodeiam a pequena mochila de pano verde «sozinha» e «vulnerável» na cadeira. Passado um longo tempo de incerteza, uma mulher, funcionária, que assistia, calada, acredita nele e decide ajudá-lo; vai procurar o seu irmão, Reza, e tratar da legalização a que o rapaz tem direito, como criança refugiada de guerra.

Aprendemos aqui sobre a história dos outros, que acontece a muitos que vivem no mesmo tempo e no mesmo mundo que nós. Como esta é tão drasticamente dramática, também percebemos como é precioso viver em liberdade e segurança. E aprendemos que, se quisermos, podemos fazer alguma coisa. Alguma coisa que pode mudar o destino dos que têm a vida em perigo, ou dos que não vêem os seus direitos respeitados. Manuela conclui que «as nossas decisões também escrevem as histórias dos outros», e como diz Anabela: «Afinal, estamos todos juntos neste barco a que chamamos mundo.»

Do bosque para o mundo é direccionado originalmente para crianças maiores de dez anos, dada a co-produção do Programa São Luiz Mais Novos. Mas as crianças e jovens vão aos espectáculos acompanhados por adultos. Todos aprendemos. Se já sabíamos, quando voltamos a ver, a ouvir e a sentir, ao lado das crianças, apreende-se de outra forma. Dez meses mais tarde, quando escrevo este artigo, a minha filha ainda se lembra bem do espectáculo. Diz-me que gostou porque aborda de forma clara coisas difíceis «que, como tu sabes, eu não gosto de falar». Terrorismo e refugiados foram dois temas que chegaram à sua escola, quando a guerra civil na Síria se tornou visível, com a massiva migração em fuga até às fronteiras da Europa, em 2015, e foi diariamente noticiada. Ela tinha nove anos e ganhou um medo enorme do desconhecido, que a atormentou durante muito tempo. Finalmente, com este espectáculo, pudemos sentir juntas, conversar e entender melhor um assunto que se tinha tornado tabu.

A possibilidade de transformação, como resultado de fruir o espectáculo, é fruto da dramaturgia e da encenação, onde combinam habilmente



DO BOSQUE PARA O MUNDO, DE INÊS BARAHONA, ENC. MIGUEL FRAGATA, FORMIGA ATÓMICA, SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL E THÉÂTRE DE LA VILLE, 2016/2017 (ANABELA ALMEIDA E MANUELA PEDROSO), [F] ESTELLE VALENTE/TEATRO SÃO LUIZ

os elementos performativos, visuais e sonoros a par de uma cuidadosa gestão das emoções. Para a minha filha, as actrizes serem amigáveis e terem sentido de humor foi importante; e eu acrescento: uma actuação envolvida e generosa, mas contida e precisa. A passagem entre quatro estados – contar a história, representar a história, comentar a história e interrogar-nos durante a história – é sempre nítida e rápida. Elas estão conscientes do seu papel de intermediárias, que nos facilita envolver emocional, somática e racionalmente e ajuda a tomar, privadamente, posição sobre questões críticas do nosso tempo. Aqui, apenas pude trazer a atmosfera de um texto e encenação muito ricos.

Miguel Fragata e Inês Barahona sabiam que este conteúdo sensível levantaria questões complexas junto do público jovem, logo no teatro, em casa ou na escola, em conversa ou em pensamento. As questões associadas a direitos humanos e presas a dilemas de crenças e políticas foram deixadas em aberto, sublinhando que há decisões muito difíceis de tomar. Inês explica em entrevista desejarem «confiar na inteligência das crianças para que façam a sua leitura e a sua reflexão». Noutra tipo de questões, aparecem parênteses explicativos e educativos, que não quebram a

imersão na peça: Talibãs, Bin Laden, *Pasthunwali*, Nações Unidas, refugiados, ilegal, terroristas, contrabando e traficante de humanos são palavras cujo significado em relação ao assunto é identificado, permitindo às crianças assimilarem um léxico colectivo do presente, que lhes é transmitido como na tradição do conto e da oralidade.

A peça estreou em Novembro de 2016, em Lisboa, e depois em Paris, na versão em francês, que fazia parte da encomenda. Circulou muito em Portugal durante 2017 e, no Verão de 2018, destacou-se no Festival D'Avignon.⁵ Em Setembro, voltou a Lisboa para integrar o Festival Todos. Com mais de setenta representações⁶, este conto já chegou a muitas crianças de contextos culturais e socioeconómicos muito diversos, da escola local à pequena cidade, à capital. É uma obra tão consistente quanto arriscada e um acto de bravura dos artistas envolvidos. O confronto com espectadores que conhecem de perto esta temática e experiências pode ser perturbador para quem assiste e para quem actua; e o meio profissional, académico e institucional relacionado estará sempre vigilante sobre uma abordagem artística desta natureza, que é cultural e diplomaticamente sensível e eticamente responsável.

Na minha posição de especialista em artes performativas, europeia de classe média a viver num país em paz e virado para o Atlântico, longe daquela rota de sofrimento, considero o trabalho o louvável resultado de uma intuição muito qualificada, que retoma a força política da arte teatral para contar histórias de vozes silenciadas. Sintonizados com o seu tempo, muitos projectos artísticos na Europa têm dado atenção à crise dos refugiados e da migração. Neste âmbito, onde *Do bosque para o mundo* se enquadra perfeitamente, os artistas tornam-se activistas com aquilo em que são mestres e produzem uma arte para a experiência, a reflexão e o diálogo importantes para complementar, ou afrontar, as iniciativas operacionais de políticas de salvamento, imigração e integração.

No Afeganistão, e não só, ainda há bombas a explodir e civis a fugir da morte. Esta obra teatral, que vai continuar a circular aqui e pelo mundo, é para acompanhar. Não percam esta oportunidade para reflectirem sobre o que nós podemos fazer.

5 No âmbito do programa CÉMEA – um movimento para a nova educação, de dimensão popular e contacto estrito com a realidade.

6 Registo completo da circulação nacional e internacional disponível no *site* da companhia.

There's no welcome like an Indian welcome

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO E JOANA PAJUELO ALVES

Pune (India). 1-12 November 2017. IAPAR International Theatre Festival.

In the summer of 2017 we were looking for a challenge. It came in the form of an invitation by the International Association of Theatre Critics (IATC) for a Young Critics' seminar promoted by IAPAR (International Association for Performing Arts and Research), the Indian Centre of ITI (International Theatre Institute) and the Indian National Section of IATC in the International Theatre Festival in Pune, Maharashtra. Neither of us had ever been to India. We were curious, nervous and excited: the perfect blend for an adventure. It began in Lisbon, on November 3rd and after three flights, more than 24 hours and a car ride later, we arrived at IAPAR's headquarters for a delicious meal and a session about poetry in translation. This session was our first contact with two of the 22 official languages of India – Urdu and Gujarati – and the plurality of art forms that made up the festival's programme. The festival ran from the 1st to the 12th of November 2017 and the seminar from the 5th to the 9th. The theme was "Actor at the Centre" and featured performances from Argentina, Bangladesh, Germany, Korea, Sri Lanka, Turkey, Italy and India. It offered several workshops with art practitioners and educators, music sessions, dance, theatre and performances.

The daily schedule was reasonably intense since the seminar lasted all morning and there were several performances throughout the evening and night. After the seminar sessions, we tried to discover Pune by walking around and sightseeing until it was time to head out to Jyostna Bhole Sabhagruha, the cultural centre that hosted all productions. The platform performances took place on the ground floor every day at 6pm and were very diverse, ranging from contemporary to traditional music, dance and theatre. Afterwards we would go up to the main venue, on the second floor, to attend the leading performances of the evening (from 7pm to 9pm) which were followed by a conversation with the artists. A meal was then offered in the terrace to all the people involved in the festival and this moment provided the opportunity to share stories and experiences

and talk about the artistic, political and social realities of India and of our colleagues' countries of origin.

On our first day, after the session "Poetry in translation", we attended the presentation of the new album *As written in the stars* by the Easy Wanderlings, a young band from Pune. In the evening, we saw *Mandragora Circus*, by Mandragora Circo (Argentina), a nonverbal production about comedy and love performed by two clowns who were very successful in engaging with the audience. Circus stunts, gags, music and unconventional instruments created an environment of tenderness and simplicity that appealed to all ages.

In the afternoon of the second day there was a production from the Korean Theatrical Company ENSEMBLE named *Hole* which explored different ways of dealing with a specific problem: the sudden appearance of a hole on the ground. One of the protagonists wanted to thoroughly investigate its causes while the other simply wanted to cover it up. It stood as a metaphor for the political situation in South Korea in 2016 (Candlelight Revolution) and was revealed by the director to have had substantial resonance with the public serving as a trigger for the protests. This was followed by the delightful recital *Bhojpuri Folk Songs*, by Kumar & Akhil Tiwari, a traditional music form of the state of Bihar, originally sang by the Kabirpanthi. The main performance was the monologue *It's me, Edith Piaf*, by Internationales Berliner Drama Theatre from Germany, based on the singer's life, from her troubled childhood to stardom, and had several music interludes where the protagonist sang some of Piaf's hits.

On the following day, there was a Thala Dance performance by Naadeeka Tharangani, from Sri Lanka, that depicted the birth of a child in a post-war world and the struggle to create a real bond in a society branded by violence and loneliness. The main performance was the impressive *Elephant In The Room*, by the Dur Se Brothers (India), written by Sneh Sapru and conceived, directed and performed by Yuki Ellias. This intense and dynamic performance was based on the story of the Hindu god Ganesha, who was created from clay by the goddess Parvati and is here personified by the young Master Tusk. Ganesha, whose iconography is that of a human body with an elephant's head, is the obstacle-removing god of new beginnings and patron of the arts and science. His myth was treated in an unconventional way in this performance, because rather than telling the traditional tale of the god's origin, the focus was on what might have happened following the young boy's beheading by

the god Shiva who, in a fit of rage, failed to recognize him as kin. Yuki, the sole performer, through the fusion of Koodiyattam, a classical dance form from Kerala, and Lecoq technique, was capable of simultaneously narrating and portraying the wide range of characters needed to tell Master Tusk's adventure of turbulent self-discovery after finding himself lost in the forest while searching for his severed head. Her expressiveness and ability to differentiate the various characters through posture and voice were complemented by the very well executed and mutating costume composed by kimono and balloon trousers, with Japanese and Indian influences, in shades of red, black and grey. This beautiful coming-of-age story is, foremost, a metaphor for an identity crisis and the subsequent process of developing self-knowledge which appeals to children as well as adults. It also deals with the implications of climate change by establishing a parallel between the animals driven out of their native land due to its destruction by the gods and the indigenous people and farmers being stripped of their territories and livelihood in India. This social and political critique of the dominant ruling class and the voicelessness of the disadvantaged is eroded by the performance's appeasing end, which constitutes its only flaw.

November 7th began with an experimental performance from Bangladesh, *Rupchan Sundarir Pala*, written and performed by Sayik Siddiquee. Presented in the form of a ballad in which the portraying of nine characters and storytelling are blended together in the body of the performer who acts, sings, dances and narrates the story of a beautiful young girl with a dreadful fate. Serious attention to physical and verbal detail was given by Sayik in this very interactive performance that relied on audience members as dancing partners. Two main performances were carried out that evening: a dance production based on everyday movements of bodies in urban centres called *In Transit*, by IAPAR (India) with concept and direction by Aditi Venkateshwaran, and a play performed in Hindi, *Venunad* by Rangayug Sanskrutik Sansthan (India), conceptualized and performed by Ashwini Giri, that explored Krishna's identity and his relationships with several women. The language barrier and the stylization of movement made it a very inaccessible production to a non-Indian audience.

On the fifth day of the seminar, we attended a platform performance by Aniruddah Deodhar, one of the drama students who presented the audience with an accomplished Nyukhin of Tchekov's *On the harmful effects of tobacco*. *Swing of Love*, the main performance, a co-production

by Inter Act Art (Sri Lanka) and Itinera – Arte en Expansión (Italy), announced itself as a reinvention of femininity performed solely on swings. Being a condescending male approach on the subject, it seemed to us to reinforce stereotypes. It was also a misuse of a good physical performer and promising set design. On the other hand, it contributed to a very passionate discussion about preconceptions of womanhood and women’s rights in the seminar’s context.

The last day of our attendance featured another platform performance, *The Sneeze*, written by Neil Simon after Chekhov’s work, by the able student ensemble Lalit Kala Kendra Gurukul (India), and the main production, *Party*, by Maharashtra Cultural Centre (India), a fulfilling mise-en-scène of the homonymous play by the Marathi author Mahesh Elkunchwar, one of the countries’ most influential playwrights. This good performance, based on the 1976 satire, gave the audience a glimpse of the cultural and social habits of Mumbai’s elite through the course of a troubled party that, as we were told, still uphold today. The plot revolved around the gathering of artists, art patrons and socialites to celebrate an award-winning novelist but the party is haunted by the absence of a promising poet who became a political activist. Constantly brought up in conversation, the hero-poet exposes the hypocrisy of Mumbai’s wealthy and intellectual society in this social commentary drama that ends with the news of him being shot down by the police in a protest.

All these performances were discussed in the seminar sessions meticulously conducted by Deepa Punjani in collaboration with Ajay Joshi. Deepa Punjani has been engaged with theatre and theatre criticism for almost 20 years and is the founder of the Indian National Section of IATC and chief editor of the *Mumbai Theatre Guide*. She directed this seminar with a delicate balance between the aspects associated with the work of the theatre critic, his relationship with the artists, his role as a specialized spectator, and the honest and objective analysis of performances in a technical, conceptual and ideological way. Dr. Ajay Joshi is a founding member of IAPAR, a member of the Indian Society for Theatre Research and of the Indian National Section of IATC and has been a freelancer for major Indian and international newspapers, magazines and journals on theatre and culture. He is also deeply involved with the artists and their production conditions and with matters related to freedom of speech, freedom of the press and its status in Indian society.

We started by addressing the role of the critic and criticism in the artistic community and society in general and the formal and structural

aspects of theatre criticism and cultural journalism. After this theoretical introduction, we talked about what we had seen the day before. The debate around performances was greatly enriched by the personal backgrounds and various places of origin of the participants, since there were people from Serbia, Taiwan, Hong-Kong, Canada, India, Czech Republic and Portugal. It was interesting to notice the differences in approaching performances, as some of us were more interested in the technical features, while others were more ideologically and politically oriented. This was an important contribution to performance analysis and productive conversation from different points of view. During the seminar, we were also introduced to notions about Indian and Marathi theatre, especially during the visit of Aditi Sharma, a guest speaker who is a theatre critic and assistant editor at Pune's section of *The Times of India*. Other guests were Péter Valcz and Orsolya Juhász from Hungary, who presented us with their project "Workshop", a non-profit artist run research center on the Danube, and a short workshop on Lecoq's method.

Led by the very friendly festival director Vidyanidhee Varanase – affectionately called Prasad –, the staff and volunteers that welcomed and helped us were one of the most fulfilling and soulful parts of our experience. The volunteers were people from multiple contexts who showed remarkable patience and generosity in answering our questions about India's reality. (We would like to believe we answered at least some of their questions about Europe as well.) They were mainly theatre students in Pune and the unity we felt between them was promoted, perhaps, by the structure of their theatre programme. All of them had to assume the different roles of a theatre production in each other's final assessment: they wrote, directed, acted and managed lighting, costumes and sets for each other's plays. This kind of dynamic appears to be a compelling way of working and learning the practice, because not only it allows the students to experience the challenges of each function, but also paves the way for a deeply respectful connection with everyone's aesthetic ideas within the group, which they kindly shared with us.

We had the opportunity to discover a "new" kind of theatre based on a radically different cultural heritage that regards and honors physicality and expressiveness as a meticulously executed discipline. This results in a plurality of performance languages with regional and religious specificities built mainly upon the tradition of gesture and body. This focus on the disciplined body and the repetition of themes taken from the sacred books resonates in the actor's and dancer's status within society.

Unlike the Western tradition of the proscribed actor/dancer, the performer in India is an esteemed figure due to the mastery of his craft.

We are extremely grateful that IAPAR International Festival made this wonderful learning experience possible for us and contributed to the painting of a bigger picture when it comes to the practice of theatre in the world. The plurality of its programme promotes cultural and artistic exchange in a friendly and generous environment, which we found to be enriching and defying of our eurocentric notions. By bringing together people from such diverse nationalities, areas of knowledge and different schools, methods and aesthetical approaches, in a setting as seductive and challenging as India, this festival creates a unique and unpretentious theatre community.

Leituras

Book Reviews

Craig: O arquitecto da cena em tempos inóspitos

EMÍLIA COSTA

Edward Gordon Craig, *Rumo a um novo teatro & Cena*, tradução de Luiz Fernando Ramos, São Paulo, Editora Perspectiva, 2017, 272 pp.

*Quando eu tiver um teatro,
não pretendo entrar nele armado de um plano feito pela máquina
sobre como tudo deve ser feito. Pois, como eu digo,
não sou tsar nem comunista. O teatro é como um jardim –
as coisas devem crescer nele de acordo com as leis da natureza
ajudadas pelas pequenas habilidades dos jardineiros.*

EDWARD GORDON CRAIG



O projecto de traduzir para a língua portuguesa a obra completa de Edward Gordon Craig, imaginado por Luiz Fernando Ramos, e concretizado, finalmente, em 2017, pela editora Perspectiva, de São Paulo, Brasil, com a publicação de *Rumo a um novo teatro & Cena*, o primeiro dos três livros previstos, colmata uma inexplicável ausência de tradução para português do pensamento sobre a arte teatral de uma das personalidades mais influentes da primeira metade do século XX. Com excepção do primeiro dos seus livros, o emblemático *On the Art of the Theatre*, publicado em 1905, e posteriormente republicado em 1907 e 1911 com o novo nome *The Art of the Theatre*, nenhuma outra das suas obras teve, até então, tradução portuguesa.

Craig, nascido em 1872 em Inglaterra e falecido em 1966 em França, foi actor, gravador, encenador, cenógrafo, professor e teórico de teatro, sendo essencialmente reconhecido como criador visionário de um novo teatro, que, à época, pareceu a muitos impossível de concretizar. Na realidade, Craig apenas encenou cinco peças completamente autorais, entre 1900 e 1904, em Londres, quando o seu método – o projecto *Scene* – ainda se encontrava no início. Também durante alguns meses, entre 1913 e 1914, em Florença, fundou uma escola para difundir as suas ideias. As limitações a que foi sujeito impediram-no de provar a legitimidade de muitas das suas teorias, as quais, apenas no fulgor criativo da arte contemporânea, não só foram, no essencial, materializadas com

sucesso, como, nalguns casos, se tornaram a prática dominante. Assim aconteceu com o predomínio do encenador na direcção do projecto teatral; com a utilização de telas brancas, lisas e móveis como elementos cénicos, permitindo a transição entre cenas sem o recurso ao «baixar da cortina»; com a «pintura» do cenário feita através da iluminação; e com o primado dos elementos cénicos e da luz sobre os demais elementos teatrais.

Rumo a um novo teatro & Cena incorpora dois dos livros essenciais de Craig para entender as suas ideias sobre o novo teatro que se propunha criar; concretamente, para compreender essa grande inovação que foi o seu projecto *Scene*, e principia com uma excelente, rigorosa e iniciática introdução à obra do autor, assinada por Luiz Fernando Ramos, dramaturgo, encenador e professor de teatro que, de forma notável, foi o seu tradutor.

A primeira obra, com o título original *Towards a New Theatre*, foi publicada em 1913 e nela, como na maioria dos seus escritos, combina-se o texto com desenhos por si elaborados, representativos de imagens cénicas. Admirador confesso de Leonardo da Vinci, Craig inicia este livro com um agradecimento destacado a este artista. Prossegue, elucidando que o seu propósito é descrever o percurso que já efectuou em direcção a um novo Teatro, detendo-se num conciso resumo sobre a história da cenografia do palco, tema central do livro, onde distingue quatro períodos, o período dos Gregos (o período áureo da cenografia em que esta se construía em espaços abertos, em perfeita harmonia com a arquitectura), o período cristão (em que, apesar de a cenografia já decorrer em espaços fechados, continuava a ser banhada pela luz do Sol e em harmonia com a arquitectura), o período da *commedia dell'arte* (em que o cenário regressou às ruas, mantendo-se em harmonia arquitectónica), e o período do cenário pictórico (cenário pintado, elaborado para ambientes fechados, com recurso a luz artificial, e em total desrespeito pelas regras da arquitectura). Sub-repticiamente, pressente-se a existência futura de um quinto período, aquele para o qual Craig se dirige.

Os restantes capítulos até ao posfácio têm como tema um ou dois desenhos que os acompanham, se bem que, em muitos deles, Craig não lhes faça qualquer menção, advogando como filosofia que os desenhos devem «falar» por si. Nesse percurso fragmentado e por vezes desconexo, Craig aborda de uma forma cativante, original e com inteligentes pinceladas de humor a sua visão de como deve ser o teatro, tecendo simultaneamente uma forte crítica ao estado da cena teatral coeva.

Na conversa que expressamente mantém com o leitor, Craig esclarece que o teatro seu contemporâneo perdeu o espírito de harmonia e uniformidade, reduzindo-se à imitação e artifício, com cenários de telões pintados e fixos, onde se perdeu a genuinidade e, sobretudo, o fim último de toda a arte, a Beleza. Por isso, apela às mulheres, mais sensíveis ao Belo, que o ajudem nesta sua luta pela criação de um novo teatro, rejeitando a fealdade e a nova divindade, que tudo seduz e subjuga, o «dólar». Na estóica luta para alterar o *statu quo* teatral, em substituição da imaginação estéril, das emoções domesticadas, das mãos ineptas e das vozes roucas, propõe imaginação criativa, emoções autênticas e um verdadeiro e inspirador espaço cénico, onde o espectador, para compreender a cena, não precisa que algo lhe seja dito, bastando-lhe ver o que «está sendo feito».

Craig ilustra, com sábia ironia, em dois pequenos episódios, não só a sua nova concepção cénica, como também a sua difícil aceitação pelos directores teatrais de então. No primeiro, ocorrido em Berlim no ano de 1904, foi-lhe pedido por um director alemão, que já tinha sido crítico literário e estudado teatro durante alguns anos, para desenhar a cenografia e os figurinos para a tragédia *Veneza preservada*, de Otway, adaptada livremente por Hugo von Hoffmansthal. Ao mostrar o desenho conceptualizado para a última cena, perante o olhar de suspeição do director, este perguntou-lhe onde era a porta, tendo Craig lhe respondido: «Mas não há porta, há uma entrada e uma saída», ao que o director insistiu: «Mas eu não vejo maçaneta nem fechadura. Você não pode ter uma porta sem maçaneta», tendo novamente Craig respondido: «Não há porta. Há um caminho para entrar e um caminho para sair.» Perante a súbita fúria do director em face dessa inusitada imagem cenográfica sem porta, Craig conseguiu acalmá-lo e convencê-lo, alegando que tinha copiado aquele cenário, linha por linha, de um velho manuscrito italiano. No segundo episódio, quando Craig mostrou o desenho idealizado para a primeira cena do primeiro acto de *Macbeth*, de Shakespeare, onde existia um pilar vertical ao centro, um actor-administrador olhou-o como se estivesse a ver um fantasma e perguntou-lhe do que se tratava, insistindo para que lhe explicasse o que é que o cenário pretendia representar, e Craig, em vez de lhe dizer que apenas pretendia «dar aos espectadores a mesma sensação no início da peça que Beethoven oferece aos ouvintes na abertura de sua *Sinfonia Eroica*, elucidou-o que o pilar ao centro evocava a pedra em Scone, na qual os reis da Escócia eram coroados, o que o deixou profundamente satisfeito. O que Craig põe em questão, em ambas

as situações, é o domínio da razão, da autoconsciência, grande opositora da Arte, a qual apenas deve ser percebida sensorialmente, em harmonia com os princípios simbolistas que o autor professava.

No posfácio, de forma a acentuar a responsabilidade da estética realista na decadência teatral, Craig associa-a aos acontecimentos políticos advindos da Revolução Francesa, do comunismo na Rússia e do fim das monarquias na Alemanha e em Portugal. Estes acontecimentos trouxeram a inquietude, a agitação e a revolta do povo e, conseqüentemente, a fealdade da vida quotidiana para os palcos, afastando-os do seu verdadeiro ideal de Harmonia e Beleza. Porém, Craig vaticina que, no futuro, com a liberdade do teatro, relativamente ao que se deve mostrar e como o fazer, uma nova esperança existirá.

Em *Cena*, no original *Scene*, escrito em 1922 e publicado em 1923, Craig desenvolve, num modelo mais consistente e sequencial, aquilo a que denomina «a quinta cena».

Assumindo que a sua estética teatral deve conseguir expressar-se através dos seus desenhos e gravuras, já que teve poucas oportunidades de se revelar em palco, deixa, em palavras – e apesar de considerar que as mesmas perderam o significado – um testemunho sobre algumas dessas ideias.

Desenvolvendo a história da cenografia do palco que já descrevera resumidamente em *Rumo a um novo teatro*, mantém a divisão em quatro dramas (que mais à frente substituirá por cenas), acrescentando-lhe, porém, um quinto, ainda por realizar.

Os três primeiros são, assim, o clássico (incluindo o grego e o romano), o medieval cristão e a *commedia dell'arte* italiana, dignificando todos eles a arte teatral, ainda que em decréscimo de grandeza; o quarto, pictórico, mecânico e o grande responsável pelo declínio teatral; e o quinto, o seu teatro – com mil cenas numa única cena –, aquele que irá devolver a grandiosidade perdida à realidade teatral, tornando-a a maior das artes.

Dedicando o último terço do livro à explanação da quinta cena, defende a necessidade de o encenador ser o coordenador único do drama, de preferência também actor, tendo por missão simplificar o palco, pondo cada cena no seu lugar, expurgando os objectos cénicos que não sejam capazes de se exprimir. Aliás, a principal função do encenador é testar todos os elementos do drama para apurar se naquela situação em concreto possuem expressão ou não, sem rejeitar *ab initio* qualquer possibilidade. Daí que o encenador, apesar de ser a autoridade máxima na criação do drama, tem de saber ouvir a natureza, de forma a detectar a harmonia entre todos os elementos, por isso, ele é comparável a um

jardineiro, cuja função é dar à natureza todas as condições para florescer. Por fim, concretizando o seu método inovador, Craig esclarece que, após reduzir todas as habitações que a humanidade construiu, desde 5000 a. C. até à actualidade, em duzentos e cinquenta modelos, estudou-os para apreender a sua essência, vindo a concluir que todas elas tinham em comum apenas chão, paredes e telhado planos, pelo que restringindo, de igual modo, a cena à sua essência, criou cenograficamente telas planas, lisas e móveis que, através do movimento e da luz que sobre elas incida, são susceptíveis de representar qualquer habitação, tanto interna como externamente, quer o «barraco de barro ou templo – Palácio de Versalhes ou a loja do senhor Harrod».

Retirando do cenário quer a pintura dos telões quer uma miríade de objectos inúteis, reduzindo o espaço cénico a telões brancos, lisos e móveis, sobre os quais todas as cores, através da iluminação, podiam incidir, Craig devolveu efectivamente ao palco a dignidade e grandiosidade perdidas, o que facilmente se constata dos cinquenta e nove magníficos desenhos que compõem a obra, numa modelar impressão gráfica.

Participar na viagem narrativa deste livro permite-nos constatar que a invenção, pelo menos em artes colectivas, como é a arte teatral, para atingir a sua plenitude, para se materializar, necessita da participação de outras pessoas e do apoio económico de quem consiga visionar o futuro. Craig, nascido no meio teatral – filho de mãe actriz e de pai arquitecto que se dedicou à cenografia –, apesar de ter consagrado pelo menos vinte e cinco anos ao estudo e concepção do seu projecto *Scene*, nunca teve a oportunidade de o testar, na sua plenitude, por não lhe ter sido possível convocar para o seu sonho quem, possuidor dos meios necessários, tivesse arriscado na sua concretização. E, se é indesmentível não só a amargura como a arrogância do autor, que perpassa em vários momentos destes escritos, o que poderá causar algum desconforto ao leitor mais desatento, não é menos inegável a legítima frustração de um homem criativo como Craig, a quem foi negada a oportunidade de demonstrar o mérito das suas ideias, como, aliás, os anos vindouros vieram a testemunhar. E se, tal como Craig advoga, apenas o criador de uma ideia é capaz de a pôr plenamente em prática, ter-se-á perdido, para sempre, a possibilidade de testar todas as potencialidades do seu método, tal qual ele o imaginou.

A nós, contemporâneos de uma nova era, resta-nos apenas o deleite de nos perdermos nestas duas obras, incorporadas num elegante e convidativo exemplar livresco, cuja simplicidade, qualidade e beleza estética Craig teria apreciado.



**DESENHOS
EFÉMEROS
ANTÓNIO
JORGE
GONÇALVES**

**Hans-Thies
Lehmann**

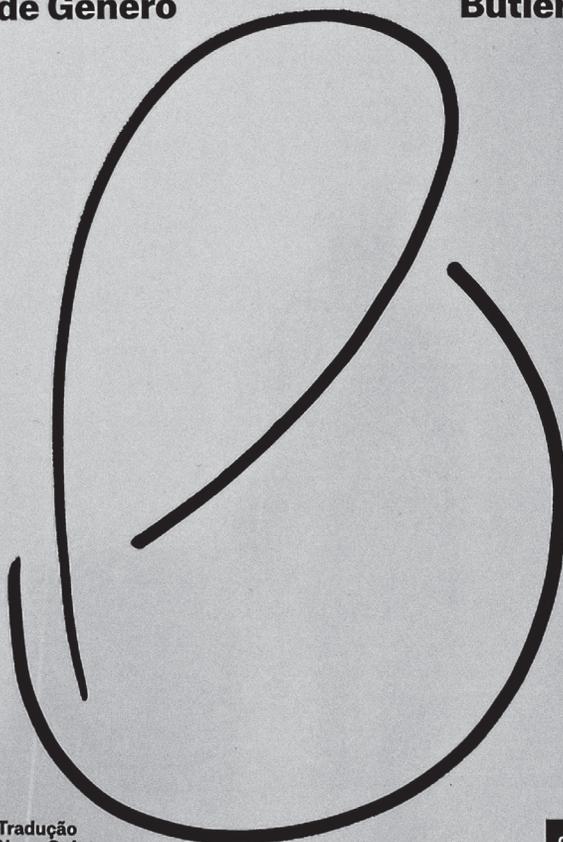
Tradução Manuela Gomes e Sara Seruya

ORFEU
NEGRO

**Teatro
Pós-Dramático**

**Problemas
de Género**

**Judith
Butler**



Tradução
Nuno Quintas

**ORFEU
NEGRO**

Estética do Performativo
Erika Fischer-Lichte



Tradução Manuela Gomes

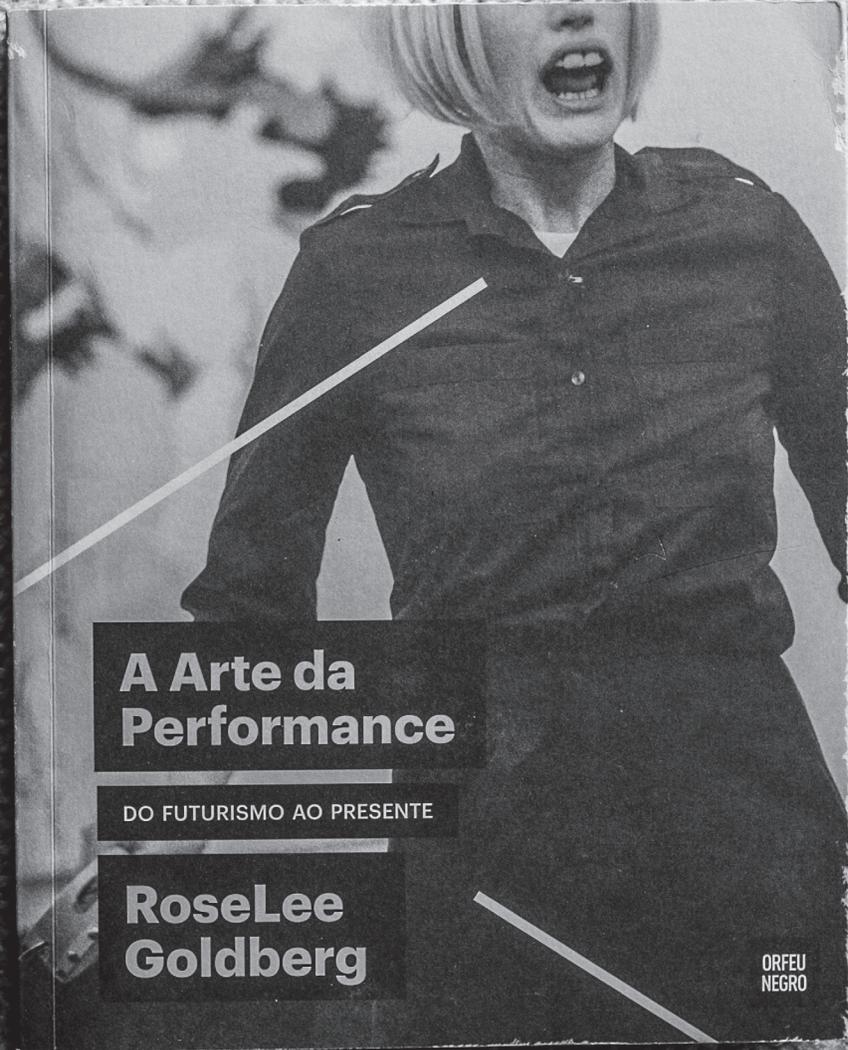
**ORFEU
NEGRO**

História da Virilidade I

Volume dirigido por Georges Vigarello

ORFEU
NEGRO

**A Invenção
da Virilidade.
Da Antiguidade
às Luzes.**



**A Arte da
Performance**

DO FUTURISMO AO PRESENTE

**RoseLee
Goldberg**

ORFEU
NEGRO

Esta revista foi composta
com caracteres

Lyon Text (Kai Bernau, 2009)

+

Aperçu (The Entente, 2010).

Impressa em

Oikos extra white 100 gramas.

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D. M II

U	MACBETH	William Shakespeare
U	AZULEJOS NAS COLINAS	Henrique Lopes
U	MORTE	Luís de Camões
U	COM O AMOR, TUA SE ENRIÇA	Luís de Camões
U	AMADEUS	Peter Shaffer
U	DESPERDICADO	
U	GLÓRIA	
U	HARPER	
U	O HOMEM	
U	NUM DIA IGUAL	
U	CITIZENS DE BERGERAC	Georges Bernanos
U	FIGÊNIA, ELECTRA	
U	VULÇÃO	André Gide
U	AGOSTO EM	Luís de Camões
U	EM BELEZA	
U	O CAMAREIRO	
U	ALVARO SÓCRATES EURICO	
U	A MORTE DE DANTON	Georges Danton
U	TRES MULHERES AZIS	Luís de Camões
U	TURCARET	Luís de Camões
U	VIOLÊNCIA	Cláudio Galvão César
U	A CONSTITUIÇÃO	Michael de Almeida
U	DA REPÚBLICA	Manuel António
U	COMO ELA NIDRE	Jorge Andrade
U	CORRIOLANO	Enrico VIII
U	FILM DO	André Gide
U	O DUELO	Enrico VIII
U	CANÇÃO DO VALE	Alfonso Tasso
U	ENTRARIA NESTA SALA	Manuel António
U	ROBINSON CRUSÓ	Manuel António
U	A VOSSA VONTADE	Manuel António
U	JOÃO	Manuel António
U	DE VERAVALDES	Manuel António
U	CENAS DA VIDA CONJUGAL	Manuel António
U	BRANCOSELAZES	Manuel António
U	OS JURAMENTOS INDISCRETOS	Manuel António
U	ALBUQUERQUE	Manuel António
U	MACATUA	Manuel António



EDIÇÕES D. MARIA II

São mais de 80 títulos. O projeto editorial do Teatro Nacional D. Maria II continua a crescer. Conheça, na Livraria do Teatro, as coleções: Textos de Teatro, Estudos, Biografias do Teatro Português e Biblioteca Básica de Teatro.

10% DE DESCONTO

Os estudantes de Teatro e Artes Performativas têm 10% de desconto em todos os produtos da Livraria do Teatro.



ALEXANDRA BALONA
ANA LÚCIA BRASIL MALECHA
ANA PAIS
ANABELA MENDES
CARLOS MANUEL OLIVEIRA
CÁTIA FAÍSCO
CHRISTINE ZURBACH
CLÁUDIA GALHÓS
CLÁUDIA MADEIRA
DANIELA SALAZAR
EMÍLIA COSTA
EUNICE GONÇALVES DUARTE
EUNICE TUDELA DE AZEVEDO
FILIPE FIGUEIREDO
FRANCESCA RAYNER
IVANA MENNA BARRETO
JOANA PAJUELO ALVES
MÁRCIA REGINA RODRIGUES
PAULA GOMES MAGALHÃES
PAULA VARANDA
PAULINE LE BOULBA
PAULO ESTEIREIRO
PEDRO GIL
ROGÉRIO BARROS
RUI PINA COELHO
SÍLVIA PINTO COELHO
VÍTOR LEMOS

