

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A VIRAGEM ESTÉTICA DAS ARTES PERFORMATIVAS NA DÉCADA DE 1990 EM PORTUGAL:
A CORPORALIDADE ENQUANTO FORÇA MOTRIZ DE AFIRMAÇÃO CULTURAL**

Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro.
Tese apresentada nos termos do artigo 29º do Regulamento de Estudos de Pós- Graduação
da Universidade de Lisboa.

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A VIRAGEM ESTÉTICA DAS ARTES PERFORMATIVAS NA DÉCADA DE 1990 EM PORTUGAL:
A CORPORALIDADE ENQUANTO FORÇA MOTRIZ DE AFIRMAÇÃO CULTURAL**

Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro.
Tese apresentada nos termos do artigo 29º do Regulamento de Estudos de Pós- Graduação
da Universidade de Lisboa.

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Diretora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutora Christine Mathilde Thérèse Zurbach, Professora Catedrática Aposentada, Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora (1.ª Arguente);
- Doutora Francesca Clare Rayner, Professora Auxiliar, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho (2.ª Arguente);
- Doutor António Pinto Ribeiro, Investigador Doutorado, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (Vogal);
- Doutor José Pedro da Silva Santos Serra, Professor Catedrático, Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);
- Doutor José Maria Vieira Mendes, Professor Auxiliar, Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal).

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | 1 |
| Resumo | 2 |
| Summary | 3 |
| Introdução | 4 |
| <i>Âmbito e estrutura do trabalho final</i> | 4 |
| <i>Objectivos e metodologia</i> | 7 |
| 1. As transformações artísticas da década de 1990 no panorama das artes performativas em Portugal | 14 |
| 1.1 Influências (e contingências) sócio-culturais | 14 |
| 1.2 Abertura estética e manifestações “alternativas” | 20 |
| 1.3 Da corporalidade enquanto base de afirmação cultural | 28 |
| 2. Os textos em volta | 36 |
| 2.1 Geração sem fronteiras | 39 |
| 2.2 Nacimiento de um teatro “alternativo”: pulsiones epidérmicas para el siglo XXI | 54 |
| 2.3 <i>Ethi-something</i> | 72 |
| 2.4 Tracing the mnemonics of the body through the corporeality of the performer: experiences of affective intensification in Portuguese practice | 82 |
| 2.5 Bases de criação para o século XXI: a intensificação da experiência cénica em João Garcia Miguel (OLHO) e em Miguel Moreira (Útero) | 94 |
| 2.6 Introduction: the urge to embody the world | 107 |
| 2.7 Práticas Expandidas a partir da experiência de “crise”: o <i>And Game</i> de João Fiadeiro & Fernanda Eugénio e <i>Mais para menos que para mais</i> de Vera Mantero | 120 |
| Considerações finais | 130 |
| Referências bibliográficas | 135 |

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o incentivo e acompanhamento da Professora Maria João Brilhante. Primeiro enquanto supervisora do meu projecto de pós-doutoramento, e depois enquanto colega a quem várias vezes recorri para me guiar por entre os meandros da minha investigação.

Agradeço igualmente ao Professor Rui Pina Coelho, colega e amigo que me tem sempre apoiado e dado confiança para ir mais além. O seu interesse no meu trabalho e a sua disponibilidade para me acompanhar em vários projectos de pesquisa e formação tem feito da nossa cumplicidade uma fonte de diálogo e motivação contínuas - das quais me tenho vindo a alimentar na construção do meu percurso profissional.

Uma última palavra de apreço para a Gisela Dória, não só pelo apoio incondicional à realização deste trabalho, mas também pela disponibilidade inesgotável em rever os meus textos. O seu olhar perspicaz sobre o uso da palavra, a par da sua curiosidade (e paciência) para adentrar em mundos menos conhecidos, fez deste meu empreendimento um caminho bem mais agradável de percorrer.

RESUMO

O presente trabalho final de doutoramento baseia-se numa compilação, devidamente enquadrada e analisada sob a lente transdisciplinar dos estudos de teatro, de um conjunto de textos publicados pelo autor em livros e revistas científicas de mérito comprovado entre 2012 e 2018. De um modo geral, a reunião desses textos num único documento permite reconhecer o momento de viragem estética desencadeado pela vaga de criadores de teatro, dança e *performance* surgida na década de 1990 – nomeadamente através do aprofundamento do trabalho singular de alguns dos protagonistas desse período, do levantamento das transformações fundamentais introduzidas e da reflexão em torno dos seus efeitos na história recente das artes performativas em Portugal. De um modo específico, este trabalho final dá conta da relevância da corporalidade enquanto terreno expressivo de questionamento e afirmação cultural desses artistas no mundo, dando a ver um dos legados mais distintivos da prática contemporânea em território nacional.

O enquadramento inicial que sustenta esta compilação responde à necessidade de situar a leitura dos textos, apresentando, não só o contexto histórico-cultural que envolveu as condições de produção e criação artística, mas também as teorias e conceitos fundamentais que dão corpo às várias facetas epistemológicas de análise das vanguardas da década de 1990. É a partir desse “quadro-guia” que se edifica o olhar poliédrico que permite reconhecer a teia de relações que se estabelecem entre os textos e entre estes e a perceção que se tem desse período crucial. Este trabalho final contribui, assim, para colmatar uma lacuna importante dos processos de historicização das artes performativas em Portugal – ainda muito marcados pelas urgências de mapeamento de épocas mais antigas -, deixando um conjunto de ilações essenciais para uma melhor compreensão e aprofundamento crítico, não só da prática artística contemporânea, mas também do diálogo que esta trava com a esfera sociopolítica em Portugal.

Palavras-chave: História das artes performativas em Portugal; intensificação corporal; *economia dos afectos*; geração artística dos anos 1990

SUMMARY

This doctoral work settles on a compilation, framed and analyzed under the transdisciplinary lens of theatre studies, of a set of texts published by the author in books and scientific journals of proven merit between 2012 and 2018. In general, the gathering of these texts in a single document makes it possible to recognize the moment of aesthetic turning triggered by the wave of theatre, dance, and performance artists that emerged in the 1990s - namely through the deepening of the singular practices of some of its protagonists, the identification of the fundamental transformations introduced and the reflection around their effects in the recent history of performing arts in Portugal. More specifically, this doctoral work shows the relevance of corporeality as an expressive ground for questioning and cultural affirmation of these artists on the world, revealing one of the most distinctive legacies of contemporary Portuguese practice.

The initial framework that sustains this compilation responds to the need to situate the reading of the texts, presenting not only the historical context that involved the conditions of artistic production but also the fundamental theories and concepts that embody the various epistemological facets of analysis of the vanguards of the 1990s. It is from this “guide frame” that is built the polyhedral look that allows for the recognition of the web of relationships that are established between the texts, and between these and the perception of that pivotal period. This doctoral work thus contributes to filling an important gap in the historicization processes of the performing arts in Portugal (still marked by the urgent need to map older epochs), leaving a set of essential thoughts for a better understanding and critical deepening, not only from contemporary artistic practice but also from the dialogue this practice sets up with the socio-political sphere in Portugal.

Keywords: History of performing arts in Portugal; corporeal intensification; *economy of affects*; artistic generation of the 1990s

INTRODUÇÃO

Âmbito e estrutura do documento

Este documento destina-se à apresentação de um trabalho final de doutoramento no âmbito do Programa em Estudos de Teatro (PET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), ao abrigo das seguintes disposições regulamentares:

- Artigo 29º do Regulamento de Estudos de Pós-Graduação da Universidade de Lisboa (Despacho nº 8631/2020) e alínea a), ponto 5.1 do Regulamento do PET: que determinam a possibilidade de requerer a apresentação do trabalho final de doutoramento ao acto público de defesa sem inscrição no ciclo de estudos e sem orientação, mediante candidatura formalizada ao Conselho Científico.
- Alínea a), ponto 2, artigo 26º do Regulamento de Estudos de Pós-Graduação da Universidade de Lisboa (Despacho nº 8631/2020) e alínea a), ponto 6.2 do regulamento do PET: que determinam, como alternativa à entrega de uma tese original, a possibilidade de apresentação de uma compilação, devidamente enquadrada, de um conjunto coerente e relevante de trabalhos de investigação, que foram objecto de publicação em revistas de reconhecido mérito.

Para os devidos efeitos, propõe-se como “conjunto coerente e relevante de trabalhos de investigação” sete textos, devidamente contextualizados e analisados ao longo dos capítulos iniciais. Na presente introdução são expostos o âmbito formal e objectivos deste documento, bem como a abordagem metodológica da pesquisa que levou à publicação dos textos em consideração, dando-se a ver o quadro investigacional que lhes deu origem e que justifica a sua leitura conjunta. No primeiro capítulo, apresenta-se uma análise cruzada desses mesmos textos, conduzindo o leitor pelas interrogações fundamentais que situam o objecto de estudo e delimitam a sua relevância no campo dos estudos de teatro. E no segundo capítulo apresentam-se os textos integrais, tal como foram publicados, que constituem o *corpus* epistemológico deste trabalho final de doutoramento. A saber:

- VICENTE, G. (2012). “Geração Sem Fronteiras”. *Sinais de Cena* nº17, pp.70-78, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Edições Húmus. [Disponível em acesso aberto: [URL](#)]

- VICENTE, G. (2014a). “Nacimiento de un teatro «alternativo»: pulsiones epidérmicas para el siglo XXI”, *Pygmalion*, 6, pp.51-72, Instituto del Teatro de Madrid, Universidade Complutense de Madrid.
- VICENTE, G. (2014b). Tracing the mnemonics of the body through the corporeality of the performer: experiences of affective intensification in Portuguese practice. In: Ramune Balevičiūtė (ed.), *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor’s Creative Work and Training*, pp. 66-77. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre.
- VICENTE, G. (2015). “Ethi-something”, *Etudes*, Vol.1, No.1, Feb 2015 (n.p.), ISSN 2375-0758. [Disponível em acesso aberto: [URL](#)]
- VICENTE, G. (2017a). Bases de criação para o século XXI: a intensificação da experiência cénica em João Garcia Miguel (O Olho) e em Miguel Moreira (Útero). In: Rui Pina Coelho (ed.), *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [título provisório]*, pp. 23-39. Lisboa: TNDMII | Bicho do Mato.
- VICENTE, G. (2017b). Introduction: the urge to embody the world. In: Gustavo Vicente (ed.), *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*, pp. 1-15. Bern: Peter Lang.
- VICENTE, G. (2018). Práticas Expandidas a partir da experiência de “crise”: O *And Game* de João Fiadeiro & Fernanda Eugénio e *Mais para menos que para mais* de Vera Mantero. In: Eugénia Vilela & Né Barros (eds.), *Performances no Contemporâneo*, pp. 95-107. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.¹

A escrita destes textos decorreu da investigação realizada entre 2010 e 2018, em grande parte desenvolvida no âmbito do meu pós-doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL), com o projecto: *O teatro português no século XXI - opções estéticas dominantes*. Este projecto implicou a análise da estética teatral desde a segunda metade do século XX e sua articulação com a história recente

¹ Uma vez que estas publicações são mencionadas múltiplas vezes ao longo deste documento, de modo a facilitar a leitura do mesmo, daqui em diante estas serão designadas da seguinte forma abreviada: “Geração sem fronteiras”; “Nacimiento de un teatro”; “Ethi-something”; “Tracing the mnemonics”; “Bases de criação”; “The urge to embody” e “Práticas expandidas”. Opto deliberadamente por excluir destas abreviaturas a referência ao ano de publicação para que os textos não sejam entendidos como partes de uma sequência cronológica de argumentação. Encaro, portanto, o conjunto de textos deste trabalho final numa perspectiva holística, oferecendo-os a uma leitura transversal a partir da qual se possa captar o valor acrescentado da sua visão global, e não apenas o resultado da soma das suas partes.

das artes performativas em Portugal, em particular a que ocorreu depois do 25 de Abril de 1974 – momento crítico de viragem sócio-cultural em território nacional. Foi no seio desta investigação que acabei por reconhecer o impacto artístico da nova vaga de criadores surgida nos anos 1990. Este reconhecimento levou-me a incidir a minha pesquisa em torno deste período específico, ainda para mais quando deparado com a escassez de documentação existente sobre o mesmo. Sem uma base de sustentação suficiente, especialmente numa área cujos hábitos e possibilidades de registo são raros e nem sempre tornados acessíveis a quem pretende mapear e estudar o território das artes do espectáculo, tive de apelar ao levantamento de uma variedade de recursos (escritos, audiovisuais, orais). A este levantamento aliei a minha experiência enquanto espectador e fazedor de teatro – iniciada, precisamente, na década de 1990 -, o que me permitiu desenvolver uma perspectiva situada também a partir da prática, e não restrita à observação “descomprometida” que se debruça de forma (supostamente) neutra sobre uma determinada matéria, como é comum à investigação de natureza mais tradicional.

No contexto dessa pesquisa, acabei por desenvolver um olhar particular sobre o papel da corporalidade² nos trabalhos de vanguarda dos criadores da década de 1990 - a partir do qual foi possível traçar uma relação perceptível com a esfera mais alargada das dinâmicas sócio-políticas dessa época em Portugal. Esta correspondência é, talvez, a que melhor traduz a mais-valia deste trabalho final de doutoramento, uma vez que dá corpo a uma nova perspectiva sobre a articulação entre as práticas artísticas desse tempo e o enquadramento histórico que as influenciou, permitindo reconhecer a inclinação da geração de 1990 para explorar a corporalidade enquanto forma de afirmação cultural no mundo.

Tendo partido do estudo da teoria e prática teatrais, a escala de análise que aqui se considera ultrapassa o alcance do género teatral no seu entendimento mais restrito – razão pela qual me refiro aos criadores dos anos 1990 de forma abrangente e à amplitude das artes performativas enquanto universo de impacto desta geração artística. Este posicionamento é também o resultado da investigação de pós-doutoramento, a partir da qual foi possível

² Por corporalidade, considera-se aqui a dimensão comunicacional do corpo, no contexto da qual todos os gestos e movimentos são organizados com uma finalidade de interacção específica. Segundo Susan Leigh Foster (1995), a corporalidade é o efeito tangível da experiência cultural e, conseqüentemente, a forma através da qual os corpos podem ser percebidos e interpretados. Por oposição a fisicalidade, que corresponde ao domínio do informal e sintomático, sem qualquer propósito comunicacional e/ou poético. Ou seja, refere-se aos gestos e movimentos não considerados e organizados para interagir com outros corpos.

verificar, por um lado, a permeabilidade crescente entre géneros artísticos e, por outro, a sedimentação igualmente progressiva de um olhar mais inclusivo sobre as artes performativas que, tal como aprofundado no capítulo 1.2, têm vindo a concentrar na sua órbita uma cosmologia crítica de aplicação transversal. Os argumentos esgrimidos nas publicações em apreço reflectem esta mesma abertura de reflexão, uma vez que, mesmo quando se apoiam em práticas subjacentes ao género teatral, não deixam de fazê-lo sem dar a ver as relações de cumplicidade e influência mútua que mantêm com a dança e/ou a *performance*.

Este trabalho final compõe, assim, um retrato abrangente e consolidado sobre a geração de criadores da década de 1990. Um retrato assente na acumulação dos saberes decorrentes, não só da leitura completa das publicações, mas também das conexões que se abrem entre os textos - quais *passos em volta* de um tema cujo vazio crítico tem vindo a obstruir a construção de um quadro histórico mais consistente sobre as artes performativas contemporâneas em Portugal. O capítulo que encerra este documento dá, precisamente, a ver os resultados dessa visão “poliédrica”, a partir da qual se pode distinguir o legado dessas mesmas práticas no percurso das artes performativas no século XXI em Portugal.

Objectivos e metodologia

O objectivo deste trabalho final de doutoramento é identificar e descrever as transformações estéticas impulsionadas pela nova vaga de criadores da década de 1990 em Portugal, aprofundando a importância do trabalho sobre e a partir do corpo no contexto das artes performativas desse tempo. Este enfoque na corporalidade decorre do reconhecimento da teia de relações de dependência com a herança histórico-cultural da sociedade portuguesa - muito particularmente as ligadas às dinâmicas de “apagamento” do corpo no espaço público que, tendo sido agenciadas desde a implementação do Estado Novo em Portugal, vieram a ser confrontadas e re-problematizadas a partir da revolução de 25 de Abril de 1974, com efeitos mais evidentes ao nível da prática artística da geração de 1990. A revelação desta faceta no percurso das artes performativas em Portugal permite reconhecer uma das características que mais tem distinguido a prática contemporânea, dando a ver a centralidade do corpo enquanto base de inquietação transversal a partir da qual os artistas portugueses têm vindo a manifestar-se no quadro alargado de produção artística internacional. De um

modo geral, ao mapear a teia de influências sócio-culturais e inspirações artísticas que promoveram as transformações estéticas desse tempo, este trabalho final contribui, assim, para um conhecimento mais robusto sobre a realidade artística contemporânea, especialmente nas relações que tem, inevitavelmente, vindo a traçar com as dinâmicas de desenvolvimento cultural em Portugal.

A metodologia geral que guiou a investigação de suporte à escrita dos textos em consideração pautou-se por três processos de análise qualitativa:

- Revisão documental;
- Desenvolvimento de estudos de caso; e
- Realização de entrevistas.

A revisão documental abrangeu duas escalas de análise distintas: a escala internacional – no âmbito da qual se procurou identificar as principais teorias, conceitos e perspectivas que sustentam, do ponto de vista crítico, as artes performativas contemporâneas –; e a escala nacional – no contexto da qual se procurou situar historicamente a prática portuguesa em relação à rede alargada de relações teórico-práticas do panorama internacional. Assim, numa primeira fase, foram revistos tanto alguns dos escritos mais relevantes do universo crítico internacional que guiaram a evolução da teoria aplicada desde meados do século XX, como analisadas as opções estéticas que dominaram a produção artística no mesmo período – utilizando recursos muito diversos, desde a consulta de materiais bibliográficos, a participação em formações complementares, até ao visionamento de vídeos de espectáculos. Estas duas dimensões de análise (teórica e prática) são interdependentes, por vezes até sobreponíveis – basta atentar ao número de criadores cujo pensamento influenciou e fez evoluir a discussão teórica sobre as artes performativas -, configurando no seu conjunto a matriz de referência estética que caracteriza a produção artística do século XXI. O artigo “*Ethi-something*”, por exemplo, traduz de forma evidente este esforço de enquadramento, situando a experiência do espectador no emaranhado de perspectivas, lentes disciplinares e questões elementares sobre as quais assenta a recepção estética contemporânea. E o texto “*The urge to embody*” – capítulo introdutório do livro *Intensified bodies from the Performing Arts in Portugal* (cuja edição eu coordenei) –, para dar mais um exemplo evidente, dá conta do percurso dos estudos sobre o corpo e a corporalidade no contexto das artes performativas – realçando, assim, um aspecto nuclear dessa mesma matriz de referência estética. Mas não

são os únicos: todas as outras publicações assentam, de forma mais ou menos explícita, neste levantamento de base conceptual.

Ao enquadramento internacional seguiu-se o estudo da prática em Portugal durante o mesmo período. Para tal recorreu-se, essencialmente, a processos de recolha bibliográfica (incluindo resenhas críticas e outros materiais de suporte à produção artística) e, sempre que possível, ao levantamento de recursos audiovisuais (muitos deles disponibilizados pelos próprios artistas/companhias), bem como à observação directa de espectáculos ao vivo.³ Foi a partir desta análise que, tal como mencionado acima, se veio a identificar a década de 1990 como momento chave de transformação artística. O resultado deste mapeamento está expresso – de forma variada e sob diversas perspectivas complementares – na maioria dos textos que compõem este trabalho final, muito particularmente em “Geração sem fronteiras”; “Nacimiento de un teatro”; “Ethi-something”; “Bases de criação”; “Tracing the mnemonics” e “The urge to embody”.

Em face da escassez de informação de base sistematizada, esta etapa de pesquisa foi complementada com o desenvolvimento de vários estudos de caso de tipo descritivo (Cf. Yin, 2003), de modo a, por um lado, dar conta da variedade estética da prática artística a partir da década de 1990, e por outro, aprofundar as características estruturantes da cena contemporânea em Portugal. Estes estudos de caso incidiram sobre dois níveis de análise. Primeiro, ao nível do percurso específico de vários grupos e artistas da década de 1990. O artigo “Nacimiento de un teatro”, por exemplo, decorreu da análise de cinco companhias/artistas determinantes dessa geração: Teatro da Garagem, O Olho, Teatro Meridional, Lúcia Sigalho e Mónica Calle. E o texto “Bases de criação”, para dar outro exemplo, aprofunda as relações de cumplicidade entre dois encenadores do mesmo período: João Garcia Miguel (O Olho) e Miguel Moreira (Útero). A um segundo nível, exploraram-se

³ Neste contexto, a assistência de reposições (*reenactments*) foram contributos importantes para o levantamento da diversidade das sensibilidades estéticas desse tempo, das quais são exemplos: *A Virgem Doida*, de Mónica Calle, a partir de um poema de Rimbaud com o mesmo nome – estreado em 1991 na Casa Conveniente e revisitado em 2012 num novo espaço da companhia; *Blessed*, de Meg Stuart e Francisco Camacho, numa das parcerias internacionais mais importantes do coreógrafo português – estreado em 1991 e reposto no Teatro Maria Matos em 2017; ou *I am sitting in a room different from the one you are in now*, de João Fiadeiro, a partir do qual o coreógrafo, depois de uma pausa de cerca de seis anos, retomava o caminho de criação iniciado nos anos 1990 – estreado em 1997 e reposto em 2014 na RE.AL. No mesmo sentido, o *Projecto Espiões*, de Filipa Francisco com Francisco Camacho, Miguel Pereira e Sílvia Real, apresentado no Teatro Maria Matos em 2016 - no qual se procurava reactivar a memória de três coreógrafos fundamentais dos anos 1990 -, permitiu, igualmente, aceder a um certo modo de fazer e pensar as artes performativas desse tempo.

vários espectáculos e/ou processos criativos em particular, especialmente para dar conta da ênfase no trabalho corporal que muitos destes artistas vinham desenvolvendo desde essa altura. O artigo “Tracing the mnemonics” é um dos textos que aborda um projecto artístico específico – *The Old King*, de Miguel Moreira e Romeu Runa (2011). E o texto “Práticas expandidas”, para dar mais um exemplo, traz à tona a singularidade de um par de projectos artísticos envolvendo dois dos protagonistas da geração de 1990: João Fiadeiro e Vera Mantero.

De modo a acrescentar à análise dos estudos de caso um olhar mais transversal, foram ainda realizadas uma série de entrevistas adicionais – desta vez dando foco a um conjunto de artistas do século XXI. O objectivo geral destas entrevistas foi elaborar uma cartografia possível das motivações, inspirações estéticas e opções artísticas que pudessem contribuir para um entendimento mais abrangente do panorama contemporâneo das artes performativas em Portugal; ao mesmo tempo que se procurou identificar as relações que as gerações mais recentes de criadores traçam com a abertura estética promovida pelos artistas dos anos 1990. Neste contexto, a selecção dos entrevistados procurou responder a dois critérios específicos:

- Incidência temporal: equilíbrio entre uma amostra de artistas cuja prática se principiou no começo do século XXI e um conjunto de criadores emergentes;
- Atitude artística: escolha de criadores cuja prática mantém a predisposição pelo experimentalismo e inovação estética cultivada desde os anos 1990.

Seguindo o modelo semi-directivo, foram entrevistados os seguintes criadores:

- Pedro Penim (Teatro Praga): co-fundador dos Teatro Praga em 1995, o seu trabalho como criador viria a ganhar consistência a partir do início dos anos 2000 (conforme reconhecido pelo próprio), marcando de forma paradigmática a transição estética da geração de criadores da década de 1990 para as gerações do século XXI;
- Patrícia Portela (Associação Prado): iniciou a sua prática como criadora no começo do século XXI sendo, de todos os artistas seleccionados, aquela que de forma mais evidente abraçou a linguagem estética da *performance* – inicialmente explorada pela geração de criadores de 1990;

- Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito): tendo-se igualmente assumido como criador artístico no princípio do século XXI, explorou formas alternativas de abordagem dramaturgic e cénica, algumas delas influenciadas pelo seu trabalho de co-criação nos tg Stan – companhia belga de referência, reconhecida muito especialmente a partir dos anos 1990;
- Joana Craveiro (Teatro do Vestido): iniciada na mesma altura dos anteriores, esta criadora trouxe, no seio do trabalho colectivo da sua companhia, uma apetência pela procura de espaços de apresentação mais intimistas – que proporcionassem novas relações de cumplicidade com o público - e pela convocação da memória enquanto forma de reflexão política;
- Pedro Gil: começou como criador a partir de meados da década de 2000, desenvolvendo um trabalho de pesquisa influenciado pelas técnicas do *Devised Theatre*, e mostrando uma predisposição particular pelos trabalhos de co-criação que tem mantido com diversos outros artistas no seu percurso;
- John Romão (Colectivo 84): criador com actividade iniciada em 2008, tornou-se conhecido pela frontalidade com que aborda a presença do corpo em palco e pelo carácter experimental que revela nas suas encenações;
- Ana Ribeiro e António Duarte (Organização): dupla de criadores fundadores do colectivo Organização (a primeira criação data de 2011), que tem vindo a explorar abordagens interdisciplinares, deambulando entre o espectáculo teatral e o concerto musical.

Pode dizer-se que todos os textos que compõem este trabalho final ecoam as vozes destes criadores. Mas as suas palavras foram tratadas com maior destaque no artigo “Geração sem fronteiras”, cuja escrita tomou como fontes primárias o conjunto de entrevistas realizadas até então. Este texto retrata, de forma inédita, o impacto da geração de criadores de 1990 através do olhar dos artistas que lhe sucederam, constituindo-se, até hoje, como uma das raras publicações a abordar esta passagem genealógica do teatro contemporâneo em Portugal.⁴

⁴ O artigo “Genealogia do Teatro de Improviso em Portugal: as sementes lançadas pela «Geração sem Fronteiras» dos anos 90”, escrito em co-autoria com o investigador Zeca Carvalho e publicado recentemente na *Sinais de Cena* (2021), é outro dos textos decorrentes desta investigação a abordar especificamente este tópico.

Por último, é importante referir a consideração metodológica do meu olhar crítico enquanto espectador – no âmbito do qual procurei, de forma mais evidente no artigo “*Ethi-something*”, exprimir o efeito contingente da recepção estética dos espectáculos assistidos nos anos 1990. A tomada de consciência desta perspectiva pessoal surge da minha prática enquanto artista-investigador, a partir da qual me habituei a ver as criações artísticas entre o espectador implicado e o observador mais distanciado – procurando colher, na correspondência que se traça entre as duas ordens de percepção, um valor crítico acrescido. O mesmo valor que Bruno Latour (2004) reconhece no gesto crítico quando libertado do equívoco da *neutralidade*; ou seja, aquele que é construído sobre o interesse apaixonado de quem olha, e a partir do qual se pode chegar a conclusões inesperadas e multiplicadoras das possibilidades de sentido. Nesse contexto, o referido artigo reflecte uma perspectiva baseada na minha experiência enquanto espectador e nas questões epistemológicas que esta pode convocar, e não num olhar exterior que procura abordar de forma “objectiva” uma determinada “matéria” – como o fariam uma análise estritamente sociológica, filosófica, etnográfica ou historiográfica, em cuja abordagem tradicional se procura enquadrar o objeto visado segundo os protocolos metodológicos e alcance conceptual do campo de estudo respectivo. No fundo, seguindo aquilo a que o antropólogo Tim Ingold (2013; 2015) chamou de *observação participante*, isto é, prestando atenção ao que o experienciado tem para nos “dizer”, de modo a conhecer por “dentro” o terreno a partir do qual essa experiência se funda. Ao acrescentar ao estudo da cena teatral portuguesa dos anos 1990 o meu olhar subjectivo, espero estar igualmente a contribuir para um conhecimento mais aprofundado sobre o espírito criativo dessa altura – ao mesmo tempo que procuro dar lugar a formas alternativas de produção de conhecimento em torno dos estudos artísticos.

O princípio que guiou a seleção e aplicação dos vários métodos e ferramentas de pesquisa no decurso desta investigação baseia-se no pluralismo metodológico de Paul Feyerabend (1994) – ou seja, na ideia de que são as lacunas de informação e os desafios colocados pelo tema em si que determinam a recorrência a uma ou outra estratégia. O resultado desta abordagem é o que Howard Becker (1970) cunhou de “mosaico científico”, isto é, um conjunto de “peças” que, colocadas lado a lado, ajudam a compreender a rede de relações que o tema trava com outros temas e respectivas derivações epistemológicas. A perspectiva multifacetada que aqui se apresenta é, portanto, fruto deste percurso de inquirição, tendo

sido construída em função das necessidades de resposta às várias questões que se foram colocando ao longo do “caminho” de pesquisa. Sempre no sentido de contribuir para uma maior abrangência, robustez e aprofundamento das complexidades inerentes ao tipo de mapeamentos que, como este, atravessam vários campos de saber e lentes disciplinares.

Este retrato geral da metodologia não esgota todos os procedimentos adoptados no levantamento da informação e análise crítica, uma vez que a escrita de cada texto exigiu, como sempre, a adopção de processos de pesquisa suplementares. Estes aditamentos metodológicos estão expressos, na maioria dos casos de forma implícita, nos vários textos que dão corpo a este trabalho final de doutoramento.

1. AS TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS DA DÉCADA DE 1990 NO PANORAMA DAS ARTES PERFORMATIVAS EM PORTUGAL

1.1 INFLUÊNCIAS (E CONTINGÊNCIAS) SÓCIO-CULTURAIS

Há muito que os processos de recepção artística se inscrevem no diálogo aberto entre o enquadramento sócio-cultural que os abriga e as teorias sobre estética – mais concretamente entre os estudos culturais e a filosofia da arte. Pelo menos desde que Georg W.F. Hegel, com a sua *Estética* (2004 [1818-29]), alargou o olhar sobre a arte à dimensão histórica na qual esta se funda, libertando-a do ponto de vista essencialista que teve em Immanuel Kant (2017 [1790]) um dos seus grandes protagonistas. Já no século XX, o racionalismo de autores como Walter Benjamin (2012 [1916-40]) e Theodor W. Adorno & Horkheimer (1985 [1944]), para citar talvez os mais importantes, vieram definitivamente deslocar a forma como encaramos os fenómenos artísticos de uma perspectiva dogmática para uma na qual o pensamento crítico se apõe à idealização de uma possível universalidade da arte. E as transformações sociais da segunda metade do século, mais concretamente no mundo ocidental, resultaram numa maior cumplicidade entre o fazer artístico e a esfera pública, fazendo surgir uma proliferação de abordagens e teorias – cada vez mais distantes de conceitos trans-históricos como o *belo* e o *bom gosto* -, dentro das quais a interrogação do tempo presente se apresenta como condição *sine qua non* a arte pode ser percebida e entendida enquanto tal. Actualmente, seja de que género se tratar, faz cada vez menos sentido descartar da análise estética as propriedades extrínsecas das obras e acções artísticas. Tal como Richard L. Anderson tem feito ecoar desde os anos 1990, “a arte é sentido culturalmente significativo incorporado habilidosamente num veículo sensível que nos afecta” (1990: 238).⁵ Mesmo quando determinada obra ou acção não é agenciada por essa intenção primordial, esta reverbera sempre múltiplas hipóteses de questionamento e problematização do contexto cultural no seio do qual se manifesta.

Mas a interdependência entre o entorno histórico-cultural e a produção artística é, muitas vezes, complexa e de difícil sistematização. A ideia de que todos os processos criativos são um sintoma directo da cultura que os envolve - a partir da qual se procura forçar o

⁵ Minha tradução.

reconhecimento de relações (por vezes redutoras) de causa-efeito -, está, também ela, ultrapassada. As manifestações artísticas expressam sempre uma visão do mundo em si, uma singularidade que *desoculta* (para usar a expressão heideggeriana)⁶ uma nova possibilidade de olhar, de conceber a “realidade”; possibilidade essa que tende a desestabilizar, por sua vez, o padrão de representações do mundo em que vivemos. Ou seja, arte e cultura relacionam-se num processo mútuo de retroalimentação; da mesma maneira que não se pode olhar para o indivíduo sem reconhecer o colectivo dentro do qual se afirma, ou tentar delimitar o privado sem compreender o alcance do que pode ser entendido como público, e vice-versa. O mapeamento das forças de influência do conjunto de condições económicas, sociais e/ou culturais que enquadram determinadas manifestações artísticas é, portanto, um exercício delicado - que deve ter em conta o carácter contingente da experiência artística sem que nesta se projecte qualquer correspondência definitiva com o contexto que (supostamente) a emoldura. Esta é a premissa que sustenta o conjunto de publicações deste trabalho final, tal como avançado em “Bases de criação”. Nesse texto, procura-se, logo de início, realçar a importância de perspectivar o panorama das artes performativas em Portugal na década de 1990 à luz do seu legado histórico, evocando, para isso, um conjunto de factores, cuja correlação convida a esta reflexão situada - ao mesmo tempo que ressalva os limites deste tipo de análises dentro do alcance estético mais vasto dos projectos artísticos em consideração.

Este entrelaçamento crítico é tanto mais importante quanto se considera o carácter presencial e, conseqüentemente, efémero das artes performativas, uma vez que estas se inscrevem imediatamente no quotidiano vivencial dentro do qual as pessoas se apresentam – ou “encenam”, como diria Erving Goffman (1993 [1959]) – enquanto agentes de transformação social. A fenomenologia do encontro “performático” não é a mesma que se estabelece entre um objecto e seus fruidores: a relação entre *performers* e espectadores - entre sujeitos de enunciação e participantes activos - espraia-se no mesmo corpo-a-corpo com que renegociamos, a todo o momento, a nossa relação com o Outro, o nosso papel no mundo. Tal como sustentado em “The urge to embody”, seja qual for o conteúdo da proposta ou os dispositivos formais usados, aquilo que permanece incontornável nos eventos ao vivo

⁶ Cf. Heidegger (2007 [1950]).

é a presença dos corpos,⁷ suscitando à partida uma multiplicidade de interrogações em torno da sua centralidade no quadro de referência cultural em confronto com o qual nos reconhecemos enquanto seres sociais.

Foi, essencialmente, a partir deste olhar sobre o corpo que senti a necessidade de aprofundar o enquadramento histórico-cultural que susteve (à falta de melhor palavra) o desenvolvimento das opções estéticas dominantes da geração de criadores da década de 1990 - uma vez que a exploração de novas corporalidades se apresentava como uma marca transversal ao seu trabalho. Mas não foi a única razão. Já antes autoras como Eugénia Vasques (1994), Maria Helena Serôdio (2003) e Maria João Brilhante (2009) – para citar as mais relevantes – tinham procurado situar o trabalho destes artistas na história recente do teatro em Portugal; principalmente em face das condições sócio-económicas e do crescimento das plataformas de apoio à produção artística e reflexão crítica que marcaram esse tempo. Estes olhares apareciam, no entanto, de forma dispersa e, a maioria das vezes, envoltos noutros temas que acabavam por relegar a atenção sobre as suas criações para um plano secundário. As entrevistas entretanto realizadas vieram, também elas, confirmar a importância de firmar um olhar global sobre o trabalho destes artistas, especialmente pela voz daqueles que, tendo sucedido a essa geração, imediatamente reconheceram a sua influência colectiva. Esta é, aliás a razão fundamental pela qual me atrevo, aqui, a referir a uma “geração” – que só faz sentido evocar a partir do momento em que é reconhecida por aqueles que dela descendem: por aqueles que a ela associam um grau de filiação. Foi sobre estes testemunhos que escrevi “Geração sem fronteiras”. Nesse texto, os entrevistados constataam o legado artístico deixado pelos seus precursores, recorrendo sobre vários aspectos conjunturais que lhes permitiriam aceder a um conjunto de possibilidades indispensáveis à construção das suas próprias identidades artísticas. É o caso das oportunidades proporcionadas pela própria “geração sacrificada” dos anos 1990 - como lhe chamou Pedro Penim (p.70) – que, graças à abertura estética que promoveram, viriam a “cavar” a necessidade de se implementarem estruturas mais robustas de financiamento e se

⁷ Estou a considerar a noção de “presença” no sentido comumente utilizado na análise crítica de eventos ao vivo, ou seja, enquanto descritor da proximidade temporal e espacial entre performers e audiência. Uma condição também definida como co-presença (Lehmann, 2006 [1999]; Fischer-Lichte, 2008) -, que pode ser intensificada, modulada e/ou calibrada, tal como Hans Ulrich Gumbrecht (2004) a desenvolveu, em função do seu impacto imediato nos corpos em relação.

desenvolverem (e diversificarem) as actividades de programação artística. O tempo que, entretanto, se passara sobre os anos 1990 permitia, igualmente, o distanciamento necessário para que se abordasse esse momento de transição de forma mais reflectida e, sobretudo, mais ciente do impacto dos criadores que despontaram nessa altura.

Esta vontade de dar foco a um assunto por explorar de forma consistente viria a ganhar mais corpo com “Nacimiento de un teatro” - escrito para a revista *Pygmalion* no âmbito do seu dossiê temático sobre a realidade do teatro contemporâneo em Portugal. Nesta incursão sobre o tema, não só tentei traduzir o conjunto de informações e perspectivas críticas que se encontravam espalhadas numa bibliografia de expressão muito diversa (artigos científicos, resenhas críticas, artigos de opinião, manifestos artísticos, entrevistas publicadas, entre outras fontes), como proceder à análise do trabalho de um núcleo importante de protagonistas. Ao enquadramento histórico-cultural que marcou o percurso da prática teatral portuguesa, especialmente desde o 25 de Abril de 1974, fiz corresponder, assim, as várias facetas do trabalho do Teatro da Garagem, O Olho, Teatro Meridional, Mónica Calle e Lúcia Sigalho. A consideração de questões de cariz económico, social e cultural, bem como dos aspectos específicos ligados às transformações do tecido de produção artística português formaram o quadro conjuntural que serviria de base a esta análise; entretanto complementada e refinada noutros textos como “Ethi-something”, “Tracing the mnemonics” e “Bases de criação” – também estes ampliando o leque de estudos de caso a outros artistas da década de 1990, como Vera Mantero, Miguel Moreira, João Garcia Miguel e Artistas Unidos.

De um modo geral, estes textos procuram situar o trabalho desta geração de artistas a partir da transição estética levada a cabo pela cena internacional após a Segunda Guerra Mundial, salientando o isolamento de Portugal face a estas influências exteriores, por força do regime fascista que vigorou ao longo de quase 50 anos. De facto, durante a ditadura, o teatro foi dominado pela tradição das peças dramáticas clássicas (especialmente as postas em cena pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no Teatro Nacional D. Maria II e pelas companhias de actores que se formaram e desapareceram a partir da década de 1940) e por algumas expressões de teatro comercial, nomeadamente dos géneros da *Revista* e *Music-hall* - todas elas sujeitas a um escrutínio censório rigoroso que bloqueava qualquer intenção de inovação estética, privilegiando o papel do teatro como entretenimento ou como expressão

elitista no seio da (estagnada) cultura portuguesa. A revolução do 25 de Abril de 1974, e a consequente abertura ao exterior, viria a permitir a emergência de novas práticas teatrais, influenciadas pelo percurso artístico internacional iniciado cerca de 30 anos antes - principalmente nos Estados Unidos da América e Europa - que, entretanto, se havia consolidado sob o apanágio da chamada pós-modernidade. Foi, portanto, apenas a partir de 1974 que se desencadeou o potencial de transformação estética na cena teatral portuguesa. Imediatamente após a revolução, a ânsia por dar livre expressão às vozes anteriormente censuradas encorajou a formação de um conjunto de novas companhias, que se constituíram dentro daquilo que se convencionou chamar de Teatro Independente - exactamente por terem a liberdade de escolher e seguir as suas próprias opções artísticas. A principal motivação destes grupos assentava na dimensão textual das peças teatrais, com especial preferência por aquelas cujo realismo ideológico se associava ao clima político emergente e à procura de novos discursos de esperança. Esta nova vaga de companhias "independentes" incluía nomes como a Comuna - Teatro de Pesquisa, fortemente inspirado pelo trabalho de Peter Brook, de quem João Mota (o director artístico do grupo) foi discípulo; o Teatro da Cornucópia, de Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, que se apoiava criativamente nos textos dramáticos clássicos e no moderno teatro alemão; o grupo de teatro A Barraca, cujo nome advinha do grupo itinerante de Garcia Lorca (encerrado pelo General Franco), muito influenciado pela presença inicial de Augusto Boal no grupo; ou o Teatro O Bando, de João Brites, grupo assumidamente itinerante que apostava na formação de novas audiências, manifestando uma notória inspiração na estética meyerholdiana - isto para mencionar apenas as que apareceram primeiro. A influência destas companhias dominou a cena teatral portuguesa até ao final dos anos oitenta, tal como aprofundado por vários historiadores e críticos contemporâneos, entre os quais as autoras mencionadas acima. Os anos 1990, no entanto, foram palco de uma combinação de factores que culminaram num conjunto importante de transformações da prática teatral portuguesa, contribuindo para o rompimento com a linha de sucessão estética do Teatro Independente e para a convergência com o panorama internacional das artes performativas contemporâneas. É sobre estes factores que os textos mencionados se debruçam, evidenciando, entre outros menos centrais: o esmorecimento natural do clima pós-revolucionário, uma certa estagnação artística das companhias de Teatro Independente, e a abertura à comunidade artística internacional - potenciada pela inclusão de Portugal na Comunidade Económica Europeia

(CEE) e pela organização de vários encontros e participação em eventos internacionais (e.g. ACARTE, Europália 1991, Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994, Expo 98).

Os textos “Tracing the mnemonics” e “The urge to embody” vão um pouco mais longe nesta análise, aprofundando, em particular, as marcas impregnadas de um longo percurso de desapropriação do corpo - fruto de uma ditadura baseada num regime de vigilância censória e de repressão a qualquer tipo de afirmação no espaço público. Um espaço, desta forma, esquartejado pelos processos de *coreo-policiamento*, para usar o conceito de André Lepecki (2012), que regiam a cultura fascista e que viriam a sujeitar os portugueses a uma “economia dos afectos” do corpo - como lhe chamou José Gil (2004: 60). No mesmo contexto histórico, estes textos realçam ainda a relação deste processo de desculturação corporal com a “não-história” da dança em Portugal, contribuindo para o confinamento do género a uma prática incipiente que encontrava na tradição folclórica e no seu registo mais clássico - o *ballet* - as suas únicas formas de expressão. Este aspecto é tão mais importante quanto se reconhece o impacto que a Nova Dança Portuguesa – surgida no final dos anos oitenta através de uma vaga de coreógrafos que encontrou, nessa mesma ausência genealógica, a sua força criadora – viria a ter na prática teatral surgida nos anos 1990, nomeadamente na exploração de novas corporalidades. Foi apenas nessa altura, passada mais de década e meia da Revolução dos Cravos, que os artistas portugueses viriam a encarar o potencial acrescido do corpo enquanto matéria criativa – tomando-o como meio privilegiado de afirmação num espaço público entretanto ampliado pelos desafios europeus aos quais Portugal estava, finalmente, ligado. Esta urgência de afirmação histórica impregnou-se no trabalho corporal destes artistas de forma distintiva, vindo a influenciar decisivamente as gerações seguintes de criadores. É este enfoque no trabalho sobre e a partir do corpo que estes dois textos, em particular, e este trabalho final, no geral, trazem à tona de forma original, contribuindo com mais uma pista para melhor entender as relações que se tecem entre os processos de aculturação histórica e a prática artística, nomeadamente no contexto recente das artes performativas em Portugal.

No seguimento desta lógica de entrelaçamento, o texto “Práticas expandidas” expõe um derradeiro esforço para abordar a teia de relações potenciais que se estabelecem entre as contingências culturais e as práticas artísticas, dando sequência à hipótese levantada em “The urge to embody” acerca do impacto da crise económica de 2009 nos processos de criação

artística. Refiro-me, concretamente, à possibilidade dessa crise – ainda muito “fresca” nas nossas memórias – ter intensificado os mesmos processos de auto-reflexão e re-problematização do passado a partir dos quais os artistas portugueses haviam mergulhado nos anos 1990. Ainda para mais, tomando como estudos de caso um par de projectos de dois dos maiores protagonistas da Nova Dança Portuguesa – João Fiadeiro e Vera Mantero -, cujos hábitos de perscrutação artística estiveram sempre em diálogo com a esfera social e política dentro da qual habitam, mantendo-se como figuras prototípicas entre a diversidade de propostas contemporâneas em Portugal. Esta conexão à vida quotidiana tem alimentado o ritornelo mais ou menos constante dos criadores portugueses que, sobretudo desde os anos 1990, e sob um manto existencialista, têm procurado encontrar novas respostas e novos pontos de fuga a partir da memória colectiva. Ao mesmo tempo que reforça a relevância do papel destes criadores, “Práticas expandidas” dá, assim, a ver o tipo de análises que podem ser realizadas a partir da marca de referência estética dessa geração – nomeadamente na sua relação com o contexto histórico-cultural que vem envolvendo, desde essa altura, os seus processos criativos. Como salientado em “Bases de criação”, foi a partir da geração de 1990 “que se encetou um diálogo permanente com o seu tempo e com as noções de contemporaneidade” (p.38) – diálogo esse que, desde então, tem servido de base de compreensão e possível mapeamento dos territórios das artes performativas em Portugal.

1.2 ABERTURA ESTÉTICA E MANIFESTAÇÕES “ALTERNATIVAS”

A problematização das questões estéticas que dizem respeito às artes contemporâneas do espectáculo é indissociável da(s) história(s) entrecruzada(s) que o teatro, dança e *performance* percorreram, nomeadamente, a partir da consolidação deste último género na segunda metade do século XX. De facto, foi a *performance* que mais contribuiu para a consideração transversal destas artes (e.g. Féral, 1992; Goldberg, 2007 [1998]; Fisher-Lichte, 2008), uma vez que se fundou na consagração do atributo que as atravessa de forma incontornável: a experiência estética de um encontro ao vivo. Nascida da influência das vanguardas do princípio do século XX, este género posicionou-se de forma alternativa a cada um dos conjuntos de cânones históricos aos quais o teatro e dança necessariamente estavam ligados – o que gerou a abertura de novas possibilidades de reflexão sobre as suas próprias linguagens e dispositivos cénicos. O teatro viria a ficar marcado pela viragem a que Hans-Thies

Lehmann (2006 [1999]) chamou de teatro pós-dramático – a partir da qual se abandona o modelo dramático aristotélico –; e a dança encetaria a passagem dos modelos normativos da dança moderna para a abertura técnica proporcionada pelo paradigma pós-moderno – para a qual o movimento impulsionado pelo Judson Dance Theatre⁸ foi determinante. Foi desta ruptura com o passado que a *performance* reforçou ainda uma outra característica que viria a tornar-se fundamental para a compreensão que hoje se tem das artes do espectáculo: a interpelação do tempo no qual estas se manifestam. A atenção dada à dimensão política contribuiu para convocar outras perspectivas de análise ligadas às ciências sociais e humanas – nomeadamente a sociologia, antropologia e os estudos culturais –, abrindo igualmente o pensamento reflexivo sobre as artes performativas para além dos campos circunscritos da crítica de teatro e dança, cuja prática – especialmente no caso do teatro – vinha dominando os estudos artísticos sobre os eventos ao vivo. A criação, já nos anos oitenta, do campo específico de Estudos da Performance, pela mão de Richard Schechner⁹ – dentro do qual o autor integra todos os géneros das artes do espectáculo, entre outros ligados a manifestações de natureza cultural –, foi o culminar desta abertura disciplinar e a pedra de toque que fixou um olhar transversal sobre estas artes. É claro que não se pode encarar o surgimento da *performance* de forma espontânea – ela é o resultado, tal como mencionado, dos movimentos de dissidência artística do princípio do século, incluindo do próprio teatro e da dança. Nomes como Oskar Schlemmer (Bauhaus), Antonin Artaud e Bertolt Brecht no teatro e Merce Cunningham e Anna Halprin na dança, para usar alguns exemplos cruciais, anteciparam, dentro dos seus géneros, alguns dos traços estéticos que viriam a distinguir a *performance*. Foi a partir destes processos de transformação que conceitos como os de dramaturgia, teatralidade, coreografia e corporalidade foram sendo reconfigurados, e a noção de performatividade (e.g. Austin, 1962; Derrida 1988 [1977]; Lyotard, 1989 [1979]; Butler, 2017 [1990]) viria a ganhar relevo enquanto factor de análise primordial à amplitude estética da prática contemporânea.

Esta perspectiva transversal às artes performativas traduziu-se no esbatimento das fronteiras de categorização que antes isolavam o teatro e a dança como géneros artísticos, e

⁸ Um grupo multidisciplinar de artistas fundado em New York no ano de 1962, que viria a marcar o surgimento da chamada dança pós-moderna (Banes, 1987 [1977]).

⁹ Cf. Schechner (2003 [1988]).

na consagração do que hoje, de forma simplificada, denominamos de *performance* enquanto linguagem estética dominante. A desformalização das convenções de género suscitou, igualmente, uma reconfiguração do papel do espectador que, entretanto, se viu impelido a se “emancipar” do ponto de vista crítico - para usar a terminologia de Jacques Rancière (2010), um dos pensadores que mais contribuiu para um melhor entendimento da recepção estética. Como referido na introdução, o artigo “Ethi-something” dá conta dos contornos porosos e flexíveis a partir dos quais se agenciam estas experiências de recepção, dando conta do papel da subjectividade e da desconstrução enquanto factores de valorização estética. De forma muito resumida, pode afirmar-se que a renovação das artes performativas, na multiplicidade de experiências e transdisciplinaridade artística que apresentam em pleno século XXI, assentou nas seguintes características:

- Consolidação pós-estruturalista da teoria crítica (tomando a subjectividade como condição inexorável de recepção dos espectáculos);
- Convergência para a linha de construção estética da *performance* – esbatimento da linha divisória que separa o teatro das outras artes performativas (tendência de descatalogação estética);
- Enfoque no processo (experiência estética), em detrimento do produto literário (obra) – auto-referencialidade;
- Abandono progressivo da mimese (representação) em favor da acção (realidade autónoma da cena);
- Apoio nas técnicas de desconstrução na busca de novas motivações conceptuais (desarticulação de nexos entre forma e sentido);
- Afastamento do confronto directo com teses ou conceitos políticos, privilegiando as formas implícitas de responsabilização ética dos espectadores (política das percepções)¹⁰;

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, no seu livro *Post-dramatic theatre* (2006 [1999]), defende que a dimensão política das novas linguagens de *performance* não é constituída por temáticas políticas explícitas, mas pelos conteúdos implícitos nos seus modos de representação. Para o autor, o carácter político do teatro pós-dramático actua, assim, ao nível da percepção dos espectadores, enquanto factor de interrupção de uma determinada realidade/conjuntura sociopolítica.

- Maior ligação à materialidade quotidiana (ênfase no carácter auto-biográfico);
- Articulação dos valores interculturais como forma de perscrutação identitária no quadro dos fenómenos de globalização;
- Maior eloquência do corpo, por contraponto à racionalidade semiológica (relação de maior proximidade com o vocabulário corporal da dança);
- Recurso aos estímulos sensitivos para exprimir novos estados de experimentação estética (intensidades, estados de energia, afectos);
- Relação de maior cumplicidade com o público – integração dos espectadores no processo de construção performativa (exploração do estado de co-presença);
- Exploração de espaços cénicos alternativos e utilização de novas tecnologias (noção abrangente de atmosfera espacial).

Em Portugal, esta tendência de renovação estética só se fez sentir de forma notória já nos anos 1990 – pelas razões apontadas no capítulo anterior -, dando azo ao desejo pela exploração de novas possibilidades criativas e, conseqüentemente, ao surgimento de um número importante de jovens artistas - não só no teatro, mas também na dança. No teatro, essa vaga de criadores viria a posicionar-se de forma alternativa à dominância estética existente – ainda muito radicada na concepção literária do teatro –, dando origem ao chamado (por alguns críticos da altura) de Teatro Alternativo. Na dança, o já referido movimento da Nova Dança Portuguesa foi capaz de conquistar, sem precedentes, um espaço de criação essencial para o desenvolvimento do género em Portugal. Embora muito diferentes entre si, de uma forma geral, pode afirmar-se que os criadores da geração de 1990 convergiram, de forma mais evidente nuns casos do que noutros, para as linguagens mais cruas da *performance*. No teatro, grupos como a Garagem, o Olho, Teatro Meridional, Artistas Unidos e outros criadores em nome próprio, como Mónica Calle ou Lúcia Sigalho; e na dança, coreógrafos como Vera Mantero, João Fiadeiro, Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, entre outros, ajudaram a delinear a geração que mais rapidamente contribuiu para a “actualização” da prática das artes performativas em Portugal, mudando expressivamente o seu campo de criação artística. Foi esta geração quem reivindicou novos formatos de produção, e que integrou de forma descomprometida novas linguagens artísticas e novos procedimentos

técnicos, sem obsessões de coerência temática ao nível ideológico e social - dessa forma construindo as bases sobre as quais as gerações seguintes, nomeadamente as que se iniciaram no século XXI, puderam evoluir e manter o seu lugar no mundo da prática internacional contemporânea.

É precisamente sobre o impacto artístico desta geração de criadores que a maioria dos textos que compõem este trabalho final se debruça. Seja pela voz daqueles que lhes sucederam, como em “Geração sem fronteiras”, seja pela reflexão em torno das suas opções de viragem estética, como em “Nacimiento de um teatro”, “Ethi-something”, “Mnemonics of the body”, “Bases de criação” e “The urge to embody”. A análise cruzada destes textos permite reconhecer e caracterizar as mudanças estruturantes que a geração de 1990 introduziu no panorama de criação das artes performativas em Portugal, das quais se podem destacar, resumidamente, as seguintes:

- No teatro, o texto dramático deixa de ser o motor dos processos criativos, recusando-se a primazia da função referencial - intimamente ligada à história e respectivos significados postos em relação pelos cânones associados ao género - para privilegiar a função performática dos espectáculos, através da exaltação da materialidade cénica e da procura de manifestações eminentemente sensitivas;
- Consolidação de uma nova ideia de dramaturgia, baseada numa escrita aberta (a todos os intervenientes no processo criativo) para a cena (escrita de palco), por oposição à concretização cénica de um texto pré-concebido;
- Procura de novas relações de cumplicidade com o público, através da implicação dos espectadores no decurso das acções cénicas, privilegiando a ideia de um espectáculo de “vivência”, em detrimento de uma abordagem dramaturgicamente assente na “educação” do público;
- Desafio permanente às convenções de género artístico, como forma de questionamento sobre o que define um espectáculo – maior recurso à metalinguagem;
- Busca por novas motivações conceptuais, muitas vezes apoiadas nas técnicas de desconstrução como método de denúncia da ilusão de uma qualquer verdade inquestionável, evitando-se os discursos dogmáticos, particularmente os associados a

uma mensagem explicitamente política, enquanto se expõe um olhar interrogativo para dentro das artes performativas e dos processos criativos que a suportam;

- Maior ênfase no papel do corpo e da corporalidade, com recurso a técnicas de improvisação e presença na procura de novas linguagens cénicas (relação de maior proximidade com o vocabulário corporal da dança, nomeadamente o inspirado pelo movimento da Nova Dança Portuguesa);
- Reforço da concepção do actor/bailarino enquanto criador e da apologia do trabalho colectivo no processo de construção estética – abandono da noção conservadora do encenador/coreógrafo-autor;
- Resistência a uma certa “hiper-teatralidade” (para usar uma expressão de Joana Craveiro)¹¹ associada aos modelos tradicionais de representação, buscando novas formas de actuação adaptadas à experiência cénica em jogo;
- Maior abertura para colaborar entre si, o que veio alterar de forma significativa os modos de produção artística vigentes até então, caracterizados por um fechamento em torno da autoria individual dos projectos artísticos;
- Maior colaboração com grupos/criadores estrangeiros e conseqüentemente maior abertura às contaminações exteriores - o que determinou uma regeneração e actualização de linguagens, abrindo caminho para a sua própria internacionalização;
- Adesão à ideia de uma arte de pesquisa (por oposição à subscrição de um determinado manifesto estético), acolhendo descomprometidamente novas influências artísticas em torno de uma estética transdisciplinar – maior desapego formal;
- Consideração do espaço como um todo habitável por *performers* e espectadores, procurando afectar a natureza do que aí ocorre e a forma como é experienciado, em detrimento da ideia do espaço enquanto conjunto de estruturas cenográficas de representação meramente simbólica.
- A atmosfera espacial ganha uma maior relevância, o que generalizou a procura por espaços alternativos às salas de teatro (*site-specific*), e a utilização descomprometida de

¹¹ Conforme entrevista realizada à encenadora no âmbito do projecto de pós-doutoramento em 14 Novembro de 2011.

novas tecnologias, permitindo o surgimento de práticas inventivas de hibridez da forma de sentir o espaço e tempo cénicos.

O início do século XXI viu surgir muitos outros criadores, multiplicando-se os olhares sobre as artes performativas e a contemporaneidade, num território cada vez mais aberto a novas propostas e mais próximo das urgências do(s) público(s) do nosso tempo. Nomes como Teatro Praga, Cão solteiro, Luís Castro, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues, Mala Voadora, Teatro do Vestido, Circolando, Ana Borralho & João Galante, Cláudia Dias, Sofia Dias & Vítor Roriz, entre tantos outros, deram continuidade a uma sensibilidade irrequieta, geralmente através de formas de expressão que devem muito pouco à tradição e claramente preocupados em lançar um olhar (actual) sobre si próprios e o mundo - ligando-se, por muito que pareçam distantes, aos criadores que os precederam na década anterior. É essa a ideia principal que emerge do coro de vozes manifestado em “Geração sem fronteiras”, a partir das quais se reconhece o terreno de base comum que deu origem ao que, nos anos 2010, já se poderia, finalmente, chamar de “teatro contemporâneo português” – como salienta Tiago Rodrigues (p.78) quando instado a falar sobre a sua geração. É também neste texto que esses mesmos artistas identificam aquilo que os diferencia da geração anterior - como, por exemplo, o fortalecimento da lógica de colaboração entre artistas, o reforço das qualidades de pesquisa estética, uma maior aposta na internacionalização, a busca pela transdisciplinaridade das suas propostas ou a maior circulação entre projectos artísticos. Os contornos desta transição estética são igualmente abordados em “Nacimiento de um teatro”, “Bases de criação” e “The urge to embody”, enfatizando, de um modo geral, o alargamento das fronteiras artísticas levado a cabo pela geração de 1990. E em “Ethi-something” esta análise vai ainda mais longe, uma vez que são aprofundadas, a partir da perspectiva do espectador, as várias facetas e nuances de fruição suscitadas por alguns dos artistas que marcaram essa geração. Este exercício de diferenciação não faz mais do que contribuir para demarcar a relevância da matriz de base estética erigida nos anos 1990; nomeadamente enquanto ponto de partida a partir do qual se pode considerar e comparar as diversas manifestações artísticas que, entretanto, lhe haveriam de suceder no contexto das artes performativas em Portugal.

A influência dos criadores de 1990 não se esgota, no entanto, na década que os viu surgir, tendo-se estes mantido, ao longo do século XXI e na sua larga maioria, como referências artísticas no panorama das artes performativas em Portugal. Os artigos “Tracing

the mnemonics” e “Práticas expandidas” dão, precisamente, conta do papel central destes artistas, debruçando-se sobre um conjunto de projectos recentes que continuam a marcar a actualidade, não só da cena artística portuguesa, mas também à escala internacional. “Tracing the mnemonics” aborda o espectáculo *The Old King* (2011), de Miguel Moreira & Romeu Runa - o primeiro, um dos criadores surgidos perto do final da década de 1990, e o último da geração que lhe sucedeu. Esta parceria autoral é já um sintoma da importância da geração de 1990 nos artistas que lhes seguiram, uma vez que Romeu Runa assinou, neste projecto, a sua primeira colaboração enquanto criador, tendo encontrado no trabalho de Miguel Moreira a base de diferenciação estética a partir da qual pudesse crescer enquanto bailarino-criador. Mas a questão fundamental que sustenta o texto em apreço é a consideração de *The Old King* como um dos exemplos mais pungentes da busca por novas linguagens corporais impulsionada desde os anos 1990 - que vem tendo em Miguel Moreira um dos seus mais obstinados interlocutores e, talvez, o caso mais flagrante de transversalidade artística entre os vários géneros ligados às artes cénicas. Em “Práticas expandidas”, os trabalhos analisados pertencem a dois dos nomes mais icónicos da Nova Dança Portuguesa: João Fiadeiro e Vera Mantero. Também neste artigo são analisados projectos colaborativos. No caso do *AND_Lab* (2011) aborda-se a parceria entre João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio;¹² e em *Mais para menos que para mais* (2013), a colaboração de Vera Mantero com uma miríade de artistas de gerações mais recentes. Apesar de muito diferentes entre si, ambas as propostas revelam duas características fundamentais. Primeiro, o desejo recorrente de transbordar a dimensão artística para a esfera social no contexto dos problemas e desafios do tempo em que se inscrevem – dando continuidade ao inconformismo estético e à apetência por explorar novos formatos de relação com a pólis e de cumplicidade com o público que são característicos a estes dois criadores desde o início das suas carreiras. Segundo, a força gravitacional que, tanto Vera Mantero como João Fiadeiro, mantêm no panorama das artes performativas em Portugal, atraindo para a sua órbita um número assinalável de jovens criadores que reconhecem no seu trabalho e orientação estética uma oportunidade de aprendizagem e desenvolvimento artístico.

¹² O projecto *AND_Lab* foi o resultado desta colaboração, mas apenas até 2014 – momento a partir do qual passou a ser conduzido exclusivamente por Fernanda Eugénio, tendo sofrido várias transformações desde então.

1.3 DA CORPORALIDADE ENQUANTO BASE DE AFIRMAÇÃO CULTURAL

Ao partir do corpo como base de criação estética, as artes performativas têm vindo a reflectir as várias transformações filosóficas ao nível da sua conceptualização e problematização, nomeadamente em relação à forma como é percebido e representado culturalmente, qual o seu papel enquanto veículo de afirmação política, e de que modo(s) pode ser agenciado no contexto da experiência artística. Refiro-me, em particular, às transformações levadas a cabo no decurso do século XX, designadamente a partir dos primeiros sinais de questionamento da dicotomia cartesiana entre o físico e a mente - que dominou durante séculos a concepção filosófica (e teológica) do corpo humano, dando a vê-lo como um mero mediador entre a consciência e o mundo “exterior”.

Foi a perspectiva fenomenológica, desenvolvida primordialmente por Edmund Husserl (2018 [1907]) e aprofundada por Maurice Merleau-Ponty (1999 [1945]; 2002 [1948]), que, de forma mais contundente, veio contrapor esta visão, avançando com a ideia de corpo-sujeito - a partir do qual todas as percepções do mundo são configuradas subjectivamente. O reconhecimento do efeito das sensações e intenções individuais passou, assim, a revelar-nos um corpo, não mais como receptáculo de uma experiência universal do mundo, mas como o próprio terreno no qual esta se funda e diferencia. No quadro das artes performativas, a fenomenologia tem sido particularmente relevante para expor a relação corporal entre performers e espectadores, dando a ver (de forma mais rigorosa) a importância da co-presença na construção intersubjectiva da experiência artística. Erika Fischer-Lichte (2005) tem sido, provavelmente, a autora que mais tem dado seguimento a esta perspectiva, distinguindo duas dimensões inerentes à corporalidade do performer: corpo semiótico e corpo físico. O primeiro refere-se aos significados postos em diálogo na cena, e o segundo à qualidade de “presença” do performer, por intermédio da qual o espectador o experiencia de forma particularmente intensa como “presente”.

Mais recentemente, a viragem pós-fenomenológica protagonizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007 [1972]) veio expandir ainda mais a nossa compreensão do tema, tomando a ideia de *corpo sem órgãos*¹³ como inspiração de base conceptual. Esta metáfora

¹³ O termo *corpo sem órgãos* tem origem num programa de radio de Antonin Artaud chamado *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947). Foi pela primeira vez utilizado por Gilles Deleuze em *Logique du sens* (1969).

de dissolução das estruturas de organização do corpo – isto é, dos seus dispositivos de estabilização e homogeneização discursiva -, permitiu começar a encará-lo como um plano de imanência que contém significado(s) por si. Na perspectiva de Deleuze & Guattari, o corpo manifesta-se para além do horizonte explícito de sensações e intenções do indivíduo, trazendo à tona da experiência os contornos implícitos (inconscientes) que alteram a relação dos humanos com o seu meio e, conseqüentemente, a forma como se comportam no “aqui e agora”. É, pois, pela consciência do corpo como um todo que se torna possível romper com os limites inerentes à síntese dos fenómenos psicológicos, abrindo caminho para novas possibilidades de reconhecimento e de relação com o mundo. Sob este olhar, não existe uma referência a partir da qual se possa construir inabalavelmente o “sujeito”. Não existe um ponto fixo, um “Eu”, sobre o qual se pode começar a existir, sobre o qual se pode começar a interagir, mas apenas um corpo, uma matéria, em devir. O texto “The urge to embody” procura, precisamente, fazer o enquadramento deste percurso conceptual do corpo, reforçando o carácter transdisciplinar do seu estudo enquanto base de sustentação para o desenvolvimento de novas perspectivas e possibilidades de manifestação artística.

O que antes era percebido como *excesso corporal* –¹⁴ a dimensão física que está para além das possibilidades de apreensão semiótica e articulação discursiva – passou, assim, a ser encarado como uma componente fundamental da forma como os corpos se relacionam entre si. Para o mesmo Deleuze (2011 [2002]), esta relação é agenciada pelos afectos – um conceito que recuperou de Baruch Espinosa (2007 [1632-67]) para dar conta da capacidade dos humanos, através de impulsos físicos primários, afectarem e se deixarem afectar por outrem, interferindo de forma determinante na sua vontade de agir sobre o mundo. Como sustenta José Gil (2001: 107), os afetos exprimem “uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido”. O seu entendimento e influência são instantâneos, uma vez que assomam da atualidade dos corpos, aderindo de forma incontornável ao mundo enquanto forças, simultaneamente, de contacto e significação. É esta potência afectiva que a prática das artes performativas tem vindo a explorar de forma crescente, procurando relações de cumplicidade com a audiência mais conscientes dos factores de aproximação ao Outro. A construção de experiências cénicas a partir da corporalidade exclusiva do *performer* - que foi, durante muito tempo, o fundamento básico da representação teatral – tem vindo a

¹⁴ Expressão cunhada por Donia Mounsef (2006).

ser reconsiderada e recalibrada para a intensificação do encontro entre corpos, mais especificamente entre o corpo do *performer* e o corpo do espectador. Como argumenta Susan Leigh Foster (2011), em vez de o espectador se colocar na posição (figurada) do *performer* (dentro do processo tradicionalmente chamado de “identificação”), é impelido a projetar o seu corpo no mesmo plano de ação cénica, explorando amiúde relações de proximidade ancoradas na empatia. Isto leva a que o espectador se deixe permear pela corporalidade do *performer* - através do processo a que Drew Leder (1990) chamou de “incorporação” -, tornando perceptível a conexão entre a sua experiência afetiva e a sua capacidade de sensibilização e transformação pessoal. Esta perspetiva foi, entretanto, reforçada pelas recentes descobertas no campo da neurociência sobre os neurónios-espelho¹⁵ – conexões sinápticas no córtex que nos permitem capturar as emoções de outras pessoas por meio de simulação direta –, que vieram reafirmar a conectividade intrínseca entre corpos ao vivo, mesmo quando a situação de encontro tem origem numa proposta de contornos ficcionais. A exploração e expansão do potencial dessa comunicação empática é uma das características centrais da prática artística contemporânea que, dessa forma, vem considerando as respostas afetivas dos espectadores como parte essencial das suas propostas estéticas. Neste contexto, a autoconsciência corporal desempenha um protagonismo cada vez maior, uma vez que os espectadores são incentivados a traçar a sua própria experiência a partir de uma “escuta” interna, tecendo os possíveis significados e sensações que daí podem advir. Essa autoconsciência não se refere apenas à percepção sensível do corpo biológico, mas à abertura ao plano inconsciente que se estabelece na relação com outros corpos. Como explica José Gil (2001), só dessa forma é possível reconhecer os afetos que se manifestam enquanto forças de ligação ao mundo para, assim, melhor o captar e conhecer sob outro tipo de clareza. É essa capacidade de dirigir a percepção dos espectadores para os seus corpos-em-relação que mais tem distinguido o poder transformador das artes performativas contemporâneas. Os textos “*Ethi-something*” e “*Tracing the mnemonics*” debruçam-se de forma concreta sobre esta relação, dando a ver a importância da reciprocidade afetiva na experiência partilhada entre *performers* e espectadores - especialmente quando considerada à luz do tempo histórico-cultural que a envolve. O texto “*Práticas expandidas*” também aborda o efeito introspectivo da experiência artística, com a diferença de tomar como exemplos dois projectos - um de

¹⁵ Cf. Gallese (2004).

Vera Mantero & convidados (2013) e outro de João Fiadeiro & Fernanda Eugénio (2011) – que baralham a relação binária entre *performer* e espectador. Nestes casos, a interação corporal distribui-se equitativamente por todos os participantes - que se tornam, assim, atentos espectadores de si próprios, assumindo de forma mais explícita a sua responsabilidade nas dinâmicas colaborativas em que estão inseridos.

Imbuído da mesma inspiração espinosiana (2007 [1632-67]) sobre “o que um corpo pode fazer” – por contraponto à sua problematização ontológica que dominou a maior parte da história filosófica ocidental -, as artes performativas têm cada vez mais dado a ver o corpo como matéria primordial de questionamento social, principalmente a partir da década de 1970. As palavras de ordem de Barbara Kruger no final da década de 1980 - *your body is a battleground* – são um exemplo icónico desta consideração do corpo como projecto de afirmação política. Desde então, o corpo tem ocupado o centro da grande maioria dos discursos de intervenção artística, a partir dos quais se veio a dar forma a uma era atravessada pela cultura do corpo.¹⁶ Foi no contexto dessa nova era que surgiu um conjunto de linguagens específicas no panorama das artes performativas, como são exemplos o *Tanztheater*, a *Body-Art* ou o *Physical-Theatre* – para citar alguns dos mais evidentes. Um dos pensadores que, desde então, mais contribuiu para interrogar criticamente o corpo à luz do quadro de referência histórico ao qual está culturalmente ligado foi Michel Foucault. Foi este autor quem começou por denunciar a sujeição do corpo aos sistemas de poder que o rodeiam, dando a ver aquilo a que chamou de *codificação instrumental do corpo* (2013 [1975]: 177) – isto é, o efeito de mediação das forças de regulação cultural. Sob este prisma, o corpo quotidiano é, assim, um corpo moldado pela lógica utilitária das forças de poder, privado da capacidade de se manifestar por outras vias que não as da sua instrumentalização prática. Entretanto, esta relação entre cultura e corporalidade tem vindo a ser abordada por vários outros autores, nomeadamente por Deidre Sklar (1991), para quem o conhecimento cultural está incorporado em todo e qualquer movimento – incluindo os efeitos entrelaçados da história, os valores de cariz identitário e os traços afetivos decorrentes da memória coletiva das comunidades em que os indivíduos se inserem. Os corpos movem-se, assim, numa relação de correspondência com dispositivos culturais determinados. Por “dispositivos”, entenda-se a noção dada por Giorgio Agamben (2005) a partir do mesmo Foucault -, isto é, a rede que se

¹⁶ Cf. Shilling (1993).

estabelece entre os vários elementos (discursivos, institucionais, jurídicos, etc.) que atuam sobre os indivíduos numa relação de poder. Neste contexto, o impacto desse jogo de correspondências pode diferir qualitativamente de indivíduo para indivíduo, mas ninguém tem como escapar aos dispositivos gerais postos em marcha pelo enquadramento social a que pertencem. Os mesmos “Ethi-something” e “Tracing the mnemonics” partem desta perspectiva para dar a ver a relação dos portugueses com as grandes narrativas do seu passado recente e a forma como essa relação condiciona a expressão dos seus corpos na esfera pública, no geral, e no campo das artes performativas, em particular. Em ambos os textos, esta correspondência é reforçada pelo meu próprio olhar enquanto espectador – uma vez que foi nessa qualidade que, ao ser interpelado por um conjunto de propostas artísticas, fui levado a encetar um processo de auto-perscrutação interior e, conseqüentemente, a visitar um conjunto de factores de reconhecimento cultural.

Judith Butler (2017 [1990]), partindo da mesma inspiração foucaultiana, viria a aprofundar ainda mais a natureza compulsiva desses dispositivos quando, com base nos pressupostos de identificação de género, deu a ver os seus efeitos na percepção que temos uns dos outros e no modo como essas percepções agenciam (performativamente) as forças de hegemonização cultural. Isto significa que os corpos habitam sempre uma imagem à qual não podem escapar, dentro da qual se revêem enquanto sujeitos no contexto de um quadro cultural particular. Como sustentou Jean-Luc Nancy (2000 [1992]: 29-30), qualquer corpo transporta consigo um desejo implícito: uma “pretensão de ser corpo-sujeito, ou sujeito-em-corpo”. Essa pretensão não depende necessariamente da vontade dos indivíduos. Um corpo, mesmo quando imóvel, mesmo quando intencionalmente passivo, nunca está livre de interpretação, nunca está livre do olhar do outro que o procura – que o vê – sempre como “sujeito”. Há um reenvio constante para um sentido geral dos corpos, para a absoluta contradição de não poder ser corpo sem um “espírito” – sem uma *alma*, como diria Foucault (2013 [1975]) - que o identifique numa qualquer estrutura de sinais. Para Nancy (2000 [1992]), os corpos são, assim, antes de mais, outros; assim como os outros são, antes de tudo, corpos: “O corpo é sempre no plural” (*ibidem*: 62). O corpo singular é apenas uma miragem, uma abstracção, perpetuamente esvaziada pelos signos colectivos que assinalam tudo quanto faz lembrar a semelhança, tudo quanto rege uma ideia hegemónica dos corpos: do mundo. A ocasião que envolve a expressão de um corpo é, assim, inevitavelmente circunscrita

pela história que o precede; e que interessa descobrir - como forma, simultaneamente, de reconhecimento cultural e possibilidade de diferenciação desse mesmo quadro de dominação significativa. É em diálogo com esta conjuntura que a prática artística contemporânea tem manifestado a preocupação de situar historicamente as suas propostas, dando a ver, de forma explícita ou implícita, as relações de interdependência (e resistência) com o contexto cultural que as envolve. O corpo performático da actualidade é, portanto, um corpo que mobiliza estratégias de reforço da presença, não só a relativa ao *hic et nunc* da cena, mas também ao tempo (presente) que habita. É no seio dessa relação com o contexto sociocultural que muitos artistas têm aproveitado para se associar a formas de articulação e afirmação da diferença. Ou seja, materializando corpos eminentemente políticos, que apontam para as possibilidades de libertação do sujeito por via do movimento e da acção.

Seja qual for o género artístico proclamado, existe na prática contemporânea uma dimensão comum que ninguém pode ignorar – uma dramaturgia do corpo. Essa dramaturgia pode estar baseada em movimentos abstratos ou em relação com códigos de significação mais lineares, como os ligados à expressividade ou à linguagem verbal, mas o corpo está sempre presente enquanto matéria de relação (sensível) com os espectadores. Às vezes manifestando o seu lado mais infável, outras vezes circunscrito às forças simbólicas de representação, outras ainda assumindo formas mais ambíguas, nas quais a contradição, o informe, o desconexo, o anacrónico, o digital ou o invisível vão tomando um espaço cada vez maior de experimentação. Esta abertura a novas formas de corporalidade tem vindo a abrir novas janelas críticas sobre a experiência tangível da cena, que obrigam a uma recalibração contínua do olhar sobre as artes performativas. O texto “The urge to embody” realça este vínculo incontornável, dando a ver a importância das artes, no geral, e as artes performativas, em particular, enquanto polo de gravidade dos vários questionamentos (filosóficos, sociais, científicos) sobre o corpo.

Em Portugal, como na maioria dos outros países ocidentais, a prática contemporânea tem vindo a caminhar para abordagens mais interdisciplinares, fugindo cada vez mais às categorizações estéticas convencionais, e onde as questões em torno do corpo ocupam uma posição transversal. Ainda para mais no contexto da longa história “desencarnada” dos portugueses que, tal como assinalado anteriormente, deixou marcas profundas, fazendo muitos artistas prosseguir o rasto de novos gestos de afirmação corporal. Esta procura levou

ao surgimento de vários processos criativos desenvolvidos em confronto com as memórias de um passado ainda muito presente no imaginário dos portugueses, que importa continuar a interrogar e problematizar. A nossa compreensão das artes performativas em Portugal dificilmente pode, assim, dispensar a reflexão sobre o papel distintivo do corpo na prática contemporânea, em particular a que se vem desenvolvendo desde os anos 1990. O texto “Nacimiento de um teatro” é o primeiro a dar o mote para a importância desta investigação, assinalando os primeiros indícios da centralidade do corpo nos trabalhos concretos de Mónica Calle, Lúcia Sigalho, a companhia O Olho e o Teatro Meridional. Mas não é o único. Tanto “Tracing the mnemonics”, “Bases de criação” como “The urge to embody” abordam especificamente este tema, identificando a relação patente entre a herança de apagamento dos corpos trazida da ditadura e a procura por novas poéticas que tornassem corpórea a ânsia de transformação (e afirmação internacional) da sociedade portuguesa. Os três textos desenvolvem a noção de *intensificação corporal* para dar conta desta viragem estética. Este termo foi lançado por André Lepecki em 1998 para nomear, justamente, o ímpeto criativo dos artistas portugueses desse tempo - sendo, neste trabalho final, revisto e expandido tanto do ponto de vista conceptual, como em relação ao contexto alargado da sua implementação. Refiro-me, concretamente, à sua repercussão temporal e alcance artístico. Tal como evidenciado no livro (coordenado por mim) que alberga “The urge to embody”, esse processo de intensificação corporal reverberou por uma diversidade de criadores e propostas artísticas para além dos anos 1990, ajudando a compreender um pouco melhor os contornos estéticos que distinguem uma parte significativa da prática mais recente das artes performativas em Portugal. Para mais, ao abrir a porta a novas vozes sobre o protagonismo do corpo em vários projectos artísticos dos anos 2000 e 2010,¹⁷ o livro *Intensified bodies: from the performing arts in Portugal* (Vicente, 2017) dá a ver as possíveis relações que as artes performativas têm vindo a traçar com a construção e representação de uma memória colectiva. Como reforçado por José Gil (2017) no prefácio do livro, foram as tensões corporais alavancadas pelos artistas da geração de 1990 que “abriram o caminho para a emergência de novos corpos «contemporâneos»” em Portugal – dando, assim, seguimento à problematização e

¹⁷ Abarcando o trabalho de muitos outros artistas como Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Francisco Camacho, Olga Roriz, Miguel Moreira, Romeu Runa, João Garcia Miguel, Ana Borralho e João Galante.

exploração da corporalidade enquanto terreno privilegiado sobre o qual têm vindo a edificar as suas inquietações sociopolíticas.

A reflexão em torno da centralidade do corpo nas artes performativas em Portugal não se extingue nos seus aspectos de representação simbólica – como um espelho que reflecte uma imagem fixa de si -, devendo expandir-se à topografia de sensações, intensidades e afectos que compõem o íntimo das nossas impressões corporais. Não se trata de recortar a história das artes performativas à luz de uma ideia de corporalidade, mas de reconhecer o “material mnésico” – para recorrer à expressão de Agustina Bessa-Luís (2002: 36) – invocado pelos artistas portugueses enquanto laço de associação ao imagético colectivo. Dos textos em consideração, o que mais explora a possibilidade de se revelarem traços culturais a partir das qualidades corporais da experiência artística é “Tracing the mnemonics”. É neste texto que se aprofunda o tipo de recepção aberto pela intensificação da experiência somática de um espectáculo, usando a minha própria perspectiva enquanto espectador enquanto veículo de análise crítica. É a partir dessa experiência vivida, a partir desse olhar de dentro para fora, que dou voz às possibilidades de percepção de um corpo colectivo – o tal corpo plural que nos enforma e condiciona no encontro com o outro: com o mundo. Tomo como estudo de caso o espectáculo *The Old King*, de Miguel Moreira e Romeu Runa (2011), como base de reconhecimento desse corpo plural. Neste caso concreto, o corpo/os corpos que animam os aspectos traumáticos herdados de um passado que lhes é comum e que os une enquanto corpos-memória ou corpos de memória da história portuguesa. Este percurso particular de recepção não circunscreve, naturalmente, o alcance estético deste espectáculo. O que para alguns espectadores pode dar-se a ver enquanto “excesso corporal” ou enquanto matéria visual de composição coreográfica, é visto neste texto enquanto possibilidade de reverberação cultural. Essa possibilidade é, obviamente, subjectiva, mas converge para um entendimento colectivo da experiência artística que me permitiu situar enquanto corpo, enquanto indivíduo, no seio de uma comunidade mais vasta. Só no contexto desse reconhecimento poderão os espectadores tornar mais claros os caminhos de diferenciação e afirmação cultural.

2. OS TEXTOS EM VOLTA

Os textos que se apresentam de seguida têm histórias diferentes. Alguns foram o resultado dos meus esforços de publicação no âmbito do meu programa de trabalhos de pós-doutoramento. São os casos de “Geração sem fronteiras”, “Ethi-something” e “The urge to embody”. Outros foram o produto de convites pessoais que decorreram do reconhecimento desse mesmo trabalho de investigação – especialmente no contexto da falta de conhecimento em relação ao período histórico sobre o qual fazia incidir a minha pesquisa. Em “Nacimiento de un teatro”, fui exortado a escrever para a revista *Pygmalion* no âmbito de um número especial dedicado às *Perspectivas sobre el teatro en Portugal en el siglo XXI* - na esteira do diálogo mais ou menos frequente entre as histórias e as práticas artísticas de Portugal e Espanha. Em “Práticas expandidas” e “Tracing the mnemonics”, o convite para publicar surgiu na sequência de comunicações apresentadas (também elas por convite), respectivamente na Faculdade de Letras do Porto e na Lithuanian Academy of Music and Theatre, em Vilnius – tendo este último texto vindo a ser publicado ao lado de nomes como Patrice Pavis e Willmar Sauter, para citar os mais renomados. E em “Bases de criação”, fui convidado a fazer parte de um dos projectos de edição mais ambiciosos em relação ao levantamento e análise histórica do teatro contemporâneo em Portugal. Levado a cabo pelo TNDM II, este projecto resultou na publicação de dois livros - um em português e outro em inglês -, apontando abertamente para a internacionalização do estudo das artes performativas desenvolvidas em território nacional.

Para além disso, as edições que acolheram os textos também diferem muito entre si – tanto ao nível da sua tipologia como do seu alcance geográfico. Se a *Sinais de Cena*, *Pygmalion* e *Etudes* são revistas científicas, de publicação regular; os livros do TNDM II, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Faculdade de Letras do Porto e Peter Lang são objectos únicos desenvolvidos para dar conta pontual de um determinado tema. Destes últimos, gostaria de destacar o livro da Peter Lang, na medida em que, tendo sido coordenado por mim, pretendeu dar um corpo mais acabado à minha investigação de pós-doutoramento, abrindo espaço para a integração de outros olhares que pudessem orbitar em torno do conceito de *intensificação corporal* adaptado à prática portuguesa. A receptividade da Peter Lang, a anuência de José Gil para o prefaciá-lo, bem como o endosso público (impresso na contracapa do livro) dado por André Lepecki e Philipa Rothfield – dois autores eminentes no campo dos estudos da

performance e da dança – são a prova, não só da qualidade dos seus escritos, como do interesse que esta temática suscita, tanto no panorama nacional como internacional.

Os caminhos que levaram a cada um destes textos, o momento e circunstâncias em que foram redigidos, a língua em que foram escritos, bem como as características e critérios editoriais das publicações que os acolheram deixaram, naturalmente uma marca indelével e distintiva em cada uma das versões finais. Os textos expressam, assim, diferentes estilos e tonalidades, diferentes formas de convidar à leitura e de dar a ver as matérias evocadas. Mas todos abordam, de forma directa ou indirecta, o trabalho da geração de artistas dos anos 1990: uns mais centrados no levantamento das suas criações e repercussão na história das artes performativas em Portugal; outros apoiados na relação entre o contexto cultural e as suas opções estéticas; outros debruçados mais especificamente sobre a relevância do trabalho sobre (e a partir de) o corpo; outros ainda explorando desdobramentos diversos, como as implicações das suas práticas ao nível da actuação do *performer*, da recepção crítica ou nas gerações dos artistas que lhe sucederam. A sua leitura conjunta deixa ver, assim, algumas repetições – especialmente as associadas a descrições factuais de enquadramento – , que são inevitáveis quando se parte de pressupostos históricos semelhantes, mesmo quando destes se retiram ilações e desenvolvem argumentações diferentes. Essas repetições permitem, no entanto, perceber o lado incremental da pesquisa, os avanços (por vezes subtis) de consolidação argumentativa. Formam o terreno a partir do qual se edificam as várias complementaridades e enlaces temáticos que são típicos de uma investigação em constante progresso, de um olhar consciente dos itinerários por percorrer e do diálogo que a pesquisa abre com outras perspectivas e campos de saber. É desta leitura cruzada que também se podem abrir novas respirações entre os textos, dando corpo a uma visão mais aprofundada (e mais rizomática) do trabalho desta geração de criadores.

De forma a dar justiça ao seu carácter diferenciado, os textos que se apresentam de seguida mantêm a sua formatação original de publicação.¹⁸ Com excepção das referências bibliográficas que, por questões de optimização e facilitação da leitura, se optaram por reunir

¹⁸ Salvo adaptações menores que, não conflituando com a formatação geral das publicações de origem, favorecem a leitura conjunta destes textos – como são exemplos a passagem, nalguns textos, de notas de fim de texto para notas de rodapé ou o reposicionamento de algumas fotografias. Para além disso, sempre que se justificarem notas suplementares aos textos originais – por exemplo, dando conta de informações mais actuais -, estas serão precedidas da abreviatura NA (Nota do Autor).

no final do documento – permitindo, desse modo, ter uma visão conjunta das fontes principais de suporte à investigação. Mantém-se igualmente a língua em que foram escritos cada um dos textos – o que, em dois deles, significa apresentá-los, de forma inédita, em português. São os casos de “Nacimiento de un teatro” e “The urge to embody” que, tendo sido escritos originalmente neste idioma, acabaram por ser traduzidos para castelhano e inglês (respectivamente) no contexto das suas publicações.

2.1 GERAÇÃO SEM FRONTEIRAS

[Publicado em 2012 na *Sinais de Cena* nº17, pp.70-78, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Edições Húmus. Disponível em acesso aberto: [URL](#)]¹⁹

Pedro Penim, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Joana Craveiro são já 4 nomes incontornáveis da cena teatral portuguesa actual. Nascidos nos anos 70, todos eles passaram pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), tendo iniciado a sua actividade individual como criadores no período de transição para o século XXI. Beneficiaram, como os próprios reconhecem, do caminho desbravado pela geração destemida da década de 90 que, empurrada por artistas como Lúcia Sigalho, colectivo Olho, Mónica Calle, Teatro da Garagem e Artistas Unidos (para mencionar apenas os mais referidos), viria a marcar o reconhecimento mais alargado do chamado “teatro alternativo” em Portugal. Sustentados por um contexto mais favorável, com melhores oportunidades ao nível das redes de acolhimento e programação e com uma maior abertura à internacionalização, estes criadores têm ajudado a formar aquilo que o próprio Tiago Rodrigues qualifica de “teatro contemporâneo” em Portugal, “que já começa a significar qualquer coisa”. As conversas com cada um deles visaram perceber o que pode ser essa coisa. O resultado foi um (possível) retrato do teatro português deste século, que nas suas manifestações mais inovadoras procura celebrar, acima de tudo, a experiência do presente e a ideia de um teatro sempre em movimento.

Sobre o seu legado

“Nós somos um legado dos anos 90 e temos de agradecer sobretudo à Nova Dança, por um lado, e aos performers arrojados desse tempo (Lúcia Sigalho, Olho, etc.)”. É assim, desta forma assertiva, que Patrícia Portela reconhece a sua principal fonte de inspiração. Para Pedro Penim a geração “alternativa” dos anos 90 foi mesmo uma geração sacrificada para que a sua lhe sucedesse, reconhecendo igualmente a influência do movimento da Nova Dança

¹⁹ Este artigo baseia-se nas entrevistas individuais feitas a Pedro Penim (21/10/2011, Espaço Teatro Praga); Joana Craveiro (14/11/2011, Espaço Teatro do Vestido); Tiago Rodrigues (18/11/2011, Culturgest) e Patrícia Portela (14/12/2011, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

na abertura do teatro a novas propostas estéticas. “Entre as companhias dos anos 70, que detinham a maior parte do apoio estatal para o teatro, e a nossa geração houve uma geração tampão que teve muito poucas oportunidades, ao contrário da dança que teve um *boom* fundamental para o que viria a ser a cultura contemporânea dos anos 90. A nossa geração foi atrás do que a dança fez. Passámos a beneficiar das estruturas ligadas à dança, com um relacionamento internacional muito mais intenso do que aquele que o teatro tinha, que sempre foi muito mais fechado sobre si mesmo, mais auto-suficiente e pouco permeável. A dança, com todos os eventos dos anos oitenta (com os Encontros Acarte), mais tarde com a Culturgest e o CCB e ainda mais tarde com os festivais Danças da Cidade e Alcantara começou a abrir o leque de possibilidades dos criadores de teatro”. “Eu aprendi muito com a Nova Dança portuguesa (e com a Nova Dança no geral) e com os Encontros Acarte - que foram a minha escola”, atesta Patrícia Portela.

Estas influências chocavam no entanto, para alguns, com um certo conservadorismo académico da ESTC, em oposição ao qual alguns destes criadores começaram por se posicionar artisticamente, e que foi determinante para os seus impulsos criativos subsequentes. “Eu sentia uma coisa que para mim era muito aguda, que era uma grande diferença entre aquilo que eu via quando ia ao teatro e aquilo que aprendia na escola, e achava que eram dois mundos que tinham pouco a ver um com o outro”, recorda Tiago Rodrigues, nomeadamente a propósito do papel do actor no teatro. “Havia uma ideia absolutamente convencional, antiquada, do actor como uma espécie de super-marioneta que está ao serviço do sonho de um encenador - a quem tem de servir”. Joana Craveiro relembra a falta de formação (e motivação) para serem criadores, “eu apanhei uma geração de professores ainda com uma mentalidade que considerava que um actor não era propriamente um criador. Aliás o actor ser um pensador já era uma coisa um bocado complicada”. Mais tarde, enquanto professora de interpretação na mesma ESTC, e actualmente na Escola Superior de Artes e Design (ESAD), procura fazer um outro tipo de trabalho. “Tentamos transmitir aos alunos a ideia de que eles próprios são criadores, não têm de estar dependentes. O meio teatral é um meio que os torna bastante dependentes de alguém que lhes vai dar trabalho e essa mentalidade é muito danosa: mata a capacidade de iniciativa de criação de cada pessoa”.

A necessidade de encontrar outras perspectivas sobre o processo de criação teatral levou alguns destes artistas a procurar outro tipo de formações e influências, nomeadamente junto dos grupos “alternativos” da década de 90 que, na transição para o século XXI, já faziam escola. Foi o caso de Tiago Rodrigues que encontrou nos Artistas Unidos, através de um dos cursos organizados pelo grupo, uma outra concepção sobre o actor e a escrita para o teatro. “A ideia de que o actor não tem de se tornar competente para o palco, que basta existir para ser competente para o palco, foi para mim muito importante. E sobretudo uma ideia de escrita (que o Jorge Silva Melo estava a desenvolver na altura, com o *António, um rapaz de Lisboa*) que era uma ideia de escrita aberta, concebida a partir de *workshops*, com os actores a partir de improvisos”.

As primeiras experiências profissionais confirmaram a importância dos nomes “alternativos” de 90 no crescimento desta nova geração, que acolheram e colaboraram com muitos destes jovens artistas à procura de um espaço de criação. Foi, por exemplo, no Teatro da Garagem que Joana Craveiro e Patrícia Portela começaram por trabalhar (embora com funções distintas). Para Joana Craveiro essa foi uma passagem determinante. “Isso marcou-me na altura a vários níveis - ao nível da linha dramática (trabalhavam com textos originais) e também ao nível da dramaturgia do actor. Aquilo que era pedido ou estimulado era que um actor fosse um criador e fizesse a sua própria dramaturgia. Isso foi uma lição que nunca mais me abandonou”. “Foi uma escola, quase toda a gente passou por lá. O Carlos Pessoa tinha uma loucura, aliada a um discurso político que poucas pessoas têm, muito importante. Não há mais ninguém que escreva como ele”, acrescenta Patrícia Portela.

Mas a importância da geração de 90 não se limitou apenas à formação e acolhimento profissional: foi igualmente fundamental para promover o reconhecimento de muitas das propostas emergentes do início dos anos 2000. Pedro Penim assinala por exemplo a influência que Lúcia Sigalho teve na projecção do Teatro Praga. “O Teatro Praga começou a ganhar uma forma mais consistente com o *Private Lives*, projecto que a Lúcia Sigalho apoiou e que ganhou o prémio do Clube Português de Artes e Ideias em 2003. Foi a partir desse projecto que sentimos uma identidade própria, que percebemos que havia um factor de diferenciação que nos permitia pensar que o grupo fazia algum sentido”. Lúcia Sigalho é, aliás, um nome recorrente quando se fala da influência dos criadores de 90. Para Patrícia Portela, ela expressa

de forma única o carácter “romântico-rebelde” português: “Esse carácter tem o seu esplendor na Lúcia Sigalho. Nós somos assim porque ela existe”.

A busca de referências internacionais, através da realização de formações complementares, e a participação em eventos ou a colaboração com grupos estrangeiros marcou também o percurso desta geração. Para Tiago Rodrigues por exemplo, o seu encontro com a companhia belga STAN foi determinante para o seu trabalho posterior. “O contacto com os STAN foi uma coisa profunda, porque tinha a ver com a ideia de haver liberdade em palco. [...] Era uma companhia que funcionava como um colectivo de actores, muito interessada no repertório, no trabalho de pesquisa dramaturgica, mas que trabalhava sem encenador, sem uma interpretação única daquilo que deveria ser o texto. E isso foi qualquer coisa que revolucionou o meu entendimento do que era criar para teatro, que era um entendimento até então absolutamente convencional e hierárquico em que um encenador, que é o criativo, faz congrega à sua volta (de forma mais simpática ou mais autoritária), e à volta de uma ideia de espectáculo, uma equipa criativa que vai estar ali para servir essa ideia”.

Apesar deste enquadramento geracional, recusam a ideia de pertencerem a um qualquer modelo estético comum, muito embora reconheçam que partilham com os seus semelhantes geracionais um conjunto relevante de motivações e formas de perceber o teatro. “Reconheço em várias companhias e criadores uma afinidade que não é necessariamente estética, mas que tem consequências estéticas. Não acho que se possa falar, por exemplo, de uma geração de teatro contemporâneo português que se inscreve numa estética, mas acho que se pode falar de uma geração do teatro contemporâneo português que partilha uma série de questões”, esclarece Tiago Rodrigues.

Sobre as suas motivações

Uma das características mais distintivas desta geração de criadores é a forma como se movimenta no meio artístico. Ao contrário da anterior, esta geração assumiu o desejo inequívoco de ocupar um espaço de visibilidade central, recusando um lugar periférico na cena teatral portuguesa, como sustenta Pedro Penim. “A nossa geração, que sucede à geração da Lúcia Sigalho, Mónica Calle, etc., é caracterizada por um maior desprendimento e por um assumir de que faz parte do sistema. De repente fazer teatro já não é uma espécie de

contra-cultura. Como beneficiámos de um *boom* económico (que agora vemos que era ilusório), o teatro contemporâneo deixou de ser feito nas caves mais esconsas do Cais do Sodré e do Bairro Alto e passou a ocupar teatros municipais e nacionais. De repente essas estruturas passaram a ter programadores (que não tinham), e programadores mais informados, que foram atrás dessas novas manifestações de teatro onde se incluíam novas companhias como o Teatro Praga. E essas companhias desenvolveram-se dentro desse centro. Em vez de serem produtos do *off-off*, acabaram por manter a sua identidade de objectos menos convencionais e menos massificados, mas a pretenderem ocupar um espaço central, estar no centro da discussão política e a reclamarem para si essa importância. Acho que isso é um produto de finais do século passado e início deste século”.

A abertura para colaborar entre si é outra das características fundamentais desta geração, o que veio alterar de forma significativa os modos de produção artística vigentes, caracterizados por um fechamento em torno da autoria individual dos projectos teatrais. Tiago Rodrigues salienta a importância desta nova realidade em Portugal: “Ao contrário do modelo de companhia anterior, que é um modelo que exige mais financiamento, que exige melhores condições logísticas e que é mais firme, há agora nesta geração uma rotatividade constante. Há na geração de criadores que têm agora entre os 30 e os 40 anos uma dispersão muito grande, uma lógica de colaboração muito grande”. Para este criador isto tem consequências estéticas: “Cada vez menos há um teatro de tese, no sentido de que ‘o meu teatro vem dar corpo a uma tese teórica que eu subscrevo ou que formulei’. E há cada vez mais um teatro de verdadeira pesquisa, que pode ou não dar origem a teses ou a análises teóricas posteriores. E este é o teatro que me interessa mais, um teatro que experimenta, que faz propostas, que eventualmente é inspirado em teses pré-estabelecidas e tem influências, mas que não subscreve um qualquer manifesto estético”. Esta abertura a outras referências e colaborações nos processos de criação levou também à procura de influências extra muros, como explica Tiago Rodrigues. “Há uma outra marca distintiva no teatro português que é o passo que está a ser dado no sentido da internacionalização, que não passa só por sair mas também por acolher, por colaborar com criadores estrangeiros. Mais uma vez como forma de mobilizar, mas também como forma de contaminação estética”.

O anseio pela contaminação artística é transversal a outras áreas, como faz notar Joana Craveiro: “Normalmente as referências que trazemos até são de outras áreas – da

literatura, do cinema, da música, etc.”. Este cruzamento de inspirações é provavelmente uma das razões que tem potenciado a criação de expressões transdisciplinares, um termo muitas vezes utilizado para definir artisticamente Patrícia Portela. “Esta mistura de influências é característica da nossa geração. Trabalhamos todos no teatro, mas também na dança, no cinema... e também temos outras profissões, também somos técnicos, alguns são actores... Acho que isso é muito comum em todos. Esta incapacidade de ter só uma forma. Gosto mesmo das várias possibilidades que as várias linguagens dão”. Para Tiago Rodrigues esta permeabilidade estética é também dos aspectos mais motivadores do processo criativo, “interessa-me muito esse efeito de esponja, de a cada novo espectáculo se absorverem estéticas, temáticas, linguagens, ingredientes diferentes”. A abertura a novas influências artísticas tem contribuído para que muitos projectos naveguem para novas paragens estéticas, por vezes de difícil catalogação, como relembra Patrícia Portela em relação às suas criações, ressaltando, no entanto, que a sua motivação criativa não assenta num desejo objectivo de subversão estética. “O tema é que puxa o formato e não o contrário. Não é o ‘quebrar as fronteiras’ que me desafia, acho que isso é necessário quando o tema, ou a vontade, ou a forma ou a linguagem obriga a isso”.

Mas para Pedro Penim este desapego formal é também fruto de uma reacção a um passado de convenções redutoras sobre o que é e o que não é teatro. “Todos nós tivemos uma formação académica teatral e muito cedo percebemos que, apesar de amarmos o teatro, também o odiávamos profundamente e todo o percurso foi feito a partir daí, a partir dessa má relação com a nossa herança”.

Sobre a sua relação com o “teatro”

“No Teatro Praga muitas vezes quando queremos caracterizar uma coisa negativa ou ridícula usamos a palavra ‘teatro’. Dizemos ‘isso é teatral’, ‘isso é teatrice’, ‘isso é teatro’. Mas ao mesmo tempo continuamos a chamar-nos ‘Teatro’ Praga. Há uma espécie de esquizofrenia”, conta Pedro Penim a propósito da sua relação com aquilo que entende ser a noção convencional de teatro. Mas não é o único. No Teatro do Vestido de Joana Craveiro, a mesma ironia está presente: “‘isso é teatro’, ‘não venhas para aqui fazer teatro’, ‘teatradas não’”. Como justifica Pedro Penim, “há uma crítica e um questionamento permanente em relação à tua herança, ao teu meio, e aos teus pares, mas também há uma vontade de

reconhecimento desse meio, onde queremos continuar a trabalhar, nesse território desconfortável”. Joana Craveiro reconhece o paradoxo salientando que “às vezes não sabes com o que trabalhar, mas sabes com o que não queres trabalhar”.

Para Tiago Rodrigues, um aspecto essencial dos seus espectáculos é não alimentar uma ilusão que negue o facto de se estar no teatro. “Não se trata de derrubar uma parede que nunca existiu – a quarta parede nunca existiu -, mas não é um teatro da ilusão. Pode ser um teatro da narrativa, pode ser um teatro das personagens, pode ser mais ou menos pós-dramático, dependendo de quem olha (o pós-dramático é um conceito muito abrangente), mas não é um teatro da ilusão. Acima de tudo, o espectáculo é o momento teatral, não é tudo o que se fez até ao dia da estreia - quando um espectáculo está fechado significa que se parou de pensar. [...] A mim interessa-me muito a repetição desde que não implique eu mentir”. Joana Craveiro reforça esta ideia salientando a importância de tratar os espectáculos como actos únicos: “A forma como tentamos comunicar, ou dizemos aquilo que queremos dizer, é de forma que o público acredite que aquilo está a ser dito pela primeira vez naquele contexto. Queremos que o público sinta uma relação privilegiada a cada noite connosco”. “O teatro tem essa vantagem de poder responder ao seu próprio tempo, ao dia em que está a acontecer. Eu posso chegar a cada espectáculo e mudar determinada frase, introduzir um comentário que pode ser dirigido a alguém”, reforça Pedro Penim relativamente àquilo a que Tiago Rodrigues chama “dramaturgia em tempo real”. Para Patrícia Portela é a experiência do encontro “entre quem vai assistir - ou quem vai estar - e quem faz” que é determinante. “Não sugerir, não apresentar a experiência, mas vivê-la”, exalta, reconhecendo a influência dos princípios da *performance* na sua forma de criar: “Eu venho do clube da *performance*”, diz sem hesitações.

Outro motivo de tensão na relação com o teatro que herdaram “tem a ver com a retórica do teatro, nomeadamente com a ideia de personagem”, refere Pedro Penim, confessando (enquanto se ri) que houve uma altura no Teatro Praga “em que nem podíamos usar a palavra ‘personagem’, substituindo-a por outras como ‘plataforma’, ‘contexto’”. Joana Craveiro também tende a resistir a este conceito: “Eu também trabalho com personagens, mas se calhar são mais *personas* (eu prefiro chamar-lhes assim)”, reconhecendo que “com o tempo deixei de me identificar com a questão de haver uma história, uma narrativa linear”.

Para estes criadores todas estas questões de base teórica são fruto de um paradigma de criação fundado na pesquisa e no trabalho em equipa. “Nós fazemos um trabalho de pesquisa”, refere orgulhosamente Joana Craveiro. “É um processo contínuo, de estar constantemente a analisar e a questionar o que é um actor e o que é uma personagem, o que é uma personagem em cena, o que é que eu sou em cena...”, refere Pedro Penim a propósito do trabalho de reflexão que fazem no Teatro Praga. Esse estado de perscrutação contínua é alicerçado num trabalho em equipa, que estes criadores defendem quase militantemente. “Nós realmente trabalhamos em colaboração”, diz Joana Craveiro em relação ao *modus operandi* no Teatro do Vestido. Este processo colaborativo de criação tem inevitavelmente consequências estéticas, como refere Tiago Rodrigues. “Interessa-me essa ideia da assembleia de artistas servir para debater ideias e levantar questões e o espectáculo ser efectivamente isso mesmo e não uma resposta artística a um sonho de uma pessoa. Ser muito mais um espaço artístico onde há conflitos e ao mesmo tempo há concordâncias”. Para Pedro Penim o trabalho de criação colectiva que se faz no Teatro Praga levanta mesmo uma questão primordial sobre o controlo autoral do objecto artístico. “No nosso caso há uma espécie de divisão igualitária e não hierárquica em relação às decisões artísticas. São discutidas e sujeitas a decisão conjunta e isso acaba por ter uma implicação estética que foi sempre muito visível. [...] Quando a hierarquia é posta em causa, o controlo autoral passa para outros sítios, nomeadamente para o público”. Esta reflexão permanente sobre a forma de se fazer e viver o teatro com o público tem consequências nas criações respectivas, uma vez que a dimensão metateatral acaba inevitavelmente por ficar mais realçada, como reconhece o mesmo Pedro Penim. “Há uma relação com a metalinguagem à qual eu, enquanto criador, não consigo fugir de forma nenhuma, até porque tudo no teatro aponta para uma arte que é ela própria ‘meta’, já nasce ‘meta’, já não permite qualquer possibilidade, na sua génese, de ser purista e de ser ilusória”. Numa coisa, todos estão de acordo: “O espectáculo ideal é aquele que contamina”, para usar as palavras de Patrícia Portela. “Não é um apelo à acção, mas o passo antes desse apelo. É criar um distúrbio, uma ansiedade, que eventualmente põe as pessoas a reflectir. Não sobre o que o espectáculo queria dizer, mas a reflectir sobre o ‘e agora, o que é que eu faço com isto que me propuseram?’”, completa Tiago Rodrigues. As opções estéticas, que estes criadores tomam para atingir este fim, giram em torno de vários pressupostos comuns, mas também em torno de algumas diferenças e idiosincrasias.

Sobre a(s) sua(s) estética(s): Estatuto do texto

Para Pedro Penim, uma das questões essenciais que marca a sua geração, e que dá seguimento a uma prática iniciada pela geração anterior, é a libertação definitiva do peso autoral do texto nos processos de criação. “A primazia do texto deixa de existir. O processo de construção de espectáculos abandona definitivamente aquele modelo do encenador ou director artístico que escolhe o texto e a partir daí se decide qual é a equipa que vai pôr em prática aquele texto. Esse modelo já é pouco praticado por companhias mais novas”. O espectáculo deixa assim de ser tratado como uma consequência estética do texto, para passar a ser servido por este, como constata Tiago Rodrigues: “Eu agora escrevo para uma ideia de espectáculo”. A questão da autoria em teatro desloca-se então definitivamente do texto para o espectáculo, fazendo com que o encenador deixe de ser visto, para usar as palavras de Joana Craveiro, como um mero “arrumador de móveis”.

Isto não significa que a palavra esteja arredada, ou posta num plano secundário, nos espectáculos destes criadores. Pelo contrário, a relação com a palavra, “desde a sua dimensão física à sua dimensão mais abstracta”, como refere Patrícia Portela, “está sempre presente” no seu trabalho criativo e, de uma maneira geral, constata, no da sua geração. “A palavra para mim é essencial”, declara Tiago Rodrigues, acrescentando que “antes o teatro fazia literatura com pessoas (/personagens). Agora o que me interessa é mostrar pessoas (/personagens) com literatura”. Joana Craveiro é igualmente assertiva. “Eu sou uma pessoa de palavras. Posso não fazer a ‘personagem’ e a ‘narrativa’ no sentido mais convencional do termo (o meu pai diz que não se percebe nada das minhas peças, que quando sai de lá não se percebe que história quis contar), mas dou muita importância àquilo que se diz em cena - como é que estamos a dizer, que palavras estamos a usar... Muitas vezes eu escrevo textos a partir das improvisações que os actores fazem, mas aquilo é escrito e rescrito, não vale tudo”.

Para Tiago Rodrigues, aquilo que mais lhe interessa nos seus espectáculos é mesmo “o poder da linguagem, o poder transformador das palavras. Às vezes até arriscando algum mau gosto acho que faço espectáculos que parecem campanhas a favor do poder da palavra”.

Papel dos actores e acto de interpretar

“Há um entendimento do trabalho de actor que contamina tudo o resto. O trabalho de actor é soberano no teatro para mim”, sublinha Tiago Rodrigues. Um dos paradigmas que primeiro lhe interessaram foi a assumpção “do actor como criador, da co-criação, da criação colectiva, muito baseada nos desejos, nas pulsões, nos interesses e opiniões dos actores”. Este princípio tem, em Tiago Rodrigues, implicações estéticas muito concretas, nomeadamente ao nível da liberdade dos actores em palco: “Não há nenhum gesto do actor, nenhum som que ele emita, nenhuma acção do actor em palco que não possa ter uma alternativa. Acho que o actor tem de ter sempre uma escolha. Não tenho nada contra um actor que resolve fazer de uma determinada maneira e dizer ‘isto está fechado’, mas tenho contra o facto de eu, enquanto encenador, lhe dizer ‘está fechado e não podes fazer de outra maneira’”. Este é mesmo um traço característico dos seus espectáculos, uma vez que esta liberdade se estende à possibilidade de se improvisar a cada espectáculo. “Às vezes temos actores a inventar no momento e isso significa imperfeição, sujidade. Significa que formalmente as coisas não são muito estilizadas, que estamos mais perto do traço a carvão do que da aguarela ou do pastel ou do óleo, estamos mais perto de uma coisa mais bruta e mais grosseira, mas que ao mesmo tempo é uma coisa mais vital”. Isto opõe-se a um certo artificialismo associado a um modelo de representação persistente, como assinala a contragosto Joana Craveiro: “Nunca gostei muito de uma hiperteatralidade. Não gosto de ver pessoas aos berros em cena. E quando digo ‘aos berros’ não me refiro a violência, refiro-me ao tentar projectar a voz. Não me identifico com esse artificialismo do actor”.

Para Patrícia Portela esta resistência à ‘hiperteatralidade’, para usar a expressão de Joana Craveiro, não deve ser confundida com a ideia ilusória do “actor real, que não representa, que está lá ele próprio. Tu podes ser natural, obviamente, mas tens sempre de ter consciência do paradoxo que é representar. A realidade é uma invenção. [...] Acho mesmo que o discurso da ‘autenticidade’ está obsoleto. No tempo da televisão, ou dos media, ou da publicidade nas ruas, não faz muito sentido falar da autenticidade no teatro”. Mais do que a ‘autenticidade’, explica, o que interessa “é a ficção aliada à experiência em tempo real”.

Dimensão política

“O Teatro do Vestido faz um teatro político”; “tenho um lado político”; “o que eu faço é sempre político”; “o nosso teatro é político”, dizem respectivamente Joana Craveiro, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Pedro Penim. O consenso é inequívoco, e vai para além do lugar-comum de que todo o acto teatral é um acto político. “A dimensão política está sempre presente nos meus espectáculos, às vezes de uma forma mais explícita, às vezes de uma forma menos explícita”, explica Tiago Rodrigues, salientando que “aquilo que me interessa é uma política das percepções. Mais do que interferir com um conceito ou um preconceito político que um espectador possa ter acerca da nossa actualidade ou realidade social, interessa-me interferir com a sua percepção, a forma como esse espectador percebe o mundo à sua volta”. Pedro Penim alinha pelo mesmo diapasão: “Não temos nenhuma vontade de usar o teatro como um mecanismo pedagógico seja do que for. Nem de intervenção social, no sentido de clarificação. Por exemplo, jamais faríamos um espectáculo a defender o aborto, ou contra o aborto. [...] O nosso teatro é político no sentido que é feito politicamente e procura as questões da *polis*, procura actuar sobre o dia-a-dia. Porque entendo o teatro como uma arte do imediato, não através de uma noção arqueológica da arte, procuro mais fazer uma sociologia do presente. Mas isto não quer dizer que se possa catalogar aquilo que fazemos como crítica social”. Para Patrícia Portela, o lado político dos seus espectáculos também não se refere necessariamente a uma realidade localizada: “Não é falar do Passos Coelho”, “é mais uma política filosófica, de princípios”, esclarece, dando um exemplo. “O *Banquete*²⁰ era sobre empatia, sobre nós só termos empatia em relação àquilo que conhecemos. Portanto temos de eliminar a empatia. [...] Eu trabalho sobre paradoxos, contradições. [...] Portanto a ideia é não termos apelido e, não tendo apelido, cortamos a árvore genealógica, e não tendo árvore genealógica, temos de começar se calhar por ser todos iguais, a não fazer a diferença [pelas nossas origens], e a assumir as escolhas que fazemos. [...] Isto é extremamente político”. “O teatro não é o local para respostas, é o local das perguntas”, complementa Tiago Rodrigues. “E as perguntas podem ser tão assinadas quanto as respostas, também têm autoria, também podem ser subscritas. E como colocar essas questões exige afinação, exige uma consciência de como estamos a vestir-nos para a ocasião”.

²⁰ Espectáculo de Patrícia Portela estreado em 2007.

Por vezes a dimensão política torna-se mais explícita, nomeadamente quando aparece sob a forma de um tema, “e é bom que assim seja, às vezes é preciso ser explícito”, refere o mesmo Tiago Rodrigues. O Teatro do Vestido, por exemplo, tem como tema para este biénio o “activismo”. “Todos os espectáculos que estamos a construir têm por base essa ideia de que nós podemos contribuir para a transformação da realidade”, explica Joana Craveiro. “Se calhar os criadores mais novos têm outra maneira de encarar o teatro, mas eu, o Gonçalo Alegria e a Tânia Guerreiro²¹ somos da mesma geração e temos o lado político das coisas muito presente”, defende.

Percepção do espaço

“O espaço é como um texto: é fundamental, desde sempre”, diz Joana Craveiro, confirmando que o espaço é regularmente o ponto de partida criativo no seu trabalho. “Muitas vezes começamos pelo espaço. [...] Nós construímos mesmo coisas para certo tipo de espaços”. Para estes criadores, a percepção que se tem do espaço cénico não se resume ao conjunto de estruturas cenográficas, mas à natureza do que aí ocorre e a forma como é experienciado. Patrícia Portela explica a relação tendencialmente etérea que mantém com o espaço, “que não tem de ser necessariamente um espaço construído”, esclarece. “O espaço para mim é o encontro, o espaço para o encontro. Se no início do meu percurso como criadora era uma coisa mais material de fazer um cenário, ou de criar um espaço, depois passou para criar um ambiente, depois para criar a sugestão de um ambiente, depois passou para criar a sugestão de uma coisa que não está lá – mas que através da palavra passa a estar”.

Uma questão que preocupa é a forma como o espaço pode restringir a acção performativa. Tiago Rodrigues alerta mesmo para o facto de o “lado plástico do espectáculo ser normalmente a grande prisão do actor”. “Quando o lado plástico do espectáculo encerra a forma do espectáculo, presta um péssimo serviço ao espectáculo. [...] A hipótese de poder haver liberdade de decisão em palco significa que tem de poder haver uma proposta formal nova, porque há um debate intelectual e uma ética do espectáculo que é nova, um pensar sobre o espectáculo que é novo. [...] Quando o actor decide fazer uma cena de forma diferente, quando faz uma nova dramaturgia, que diverge da leitura que fez em espectáculos

²¹ Colaboradores residentes do Teatro do Vestido.

anteriores, ocorre uma nova proposta formal. E para poder haver uma nova proposta formal é preciso um espaço que permita que isso aconteça. Entendo o espaço como um lugar que possa ser habitado e influenciado e transformado pelos actores e não o contrário”. Patrícia Portela, que trata a questão do espaço, como ela própria descreve, de forma coreográfica, dá a mesma importância a esta liberdade espacial: “O espaço é controlado, mas o resultado é imprevisível”.

Apesar das várias experiências em espaços alternativos, alguns destes criadores caracterizam-se por sentirem uma atracção renovada pelos teatros e palcos convencionais. “Eu gosto muito de palcos e de teatros. Gosto muito de criar para o palco. [...] Eu gosto muito do teatro enquanto lugar onde acontecem coisas. E enquanto no teatro eu me sinto no meu *habitat*, se me desafiarem para um *site-specific* tenho de passar muito tempo a pensar no que é que isso significa. Enquanto o teatro é a minha casa, é o sítio onde eu trabalho”, confessa Tiago Rodrigues. Joana Craveiro, pelo contrário, mantém a apetência por procurar lugares mais intimistas que proporcionem novas formas de comunicação através do espaço e dos objectos. “Ainda hoje mantemos esta relação com os lugares (como com os objectos) e ainda hoje andamos um bocado arredados daquilo a que se chama teatros, palcos”.

Relação com o público

O entendimento do público como participante activo na construção do espectáculo é um lema comum a todos, mas sem necessariamente “ser obrigado a participar, no sentido mais agressivo do termo”, alerta Patrícia Portela. “Essa é uma das qualidades maiores das artes performativas. [...] É preciso o espectador para completar o espectáculo e isso acontece em todos os espectáculos. Eu procuro o espectador, as minhas criações são feitas para o espectador”, conclui. Tiago Rodrigues reforça: “A presença do público faz sempre parte da narrativa do espectáculo. Não me interessa construir um espectáculo que poderia acontecer sem o público estar presente. Eu gosto sempre de tratar essa questão. Como pôr o público na sala, como dirigimos a palavra ao público, o olhar para o público, o espectáculo ser aberto para o público, o lado desconstruído e nesse sentido quase brechtiano que muitas vezes tem o trabalho de actor nos meus espectáculos, muita coisa dita directamente para o público, que convoca o público...”.

Esta relação com o público é matéria de reflexão contínua, como atesta Pedro Penim. “Há um pensamento muito grande sobre o papel do público dentro do espectáculo. No cinema, no momento da edição, é o realizador que decide que planos quer usar. Nós encaramos o espectador como o realizador desse momento último, que supostamente é o momento da autoria. Há uma tentativa de reflectir (chegando a conclusões diferentes de espectáculo para espectáculo) sobre qual é o lugar do público, como é que nós entendemos o público. E temos sempre a preocupação de usar o público como um elemento de criação”. Para este criador o público assume muitas vezes uma postura equívoca que restringe a sua abertura de espírito. “Gostávamos que quem viesse ver os nossos espectáculos viesse suficientemente relaxado para não se preocupar constantemente em compreender – que é uma espécie de tirania *snob* do espectador de teatro. [...] Há uma necessidade de conforto em relação ao significado”.

Joana Craveiro tem tentado no Teatro do Vestido que a participação do público não se confine aos espectáculos, promovendo a “construção de uma comunidade” em torno do projecto artístico da companhia. “Começou a interessar-nos muito partilhar os nossos processos de trabalho. [...] Tentamos criar um espaço onde as pessoas sintam que têm uma participação”. Esta aposta numa ligação comunitária com o público teve uma repercussão simbólica numa das suas últimas criações [*agora já tinham passado dez anos e] nem sombra deles em lado algum*²², que pretendeu celebrar os dez anos de existência do colectivo. No final deste espectáculo, já com as luzes apagadas, os actores lançavam aos espectadores o seguinte desafio: “Estamos prontos para responder às vossas perguntas”. As conversas que se seguiram tiveram um impacto importante em Joana Craveiro. “Foi o espectáculo onde levámos a ideia de comunidade mais longe”. Patrícia Portela reforça a importância desta relação dialógica com o espectador: “A conversa com o espectador é o que mais me interessa porque isso é que faz crescer o espectáculo”.

²² Espectáculo estreado em Outubro de 2011 no espaço Negócio em Lisboa.

Sobre o futuro

“Se eu olhar para as pessoas que estão à minha volta – que são os criadores com quem trabalho e com quem gosto de colaborar e conversar – há uma marca geracional clara”, sustenta Pedro Penim. “Mas já há uma geração a seguir que olha para nós como velhos”, constata. Para Tiago Rodrigues a influência da sua geração será evidente num futuro próximo. “Há uma capacidade de circular nos projectos uns dos outros que acho que no espaço de 10-20 anos vai ser uma das marcas do teatro português. Ao contrário do que acontecia antes, em que as estéticas tinham de ser estanques – ‘este é o meu território artístico, esta é a minha linguagem’ –, vamos ter – ‘estas são as nossas linguagens, esta é a que eu vou usar hoje, isto é o que procuro agora, agora estamos nesta moldura mental, agora vamos passar para aquela’. [...] Neste momento em Portugal a única palavra que tenho para acrescentar a ‘teatro’ é ‘contemporâneo’, porque acho que já começa a significar qualquer coisa”.

Para Patrícia Portela esta contemporaneidade não passa no entanto por um fechamento em qualquer princípio ou noção básica do que é ou não teatro, mas através de uma “percepção individual dos espectáculos”, para além de qualquer convenção pré-estabelecida que por vezes se impõe, sobretudo relativamente à conjuntura actual que suporta o trabalho criativo. “A economia do teatro é uma coisa que me incomoda neste momento porque é muito próxima duma economia de mercado. [...] É tão prepotente sobre a obra que se cria que deixou de ser sobre a obra que se cria e passou a ser essa economia que se impõe (de se apresentar, fazer tournées, etc.)”. Este desconforto é provavelmente também sintoma da identidade artística da sua geração que, para Pedro Penim, sempre manifestou uma “vontade de nunca estar num território seguro”. O que não significa que esta geração recuse inscrever-se no universo da cultura popular, pelo contrário, como idealiza Pedro Penim para o Teatro Praga. “O que nós gostávamos mesmo era de fazer espectáculos em estádios de futebol”.

2.2 NACIMIENTO DE UN TEATRO «ALTERNATIVO»: PULSIONES EPIDÉRMICAS PARA EL SIGLO XXI

[Publicado em 2014 na *Pygmalion*, 6, pp.51-72, Instituto del Teatro de Madrid, Universidade Complutense de Madrid]

Introdução ao teatro “alternativo” em Portugal

A década de 90 constituiu-se como um período charneira na história recente do teatro em Portugal, uma vez que coincidiu com o surgimento de uma geração de criadores que se afirmou de forma alternativa à prática teatral dominante, abrindo caminho para a variedade de manifestações estéticas que se expandiu no princípio do século XXI em Portugal. Nomes como Teatro da Garagem, grupo de teatro *Olho*, Teatro Meridional, Mónica Calle e Lúcia Sigalho marcaram de forma indelével o pulsar criativo dos anos 90, não tanto por se assumirem porta-estandarte de uma qualquer motivação colectiva, mas sim por arriscarem expressões estéticas diferenciadoras, capazes de mobilizar o público e a crítica para novos campos de fruição e análise. A força destes criadores assentou na capacidade de singularizar manifestações estéticas particulares, relacionando-se entre si com base nessa diferenciação e não necessariamente com base num modelo estético comum. Essa capacidade de se afirmarem pela diferença contribuiu para a pulverização de novos públicos de teatro, ávidos de novas experiências mais próximas da realidade pragmática da *polis* e das urgências conceptuais (e sensoriais) do mundo cultural. Contribuiu na mesma linha para espoletar novas necessidades junto da crítica, que se viu obrigada a enquadrar estas novas linguagens teatrais dentro de um contexto mais lato, procurando novas referências estéticas no quadro da prática internacional contemporânea, e desse modo dar voz a novos olhares sobre o teatro.

A geração de 90 foi assim fundamental muito para além dos trabalhos específicos dos seus criadores, no sentido em que alimentou o anseio por novas possibilidades estéticas e pelo risco inerente ao experimentalismo e ao desafio às convenções e métodos teatrais. É pela natureza pioneira desta geração que vários autores associam os anos 90 ao período que viu nascer o teatro “alternativo” em Portugal, especialmente tendo em conta a conjuntura dos anos precedentes, caracterizada por uma certa cristalização estética em torno de um conjunto reduzido de companhias consolidadas institucionalmente, e que não respondiam totalmente às necessidades dos públicos emergentes.

A Geração de 90: Contexto emergente

O desenvolvimento do teatro contemporâneo em Portugal foi influenciado de forma decisiva pela revolução de 25 de Abril de 1974 - que pôs fim a uma ditadura corporativista de mais de 40 anos -, após a qual se deu uma explosão de actividade social e cultural. A ânsia por novas formas de (livre) expressão encorajou a formação de um conjunto de novas companhias de teatro, que se estabeleceram em alternativa ao Teatro Nacional e a algumas expressões de teatro comercial (especialmente a *Revista*), os dois sectores profissionais dominantes até então. Este conjunto de novas companhias, constituía aquilo que se convencionou chamar de Teatro Independente, caracterizando-se pelo forte realismo ideológico das suas criações e por motivações sociais colectivistas, fruto da situação política emergente e da procura por novos discursos de esperança. Nos anos que se seguiram à Revolução a prática teatral evoluiu em torno das estruturas dominadas por este grupo restrito de criadores, situação que se manteve até meados dos anos 80.²³

A meio da década de 80, a euforia pós-revolucionária diluiu-se e a actividade cultural, incluindo o teatro, iniciou um período de estagnação. Os grupos do Teatro Independente mantinham um núcleo de seguidores fiéis mas perderam alguma da sua capacidade para atrair novos públicos. Como afirma Dionísio (1994:473), era uma primeira reacção a uma nova condição política e cultural, na qual se começava a sentir um certo “distanciamento dos temas e das paixões do 25 de Abril, a desconfiança do social, das ideologias e do colectivo, a confiança nas instituições, no mercado e no indivíduo”. Esta situação deu origem a uma certa crise de identidade na cena teatral portuguesa, uma vez que se começava a reconhecer sinais de um certo envelhecimento por parte dos grupos do Teatro Independente. Com pouco público e com pouco dinheiro, a conjuntura teatral ficou assim mais permeável à introdução de novas experiências, capazes de desafiar a dominância estética e financeira do Teatro Independente, que arrecadava a maior parte dos subsídios estatais para a área do teatro. Em finais dos anos 80, como relembra Serôdio (2003), os sinais de inquietação tornaram-se mais evidentes, especialmente por parte da geração de actores mais jovens que, ou por se depararem com a dificuldade em integrar as companhias já existentes (normalmente por

²³ Ver texto de Rui Pina Coelho neste Dossiê [NA: Coelho (2014)].

problemas de ordem financeira dessas estruturas), ou por não se reconhecerem nos seus projectos estéticos, acabavam por optar por uma carreira individual em regime de *freelancer*:

Os actores mais jovens, atraídos também pela possibilidade de participar em espectáculos pontuais de algum impacto ou co-produzidos internacionalmente, optavam por uma assumida mobilidade, falando mais de “percursos de vida profissional” do que de uma “carreira” e, declarando a sua independência relativamente a grupos, escolas ou mestres” (Serôdio, 2003:19).

Esta nova condição profissional fez com que o actor adquirisse maior protagonismo na vida teatral portuguesa, em certa medida por oposição à tradição personificada nos grupos de Teatro Independente, que dependiam exclusivamente da figura do encenador para desenvolverem os seus projectos artísticos. A urgência em conquistar novos lugares e novas expressões no mundo do teatro em Portugal ateou uma nova dinâmica, espoletando o surgimento de novas produtoras e associações de teatro, como a PROTEA, a CASSEFAZ ou o Clube Português das Artes e Ideias, que promoviam projectos pontuais, sem solução de estabilidade a longo prazo, consolidando novos modelos organizacionais e trilhando novos caminhos estéticos. A entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986 foi outro factor importante para reforçar o nomadismo assumido dos actores, uma vez que promoveu a facilidade de circulação entre criações e criadores, sobretudo no espaço europeu. Na mesma linha, a Fundação Calouste Gulbenkian, através dos seus Encontros Acarte, iniciados em 1987, tiveram um papel fundamental na exposição de novas linguagens artísticas, mostrando em Portugal aquilo que de mais inovador se fazia em teatro na Europa, e permitindo que alguns jovens portugueses pudessem, embora sem continuidade, levar a cabo experiências no campo das artes performativas, com especial destaque para as expressões de teatro-dança e utilização das tecnologias multimédia, que emergiam no panorama internacional na altura²⁴. Toda esta movimentação fez com que esta nova geração de actores revelasse uma maior sensibilidade às necessidades de produção dos espectáculos, fomentando a diversificação das redes de distribuição e programações existentes e a criação de novos festivais, e à valorização de culturas minoritárias e processos de interculturalização, o que forçou uma reorientação da hierarquia de poderes latente no interior do próprio teatro,

²⁴ Ver texto de Ana Bigotte Vieira neste Dossiê. [NA: Vieira (2014)]

abrindo espaço para o surgimento de novas lideranças artísticas. Partia-se, como afirma Seródio (1991:11), para a defesa da legítima pluralização das vias teatrais, abandonada que estaria “a nostalgia da unidade” simbolizada pelo Teatro Independente, e dessa forma professar a “vinculação do teatro português à modernidade”.

Os anos 90 fizeram nascer uma nova geração que, como sustenta Brilhante (2009), era impelida por um desejo de subversão das regras de criação vigentes, em alternativa às companhias de teatro de carácter mais fixo, rejeitando o sentimento de auto-complacência na relação com a sociedade e com os públicos. Foi esta geração que promoveu a transição de um teatro em que o realismo era entendido como uma ética para um teatro consciente da instabilidade dos processos de produção e da diversidade de públicos, que reivindicava novas formas de se pensar e fazer teatro, e que integrava de forma descomprometida novas linguagens artísticas e novos procedimentos técnicos, sem obsessões de coerência temática ao nível ideológico e social. Rompendo com a herança do passado, um número importante de jovens criadores (não só no teatro mas também na dança e artes plásticas) assomava no panorama artístico nacional. O Teatro da Garagem, o mais antigo deste grupo de pioneiros, fundou-se em 1989, dedicando a maior parte do seu trabalho artístico à investigação de novas formas de escrita para teatro e da sua ligação com novas propostas cénicas. Foi igualmente o primeiro a manifestar “uma perspectiva de vivência de uma geração”, como declarou Carlos Pessoa (encenador residente do grupo) numa espécie de manifesto em nove capítulos (1994:16), lançando as bases para um modo alternativo de se estar no teatro. Em 1991 surge o grupo de teatro *Olho*, provavelmente o mais arrojado desta geração, através dos seus projectos cénicos inovadores e pela procura constante por novas formas de construção estética, muito ligados ao conceito da *performance*. Foi também responsável, a partir de 1995, pela criação do *Festival X*, que congregava a presença de vários artistas a partir de diversas áreas de trabalho e investigação (teatro, dança, vídeo, *performances*, conferências, instalações), e que se revelou determinante para a formação de expressões teatrais multidisciplinares e conseqüentemente para a descoberta de novos públicos. O Teatro Meridional surge em 1992, fruto de um encontro de jovens artistas de vários países que em Itália procuravam aprender a dominar as técnicas de *Commedia dell’Arte*, constituindo-se como uma companhia vocacionada para a itinerância (com ramos em Portugal, Espanha e Itália), e apostada particularmente no protagonismo do trabalho de interpretação do actor -

numa fase inicial através do uso estilizado da *Commedia dell'Arte*, mas que evoluiu para formas singulares de expressão performativa. No mesmo ano, Mónica Calle funda a Casa Conveniente, ocupando um rés-do-chão de uma zona lisboeta povoada pela vida boémia, criando uma nova relação de intimidade com o espaço teatral e firmando as premissas de um teatro assente na palavra e na partilha sensorial entre o actor e o público. Em 1993, Lúcia Sigalho estreia-se no teatro, caracterizando-se pelo desejo em abolir as fronteiras do espaço e do corpo, normalmente com recurso a uma grande exposição pessoal, fruto da sua personalidade “persuasiva” e “contestatária”, para citar John O’Mahony num artigo publicado no jornal *The Guardian* (2003).

A visibilidade desta geração de criadores foi entretanto ampliada devido a um conjunto de oportunidades geradas pela criação de novos festivais e pela ocorrência de eventos (nacionais e internacionais) de grande dimensão ao longo da década de 90. Em 1990, o lançamento do FIT – Festival Internacional de Teatro, em Lisboa, e o início do Concurso “O Teatro na Década”, desenvolvido pelo Clube Português de Artes e Ideias em 1992 - destinado a “promover a diversificação de novos projectos de teatro, de novas linguagens e novas atitudes”²⁵ -, foram fundamentais para o reconhecimento público das novas tendências estéticas em Portugal. No mesmo contexto, a presença de um contingente de artistas portugueses em Bruxelas por ocasião da Europalia (1991), a participação de Portugal na Expo de Sevilha (1992), a eleição de Lisboa como Capital Europeia da Cultura em 1994, e mais tarde a organização da Expo de Lisboa em 1998 - que congregou um número ímpar de companhias e actores de teatro -, serviram de catapulta para a internacionalização e confirmação artística desta geração de criadores.

Os anos 90 foram também responsáveis, como relembra Brilhante (2009), por uma viragem no relacionamento entre artistas e teóricos de teatro, proporcionando uma lenta integração do discurso crítico no espaço artístico. A criação em 1992 de um Curso de Especialização em Estudos de Teatro e mais tarde do Centro de Estudos de Teatro (ambos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), e o aparecimento ao longo da década de várias revistas especializadas - como são exemplos a *Adágio*, a revista do Observatório de Actividades Culturais (OAC) e a *Sinais de Cena* (da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro) - contribuíram decisivamente para concretizar um discurso crítico sobre as criações

²⁵ Cf. a revista da CASSEFAZ: *O actor*, nº14, 1992.

de teatro emergentes e para estreitar a ligação entre estudiosos e criadores. Um efeito evidente desta aproximação foi a crescente concentração de massa crítica que se verificou em torno dos projectos artísticos, tornando-se comuns as colaborações ao nível do trabalho de dramaturgia, de tradução, de assistência de encenação, ou através de funções de pesquisa em contextos de experimentação estética.

Mas, como recorda Brilhante (2009), esta foi também uma geração sacrificada para que outra lhe sucedesse. Nomes como os Artistas Unidos (fundado por Jorge Silva Melo - um dissidente do Teatro da Cornucópia), Teatro Praga, Cão solteiro, Luís Castro e Miguel Moreira (para destacar alguns decisivos) surgiram ainda na década de 90, dando continuidade a uma sensibilidade jovem e contemporânea, geralmente através de formas de expressão que devem muito pouco à tradição, e claramente preocupados em lançar um olhar (actual) sobre si próprios e o mundo. Para Carneiro (1999), todos estes criadores mantiveram uma especial apetência para reconfigurar os trabalhos de dramaturgia, encenação, ou a própria noção de espaço teatral, ligando-se, por muito que pareçam distantes, aos nomes que os precederam na década. O século XXI confirmou entretanto o trabalho desta geração de 90, e viu surgir outros criadores, multiplicando-se os olhares sobre o teatro e sobre a modernidade, num território cada vez sujeito a maiores limites de ordem financeira, mas cada vez mais aberto a novas propostas e mais próximo das urgências do(s) público(s) do nosso tempo.

Da inspiração comum à diferenciação estética

Pese embora a dificuldade em relacionar os respectivos criadores em valores estéticos comuns, de uma forma geral pode afirmar-se que os criadores da geração de 90 eram inspirados pela dramaturgia pós-dramática, convergindo, de forma mais evidente nuns casos do que noutros, para a linha de construção estética da *performance*. Isto implicou a introdução de um conjunto de mudanças na forma de se pensar e fazer teatro em Portugal, das quais destaco 5 fundamentais:

1. O texto dramático deixa de ser o motor dos processos criativos, recusando-se a primazia da função referencial - intimamente ligada à história e respectivos significados postos em relação no texto dramático - para privilegiar a função performativa dos

espectáculos (Fischer-Lichte, 1998), através da exaltação da materialidade cénica e da procura de manifestações eminentemente sensitivas. A dimensão fenomenológica das criações ganha assim outra relevância, e com esta a preocupação em manifestar qualidades físicas (efeitos cénicos, temporalidade e ritmo, relações espaciais, etc.) e sensoriais (estados de energia, intensidades, sensações, emoções, etc.) para exprimir novos estados de experimentação estética, e nesse sentido romper com a relação de dominação intelectual do “autor” dramático (pretensão criador e detentor total da interpretação simbólica) sobre os espectadores. A procura de novas referências dramatúrgicas, mais metafóricas do que dialécticas, tornou entretanto comum o recurso à escrita de palco, produzida a partir dos processos de criação teatral, utilizando o texto, não como fonte da situação dramática, mas sim como a sua consequência, contribuindo para elevar o papel e responsabilidade de todos os participantes na construção do espectáculo (dramaturgista, encenador, actores, designers, etc.) à de criadores artísticos.

Esta emancipação sobre o referencial literário permitiu uma relação mais descomprometida com os textos dramáticos, suscitando o desenvolvimento de formas inovadoras de adaptação dramatúrgica. O Teatro Meridional por exemplo, recorreu por diversas vezes aos textos dramáticos para erigir as suas composições teatrais, experimentando formas singulares de adaptação, a mais paradigmática das quais patenteada no espectáculo *Romeu, versão montesca da tragédia de Verona*, com dramaturgia de Julio Salvaterra, que reduzia o universo de Shakespeare aos Montéquios, ostentando apenas a sensibilidade masculina da história. Este grupo distinguiu-se ainda, se não sobretudo, pela criação de espectáculos onde a palavra não era a principal forma de comunicação cénica (como no seu espectáculo de estreia em 1992, *Ki fatxiamu noi kui*), apoiando-se em partituras temáticas onde o trabalho gestual do actor se revelava o seu eixo axial de composição estética.

O Teatro da Garagem criava os seus próprios textos, tendo sido um dos primeiros grupos em Portugal a recorrer assumidamente a um trabalho colaborativo de dramaturgia, entrelaçando num mesmo texto os impulsos criativos dos actores, encenador, cenógrafos, entre outros que incorporavam o processo de criação do espectáculo. O encadeamento dramatúrgico da acção performativa era assim desenvolvido com base num processo interactivo, o que permitiu que a função performativa dos espectáculos ganhasse outro

relevo, ostentando sem preconceitos a dimensão fenomenológica das palavras e dos ambientes cénicos que as acompanham, numa clara desobediência às regras de linearidade da lógica narrativa.

O *Olho* e Lúcia Sigalho eram, de entre o conjunto de criadores considerados, os mais desapegados à presença do texto, procurando novas formas de experimentação estética, normalmente com recurso a um cuidado investimento cénico (mesmo quando os meios escasseavam) e através da exploração de novas formas de provocação sensorial. Ambos percepcionavam o teatro enquanto expressão performativa independente da autoria dramática, usando (ou não) o texto como material de suporte, entre outros, como a luz, ritmo, movimento, corporalidade, contacto com o público, etc. A forte ancoragem no real, em detrimento do ficcional, revelou-se um dos traços dominantes dos seus trabalhos, colocando a fenomenologia dos corpos e das propostas cénicas na primeira linha das suas motivações artísticas, mesmo quando os seus espectáculos se construam a partir de um qualquer texto dramático.

O *Olho*, em particular, mostrou desde sempre uma apetência pelos processos colaborativos de criação, mantendo ligações (algumas de forma consecutiva) com vários criadores e teóricos (desde a dança, cinema, multimédia, artes plásticas às engenharias), deixando-se contaminar por outras áreas artísticas e de conhecimento, como que para melhor responder à necessidade insistente de olhar o teatro sob outros pontos de vista. Os seus espectáculos foram sempre apresentados na sua qualidade de criações colectivas e fruto do desenvolvimento de uma sensibilidade multidisciplinar, recusando liminarmente a ideia de um autor dramático ou encenador enquanto responsável único do acto artístico, e abraçando de forma inabalável a sua condição de teatro experimental. O *Humanauta* por exemplo, a sua segunda criação, em 1994, demorou cerca de 2 anos a ser montado, contando com uma extensa equipa de colaboradores (cerca de 30), das mais diferentes áreas, e com uma aturada pesquisa de base (dramatúrgica e técnica). Como os próprios reconhecem na sinopse de divulgação do espectáculo: “utilizámos todas as fontes de informação disponíveis, desde o som da água a ferver até às teorias quânticas contemporâneas”²⁶. Recorrendo a 32

²⁶ Disponível no sítio institucional do *Olho* na Internet: http://novascenas.pt/olho/index.asp?condicao=05_00_020624182700.TXT&tit=&opt=5&NomeDoMenu=Humanauta&pn=2 (consultado a 15/12/2011).

performers, o espectáculo recriava uma megalómana atmosfera cénica num armazém abandonado de um antigo estaleiro portuário, que remetia para o ambiente bélico da indústria pesada, numa dramatização contínua de tensão colectiva. O texto, ou textos, para ser mais preciso, eram utilizados essencialmente como suporte da acção performativa, fazendo da materialidade cénica e da manifestação de estados ritualistas de energia a sua principal linha de força estética. Este foi um espectáculo charneira para o grupo, na medida em que potenciou a tendência quase obsessiva pelo trabalho de pesquisa e por uma forte inspiração imagética.

2. Emerge uma busca por novas motivações conceptuais, muitas vezes apoiadas nas técnicas de desconstrução como método de denúncia da ilusão de uma qualquer verdade inquestionável, evitando-se os discursos dogmáticos, particularmente os associados a uma qualquer mensagem política, ao mesmo tempo que se expunha um olhar interrogativo para dentro do teatro e dos processos criativos que o suportam. Muitas criações apresentavam-se assim sob forma fragmentada, ostentando a desarticulação de nexos entre forma e sentido, e procurando contradições, oposições e ambiguidades conceptuais, que não permitiam fixar os espectáculos num quadro referencial estável, o que proporcionou uma grande subjectividade de interpretação, e com esta um sentimento nem sempre bem compreendido por parte de uma certa crítica e público mais amarrados à análise estruturalista dos espectáculos. Do ponto de vista temático, grande parte destes criadores procuravam expor reflexos da sua própria individualidade à luz do colectivo cultural, o que invalida qualquer presunção de caracterização comum, muito embora se denotasse uma clara preocupação em exprimir uma maior ligação às questões e problemas da realidade quotidiana e, ainda que subtilmente, a busca por uma nova sensibilidade geracional.

O Teatro Meridional orientava muito do seu trabalho dramaturgico para as questões da lusofonia, traduzida em espectáculos como *A Varanda de Frangipani* (1999) por exemplo, embora se denotasse uma preocupação maior com as questões de composição formal do que com grandes especulações conceptuais, na defesa de um teatro em que o que importava era como se contava uma história. Esta reflexão sobre a portugalidade era assim construída através da fisicalidade dos próprios actores, muito para além das palavras que eventualmente proferissem, em busca de uma essência cultural assente na expressão corporal.

O Teatro da Garagem manifestou desde cedo a necessidade de reflectir sobre o tempo e o lugar das pessoas da sua geração, procurando uma dinâmica de criação que favorecesse a comunicação de ideias e sensibilidades contemporâneas. Isto fez com que o grupo congregasse, em torno dos seus processos criativos, pessoas de formações diversas, deixando que a matéria desse encontro se cristalizasse nos seus espectáculos, em nome de uma perspectiva de vivência actual. Recorrendo a processos colaborativos de criação dramaturgica, o grupo desenvolvia textos que raramente obedeciam a um qualquer formato pré-determinado, misturando de forma híbrida, como relembra Carneiro (1999), poesia, narrativa, especulação filosófica, referências ao quotidiano, etc. Carlos Pessoa (1994:15) justificava desta forma a sua motivação criativa: “sinto o teatro como um sinónimo da vida desorganizada e orgânica, não sistemática, da vida dos segredos, da sublimação do banal”. O seu primeiro espectáculo, em 1990, *Pequeno Areal junto à Falésia com Cravos, parece-me...*, reflectia já as linhas de força do que seria o rumo desta companhia, expondo uma reflexão fragmentada sobre as circunstâncias do desenvolvimento da (ainda) jovem democracia portuguesa.

Também neste ponto Lúcia Sigalho e o *Olho* partilhavam uma mesma obsessão: a perscrutação constante pelos limites das artes performativas, procurando nesse caminho, nem sempre igual, o fio condutor das suas criações. Sem a tentação de se acomodarem a um qualquer paradigma estético, ambos lutaram pela via da não continuidade, procurando em cada nova criação, para citar a própria Lúcia Sigalho²⁷, uma “paixão nova”, que se revertesse num espectáculo “contra o já feito”. As suas criações manifestavam estados de energia entrópicos, expondo ambiguidades narrativas, recorrendo a estruturas parciais e correspondências caóticas, entre outras operações fundadas na subjectividade, mas com a capacidade de provocar os espectadores, levando-os a assumir na sua relação com o espectáculo um qualquer posicionamento ético.

No caso particular de Lúcia Sigalho, apesar das suas criações muito diferenciadas, notou-se sempre uma preocupação latente em se manter ligada ao mundo do seu tempo, não caindo na tentação, para usar as suas palavras²⁸, de “ler só de Baudrillard para cima, sem

²⁷ Em entrevista a Clara Riso (2002).

²⁸ *Idem*.

ter a capacidade de ler uma história, um romance ou a *TV Sete Dias*". O seu trabalho denotava assim uma ligação inequívoca à realidade quotidiana, recorrendo à sua própria experiência como filtro estético, o que redundava, por vezes, em situações de expressão performativa com um forte carácter pessoal. Em *O sorriso da Gioconda*, de 1996, por exemplo, Lúcia Sigalho apresentava-se a solo relatando as dificuldades da vida de uma *performer* enquanto derramava tinta por todo o espaço cénico, numa evidente dramatização da sua própria vida enquanto artista. Para Carneiro (1999), os problemas do quotidiano, como a falta de dinheiro para comprar comida ou para montar espectáculos, foi um tema recorrente no seu percurso, a par de outras questões pessoais como o amor, a solidão, ou a confiança.

Já o *Olho* mostrou sempre uma apetência maior por questões de ordem filosófica, procurando o questionamento do ser humano em contextos universais. O seu espectáculo de estreia, em 1991, *EL - levando-o aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo*, reflectia sobre a evolução da espécie humana, traçando desde o início uma certa obsessão temática do grupo pelas questões do indivíduo (na sua essência física) e da sua relação com a humanidade.

3. Uma nova ênfase é dada ao corpo, recorrendo-se a técnicas de improvisação e presença cénica na procura de novas linguagens performativas. A busca por uma "autenticidade" física levou ao desenvolvimento de diferentes práticas de descoberta de um novo vocabulário corporal, entretanto inspiradas pelo movimento da "Nova Dança Portuguesa" que despontava no início da década. A influência da dança tornou-se notória em várias criações, ainda sob forte inspiração do trabalho do *Tanztheatre* de Pina Bausch, sendo comum a inclusão de bailarinos ou coreógrafos nas produções teatrais. Esta influência proporcionou uma maior eloquência do corpo nas criações teatrais, fornecendo à racionalidade semiológica dominante um espectro de criação estética mais amplo.

Mónica Calle fez do despojamento cénico uma das premissas do seu teatro, incluindo nesse despojamento uma relação de grande exposição corporal, numa clara obsessão pela sensualidade dos corpos e pelo erotismo das palavras. No seu espectáculo de estreia em 1992 - *A virgem doída*, de Rimbaud - a actriz abriu as portas da sua Casa Conveniente, num espaço cénico que remetia para o ambiente de um *peep-show*, vestindo-se e despindo-se pela noite fora até ser, como recorda o crítico Tiago Bartolomeu Costa (2011), "uma só carne com o

texto”. As suas criações confrontaram-se sempre com esse desejo de evidenciar o corpo real, como a própria explica: “[o corpo surge como um] canal através do qual se formulam questões e a partir do qual se criam oportunidades para o espectador pensar. (...) Ao expor-me, permito a construção de um corpo público”²⁹. Esta sedução pelo corpo contribuiu inclusivamente para reconfigurar a forma de se olhar para o teatro no feminino, uma vez que Mónica Calle recorreu quase sempre a corpos femininos nas suas criações, expondo sem preconceitos o facto de ser mulher e a forma como essa condição se manifestava fisicamente.

Lúcia Sigalho colocou sempre o trabalho corporal como meio primordial de expressão performativa, exibindo, como sustenta John O’Mahony (2003), um “estilo anárquico de teatro físico [que] parece brotar naturalmente da sua personalidade exuberante”. Na linha da sua tendência para apresentar as realidades concretas da cena, Lúcia Sigalho expunha características predominantemente físicas, ampliando sem preconceitos o “excesso” corporal imanente nos espectáculos ao vivo. Em *Puro Sangue* (1997) e *Leonardo* (1998) Lúcia Sigalho recorreu mesmo à colaboração do (entretanto consagrado) coreógrafo português Francisco Camacho, procurando introduzir nos seus espectáculos uma outra expressividade corporal.

Na mesma linha, o *Olho* sempre deu uma grande ênfase ao trabalho corporal, contando consecutivamente com várias colaborações de coreógrafos e bailarinos (com especial destaque para Filipa Francisco) nos seus processos criativos, confirmando a urgência em procurar novas formas de presença cénica. No caso específico de o *Olho* existia no entanto um certo cultivo pelo risco físico dos actores e pelo lado mais orgânico dos corpos, transpondo várias vezes para a cena manifestações reais de medo, dor, repugnância, etc. Em *Muda*, por exemplo, espectáculo de 1997, o actor principal³⁰ tinha, a certo momento, de se desviar no último instante da queda de uma estrutura em ferro, provocando a perplexidade e tensão no público, que se via perante a possibilidade real de um acidente. O mesmo espectáculo decorria sobre uma chuva constante, manifestando declaradamente o esforço físico dos actores e, com isso, a evocação do seu corpo “aqui e agora”. Esta tendência para tentar romper com os limites do corpo em cena acompanhou grande parte do trabalho deste grupo, o que contribuiu para uma nova relação epidérmica com os espectadores de teatro

²⁹ Citada em Costa (2011).

³⁰ [NA: Miguel Borges].

em Portugal, ao mesmo tempo que provocava o retraimento de um certo público mais sensível às experiências reais *in loco*.

Em certa medida, a persistência do Teatro Meridional em dar protagonismo ao actor, ainda que inspirado na tradição satírica da *commedia dell'arte*, levou a formas inovadoras de eloquência física, elevando o actor e o trabalho com o seu corpo a um expoente que continha na sobriedade dos gestos e na delicadeza dos corpos a marca estética do grupo. A sua primeira criação em 1992, *Ki fatxiamu noi kui*, lançou as bases do que viria a ser um trabalho contínuo de pesquisa, fazendo da presença e expressão corporal dos actores o apoio sobre o qual o espectáculo se manifestava esteticamente, em busca de “um encontro único entre o actor e o espectador”, como sustentam na descrição metodológica deste projecto de estreia.³¹

4. A atmosfera espacial ganha uma maior relevância, o que generalizou a procura por espaços alternativos às salas de teatro, nomeadamente espaços reais existentes (*site-specific*), explorando o alcance com que esses espaços se impunham na acção performativa. Na mesma linha, a utilização descomprometida de novas tecnologias, nomeadamente os programas de tratamento de som e imagem, permitiram o surgimento de práticas inventivas de hibridiz da forma de sentir o espaço e tempo teatrais. Este enfoque na espacialidade, para usar a expressão holística de Fischer-Lichte (2008), contribuiu para acumular uma maior tensão entre o real e o ficcional e, nesse sentido, para ampliar os planos de fruição e interpretação em jogo nos espectáculos.

Mónica Calle foi das primeiras a instalar-se num espaço alternativo às salas de teatro, fazendo da sua Casa Conveniente – uma antiga loja do Cais do Sodré - a sua residência artística permanente. A sua localização, numa zona conhecida pela dureza de uma vida boémia ligada aos circuitos da prostituição, contaminava à partida a própria percepção do espaço, contexto que Mónica Calle sempre assumiu sem pudor, tendo-se deixado influenciar por este, por vezes de forma determinante, nas suas opções estéticas - como demonstrou logo na criação de estreia em 1992 (*A virgem doída*), descrita anteriormente. Como confessa a criadora na

³¹ Cf. sítio institucional do *Teatro Meridional* na Internet: <http://www.teatromeridional.net/> (consultado a 15/12/2011).

apresentação da sua Casa Conveniente: “No Cais do Sodré todos têm os seus lugares: bares, prostitutas, clientes, actores, actrizes, espectadores – todos coexistem sem se misturarem, marcando diferenças e aceitando vizinhanças e influências”.³² Neste exíguo rés-do-chão Mónica Calle teve ainda a oportunidade para explicar a sua busca por uma nova reconfiguração da espacialidade teatral, cultivando uma atmosfera intimista que procurava imiscuir os espectadores no espaço cénico, característica que marcou de forma indelével o percurso estético dos seus projectos.

Lúcia Sigalho foi uma nómada assumida nos seus primeiros anos de actividade, escolhendo os locais de apresentação dos seus espectáculos em função do que queria fazer e das circunstâncias que rodeavam os projectos. O seu espectáculo de estreia em 1992, por exemplo, *O regresso de Ifigénia*, a partir do texto homónimo de Yannis Ritsos, passava-se num estabelecimento prisional (Cadeia das Mónicas), onde a acção performativa se desenrolava por entre várias zonas da prisão. Só mais tarde, em 1997, depois de formar a companhia de teatro Sensurround, descobre um poiso fixo para as suas criações (que utilizaria até ao final da década), o Armazém do Ferro, espaço industrial desactivado que Lúcia Sigalho nunca tentou camuflar nos seus espectáculos, forçando o encontro do público com a realidade inexorável do local. O que não significa que o espaço aparecesse sempre despojado de qualquer investimento cenográfico. Lúcia Sigalho sempre demonstrou uma apetência particular pela qualidade plástica dos seus espectáculos, recorrendo por diversas vezes a projectos cenográficos sofisticados, numa procura constante por exaltar as realidades materiais das suas criações.

O *Olho* foi constituído por um grupo de pessoas da margem Sul do Tejo, em Almada, reflectindo nas suas criações a vivência periférica que deu origem ao seu percurso artístico e assumindo a marginalidade em relação ao *status quo* teatral, que dominava a cena teatral lisboeta. Começando por ocupar vários espaços daquela cidade, em função dos espectáculos que desenvolviam e das oportunidades que lhes eram concedidas, acabou por instalar-se num conjunto de armazéns abandonados da zona ribeirinha de Almada (Espaço Ginjal), que se encontrava em estado progressivo de deterioração, mas que foi a sua casa até ao desmembramento do grupo, no início do século XXI. Tal como Lúcia Sigalho com o Armazém

³² Cf. sítio institucional da *Casa Conveniente* na Internet: http://www.casaconveniente.pt/quem_somos.html (consultado a 15/12/2011).

do Ferro, o *Olho* utilizou este espaço de uma forma despojada, assumindo (orgulhosamente) o contexto espacial onde se inseriam, e que reforçava o carácter alternativo do grupo. O Espaço Ginjal viria a tornar-se num espaço de referência do teatro em Portugal, não só por albergar as criações do *Olho*, mas porque o grupo promovia o acolhimento de vários jovens criadores, de diferentes áreas, mantendo uma dinâmica artística que fazia desta casa um laboratório em constante actividade, e que se revertia numa programação de grande continuidade, atraindo um público novo que se revia no cunho experimental dos seus eventos.

O Espaço Ginjal sustentava de forma exemplar a percepção de vivência impura, para usar a expressão de Schechner (1968), que o *Olho* assumia na sua relação com o espaço teatral, e que se revelou um dos traços mais carismáticos do grupo. No contexto da mesma relação com o espaço, o *Olho* caracterizava-se também pelo grande investimento cénico, traduzido muitas vezes na criação de máquinas de cena e utilização de novas tecnologias, como assumido de forma derradeira no espectáculo *Zona*, em 1999. Nesta criação, o público era convidado a assistir ao espectáculo a partir de uma espécie de púlpito central, enquanto as várias acções performativas se desenrolavam numa complexa estrutura rolante que circulava em torno dos espectadores. Recorrendo igualmente ao vídeo para introduzir uma nova percepção de espaço e tempo performativos, toda a espacialidade do espectáculo proporcionava um efeito estético que girava em torno da ideia de desterritorialização do teatro, inquietação permanente deste colectivo.

5. Procuram-se novas relações de cumplicidade com o público, tentando implicar os espectadores no decurso das acções performativas, por contraponto aos planos distanciados de observação inerentes à estrutura das salas convencionais de teatro. Mais do que o esforço em interpelar directamente o público, vários criadores procuraram formas de levar os espectadores a assumirem na relação com os espectáculos um qualquer posicionamento ético ou sensitivo, privilegiando a ideia de um teatro de “vivência”, em detrimento de um teatro assente na “educação” do público. A co-presença actores-espectadores torna-se assim mais pungente e com ela a consideração dos espectadores como participantes activos das experiências teatrais.

Os trabalhos de Lúcia Sigalho e do *Olho* colocavam no presente da acção performativa a base sobre a qual estabeleciam a interacção com o público. Isto levou a que recorressem a formas inventivas de aliciamento e provocação do público que estimulassem os espectadores a dar uma resposta ao presenciado em tempo real, não só na sua consciência, mas nos seus próprios corpos, e dessa forma levá-los a posicionar a experiência estética na memória sensitiva que tinham do espectáculo, e não exclusivamente numa interpretação intelectual distanciada. Mas se o *Olho* procurava uma relação com o público por via (indirecta) dos efeitos estéticos que propunha (como é exemplo o espectáculo *Muda* descrito anteriormente), Lúcia Sigalho procurou formas de envolvimento mais directo, implicando de forma evidente os espectadores na construção estética dos seus espectáculos. No seu primeiro trabalho (*O regresso de Ifigénia*), por exemplo, os espectadores sentavam-se dos dois lados de uma mesa à cabeceira da qual a actriz/personagem falava para um interlocutor mudo no extremo oposto, sendo mais tarde guiados para outros locais da prisão. Esbatia-se assim a sensação de uma qualquer linha divisória entre actores e público, ao ponto de os espectadores se sentirem como participantes activos da acção performativa. Em *Seres solitários*, criação de 1999, Lúcia Sigalho leva o seu questionamento sobre a relação actor-espectador para um patamar ainda mais radical, colocando um actor a actuar, durante os cinco solos que constituem o espectáculo, para um só espectador de cada vez, dessa forma distinguindo a singularidade da experiência estética por via da presença (única e irrepetível) de cada um dos espectadores. O desejo de fazer teatro com o público e não para o público, como a própria Lúcia Sigalho defende – “quem faz teatro são todas as pessoas que estão na sala”³³ –, pautou todos os seus projectos teatrais, contra uma forma de representação que insiste em fechar as vias de comunicação com o público, como se de um “ecrã de televisão” se tratasse.

Mónica Calle foi outra criadora desassossegada pela necessidade de estabelecer uma ligação de cumplicidade com o público, procurando, graças a uma proximidade intimista com os espectadores, refazer a relação actor-espectador-texto. A sua obsessão em manifestar o efeito real do texto no corpo dos actores – “as palavras, se não tiverem um corpo que se entregue, não acontecem, não existem”³⁴ –, fez com que Mónica Calle procurasse sempre

³³ Em entrevista a Clara Riso (2002).

³⁴ Citada em Costa (2011).

estender as fronteiras de entrega corporal, buscando uma empatia com os espectadores que correspondesse a esse despojamento físico. Para Mónica Calle, referindo-se à sua condição de atriz, é preciso que “as coisas aconteçam no [seu] corpo para depois poder devolver a outros”³⁵, de modo a que dessa partilha sobressaia a verdadeira essência das palavras. No trabalho desta criadora, a presença dos actores estabelecia-se assim numa região entre a personagem e a evocação que o actor faz do seu corpo real, fazendo com que a experiência estética vivida pelo público navegasse entre o real e o ficcional, apontando para um estado liminar em que o texto era percebido de uma forma eminentemente física. Na sequência deste desassossego, Mónica Calle explorou várias formas de aproximação e interacção com o público, como por exemplo em *Jogos de noite* (1994), espectáculo que decorria simultaneamente em quatro quartos contíguos que abrigavam, cada um, um actor que dizia um texto para cerca de meia dúzia de espectadores, deixando que o eco provocado por esta simultaneidade interferisse produtivamente na experiência estética. Mónica Calle sempre procurou a tensão provocada pelo confronto e troca comunicativa entre o actor e os outros actores, entre o actor e os espectadores, e entre o espectador e os outros espectadores, de modo a estabelecer uma corrente de inquietação produtiva entre todos os participantes. A intensidade que colocou nesta procura fez com que, muitas vezes, a relação que criava com os espectadores fosse percebida simultaneamente como um prazer e como um tormento, tensão que se convertia numa força estética particular, direccionada para a emancipação interpretativa do espectador.

No fundo, todas estas mudanças puseram a nu uma questão essencial do teatro contemporâneo: a consideração dos espectáculos enquanto processos (em aberto) de experimentação estética e não enquanto produtos (fechados na função literária dos textos dramáticos). O que contribuiu para se começar a revogar a autoridade absoluta do autor ou encenador (que supostamente teria antecipado o resultado final), acentuando a realidade autónoma que se constrói em cada espectáculo (por todos os participantes, incluindo o público). Ao privilegiar a experiência estética que os espectáculos proporcionam *hic et nunc*, a geração de 90 insinuou-se através de um gesto auto-referencial, agitando a forma como até então se olhava para o teatro em Portugal, ainda sujeito a uma certa sacralização do texto dramático.

³⁵ Citada em Costa (2011).

Considerações finais para o século XXI

Com excepção do *Olho*, que se dissolveu por iniciativa própria em 2003 - muito embora João Garcia Miguel, o seu director artístico, tenha prosseguido uma carreira individual -, e de Lúcia Sigalho – que se encontra desaparecida da cena teatral desde 2009, ano da sua última criação -, todos estes criadores mantêm-se no activo, continuando a deixar a sua marca na cena portuguesa contemporânea através das mais produtivas experiências. Partilham no entanto, neste século XXI, a sua originalidade com uma geração mais vasta de jovens criadores, no seio de uma multiplicidade de olhares que procura na instabilidade do novo, a vitalidade estética dos seus projectos. O teatro em Portugal evoluiu muito nestes últimos vinte anos reflectindo a tendência internacional para expandir as fronteiras das artes performativas e a necessidade dos criadores proporcionarem novas percepções (artísticas) de si próprios e do mundo.

Esta ascensão deveu-se, em grande parte, à dinâmica criativa da geração de 90, graças à qual, como reconhece Vasques (1994:39), “se assistiu a uma progressiva afirmação cultural das periferias, ao alargamento da noção de «espaços alternativos» e que possibilitou a emergência de poéticas de novos criadores”. Isso não significa que o panorama teatral actual viva momentos de grande euforia. Continua a ser (tragicamente) um teatro em luta pela sobrevivência, mantendo-se inclusivamente a desigualdade de tratamento em relação a muitas das companhias do Teatro Independente que subsistem na geografia teatral portuguesa e que continuam a garantir, embora de forma menos expressiva, a maior parte da atenção das instituições públicas. Mas a sede por novos modelos estéticos e novos ídolos tornou-se insaciável, abrindo irreversivelmente o mundo do teatro a novos públicos, mais exigentes do ponto de vista artístico e com mais urgência em se relacionar com as visões e pulsões criativas do nosso tempo.

2.3 TRACING THE MNEMONICS OF THE BODY THROUGH THE CORPOREALITY OF THE PERFORMER: EXPERIENCES OF AFFECTIVE INTENSIFICATION IN PORTUGUESE PRACTICE

[Publicado em 2014 no livro coordenado por Ramune Balevičiūtė, *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Creative Work and Training*, pp. 66-77, Lithuanian Academy of Music and Theatre]

ABSTRACT

I will explore the possibility of looking at the dimension of corporeality in live performances as a means of generating insights into the inquiries of personal and cultural identity, insofar as they are traced through the topography of affects that arise from the performers' bodies-as-memoirs. I will contextualize my analysis in contemporary Portuguese practice, evoking in particular *The Old King* as a paradigmatic example in which the somatic experience has been intensified to give rise to an expanded sense of the Portuguese (unfulfilled) desire of bodily enrollment in the world.

I will then argue that, by seeking to drive the aesthetical experience through the affective memories of their bodies, performers strengthen the empathic relation with the spectators, leading them to confront and re-categorize the affects of their own bodies, thus providing for the opportunity to transform the limits of their identity and of the world in which they define themselves.

Keywords: Corporeality, affects, reception, Portuguese practice, performer's creative work

A perception from within

In 2011, while I was watching *The Old King*,³⁶ a co-creation by the stage director Miguel Moreira and the dancer Romeu Runa – of which the latter is also the sole performer –, there was something in Romeu's corporeality that affected my experience beyond what one could anticipate from what was being showed. Something that triggered in me an intertwined set of sensations and emotions that appeared to arise outside any evident cognitive interpretation. To some degree, it was as if my body was reacting directly to Romeu's bodily actions, in such a way that I could not immediately justify. This led me to question and to

³⁶ Premiered in 2011 in Lisbon (Teatro Camões) and have been touring ever since (post-production of *Les Ballets C de la B*).

confront the possible origins of those sensitive effects in my own body, and to what extent these could have been prompted by the performer's creative bodily work.

The Old King, as stated in the publicized synopsis, was inspired by the idea of a man in search «for an identity that could resonate his reason for being and that nourishes the willingness to intervene in the society, within a collective behavior».³⁷ But this was only the dramaturgical motto for a performance that was clearly built from the sensations, pulsations and inner dispositions of the dancer Romeu Runa, and which led to the body 'monologue' that makes up the entire live presentation. In this, Romeu embodies a deserted but resilient figure, that flaunts continuously his corporeal despair – or by flopping his torso sideways and back during excruciating periods of time, or by pushing his muscles and bone structures to the limit, or by other virtuoso movement of endurance and pain (Fig.1) –, struggling to make sense of himself and of the world that surrounds him. From the point of view of the spectator, the immanent presence of Romeu's body and his overloaded gestures and movements were the channel through which all aesthetic forces came together, thus overwhelming the (already timid) signs of verbal communication or of any other symbolic frame that were being unveiled during the performance. Not to annulled them though, but to get to them through a different perception, a perception built upon an intensification of – as Donia Mounsef put it – the 'corporeal excess' (2006:66). This is, the corporeal dimension that is beyond the semiotics' accounting possibilities – what one feels besides the facts, the observable, the describable, what exceeds the logic of representation. And it was precisely this perception through the excesses of the body that led me to empathize with Romeu's corporeality within what it seemed to me at the time to be a very personal feeling: the feeling of an absent body in a desperate attempt to find himself.

I realized then that that feeling was not new for me, and that, actually, had been haunting me latently long ago – often evident while watching Portuguese performances. In fact, when I looked back to what had been much of our practice (especially) since the nineties, I comprehended that that kind of corporeal excess display had been frequently there – or through explicit dramaturgies of the body, or transpiring underneath the corporeality of many performers –, driven by what I feel to be a singular Portuguese yearning to belong to the

³⁷ As published in <<http://ticketline.sapo.pt/evento/3044>>, accessed 13 October 2014. My translation.

world, and that, as I will discuss further ahead, grew out to be a distinctive mark of the Portuguese performing arts' landscape.



Fig. 1. Romeo Runa in *The Old King*. Photo ©Helena Gonçalves

This understanding was only possible through my affective response, not only to *The Old King*, but also to the accumulated watching of Portuguese performances. As a spectator, by relying in my emotions and open myself to be invaded by the affects that emerged in my own body –³⁸ this is, by unlocking my ability to affect and be affected –, I was able to give rise to an expanded sense of what can be considered a common trace of the Portuguese corporeal predicament, which later I would eventually deepen. One might call it, thus, an inside-out

³⁸ Following the Deleuzian sense of the term, 'affect' is considered here as the «ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act» (Blair, 2013: 142).

experience, and not, as it is usually privileged in sociological approaches, an exterior analysis built exclusively upon the observable aspects of the body in society.

It is then from my subjective perspective in relation to the Portuguese performing arts' context, that I will explore in this communication the possibility of looking at the dimension of corporeality in live performances as a means of generating insights into the inquiries of personal and cultural identity, insofar as they are situated and traced through the topography of affects that arise from the performers' bodies-as-memoirs.

From the body to the memories of the spectator

It is for a long time now assumed that experience is not only perceived by cognitivism and by the model of linguistic signification, but dominantly through a process of affective internalization that is etched in the body according to mnemonic schemes – the same mnemonic schemes that are the basis for our personal habits.³⁹ In this sense, affects are the variables from which every experience is mediated and through which the body can incorporate new perceptions and new routines. That is why our bodily practices are so much more persistent and self-persuasive than any other discursive practices. Because they express a power and a force that carry instantly with them their own meaning; their understanding and influence is immediate, since it comes from the imprinted affects in our own body –⁴⁰ 'the body never lies', as argued by Martha Graham.⁴¹

Many contemporary artists have long understood the value of this embodied mnemonics, pushing forward the ways to express themselves through an affective communication with spectators, in order to get to them where they are potentially more sensitive and receptive – the body. By enhancing the forces of affects – as I will develop further ahead -, they have been trying to close the gap between the bodies of the performers and the bodies of the spectators via the process of empathy. Instead of the spectator simply casting himself into the position of the performer (within the process normally called of 'identification'), he (or she) is compelled to project his/her body into the energy and action

³⁹ Cf. Almeida (1996).

⁴⁰ Cf. Gil (2001).

⁴¹ Quoted in Gil (2001).

of the body of the performer.⁴² This has been challenging the spectators to let themselves be pervaded by their own corporeality, thus making perceptible the connection between their immediate perceptions and the expression of their bodily understanding and transformation – within what Nicola Shaughnessy called a ‘felt understanding’.⁴³ In this context, the spectator is no longer considered to be the receptor that contemplates (at distance) a performance but the one that engages in it with his (or her) whole body.

One crucial consequence of this enhanced attention to our own bodies is the likely confrontation with the memories that gave rise and shaped our ability to affect and be affected. Everything in our earlier experiences within a specific culture has influenced our bodies, has left its marks throughout the construction of our sensitive body and ultimately of our own identity - where there is no memory there is no identity.⁴⁴ And, thus, every new experience is a reenactment of the previous ones and, at the same time, a confrontation with those same affective marks at different circumstances - the circumstances of the present time and of the coming future. As Anna Furse (2013:59) argued, «memories are both produced out of experience and in turn recreate it». They are the affective references from which our ability to act and to define ourselves is played in every single experience. One can thus argue that the potential to direct the perception of spectators to their own affective bodies is what distinguishes the transformative power of much of the performing arts today. Since it provides the spectators for the opportunity to understand and transform the limits of their own identity and of the world in which they define themselves.

In *The Old King*, Romeu’s solo was impregnated by an idiosyncratic corporeality where it seemed to interlace emotional and conceptual memories that resulted from his personal and collective life experience. Not as a remembrance exercise, but as part of his search for a body that he could call his own in his own time, a body striving for a sense of personal and cultural identity, with which I immediately recognize myself, not only intellectually, but, and above all, physically. Which led me to try to grasp the mnemonic prints of my own body and

⁴² Cf. Foster (2011).

⁴³ For the author, felt understanding occurs «through the interplay between visual, auditory and bodily experiences. (...) [It is] a different way of knowing, combining ‘facts and the feel of something’, intellectual understanding and intuition» (Shaughnessy, 2013: 13, 16).

⁴⁴ Cf. Furse (2013).

eventually to bring to consciousness an important feeling that is enrolled in the bodily collective memory of much of the Portuguese: the feeling of a ‘missing’ body. A body that, in not such a distant past of almost fifty years of dictatorship, was compelled to restrain itself; a body that, at the time of this performance debut in 2011, was facing the fear and aporias of the Portuguese impending economic crisis; an ‘old body’ that is still full of scars and empty holes and is still to be determined for itself and for the world. This subjective perception, in its meaning and intensity, was only possible through the body opening to consciousness, and not the other way around – how else could I access and recognize the affective marks of the collective memory in my body?

Of course, as put by Bruce McConachie (2013:193), «while collective memories are never monolithic, some may be widely shared and these invariably colour audience expectations and emotions». For the Portuguese spectators, like me, the color shade of a past of personal body constraint and even cancellation of their role in the public space remains (still today) to haunt our corporeal assertiveness – which helps us better understand the attention that has been given to the vital forces of the body in Portuguese performing arts’ practice.

Portuguese practice: towards an intensified corporeality

In José Gil’s famous book called *Portugal, today: Fear of existing*, the author argues that the dictatorship that ruled the country from 1926 to 1974 nourished an ‘economy of the affects’ that «far from opening the bodies, kept them half-closed, asleep in an illusion of affective bonding, but actually underground and imaginary» (2004: 66-67).⁴⁵ The strict censorship to any public expression and the fear of repression rarely gave vent to any other bodily manifestation outside the conservative conventions of social behavior that were imposed during that long period of time. The consequences of this brutal limitation of body space were so significant that even the Carnation Revolution of 1974 could not immediately heal.⁴⁶ The hidden scars of an impoverished and frightened people by the dictatorial regime,

⁴⁵ My translation.

⁴⁶ The so-called Carnation Revolution refers to the military coup that in the 25th of April of 1974 overthrew the authoritarian regime that was in place since 1926. The military action was coupled by the citizens, which filled

of the breakdown of half a millennium of colonial empire and of the recent thirteen years of bloody colonial wars, remained quite present. Besides, the sudden pressure to bring the country close to the economic and cultural expectations of the (so called) 'free world', especially within Europe, shook the ground under the Portuguese body - a body that found itself in the midst of a crisis of self-recognition in the times that followed the opening to a democratic regime. This bodiless crisis was so deep that, in the beginning of the nineties, an important sociologist and art critic called Alexandre Melo wrote its ultimate dramatization: 'The Portuguese have no body'.⁴⁷ What he tried to point out at the time was that the Portuguese corporeal expression, besides the mechanical demands of the everyday, was essentially characterized by absence, and thus rarely being the thematic object of experience or thought.

This lack of bodily affirmation was very evident in the context of the limited landscape of performing arts in Portugal, namely in the area of dance – an expressive indicator of the kind of relationship that communities have with their body. Before the Carnation Revolution, there was not almost any tradition in dance (since the classical to contemporary) in Portugal.⁴⁸ The only existed dance company (since 1965) was the Ballet Gulbenkian,⁴⁹ and for a long time their productions were confined to classical ballet - the National Ballet of Portugal, to give an emblematic example, was founded only in 1977. But with the accession to European Economic Community in 1986, and consequently with the opening to international artistic community, the first signs of disruption of the disembodied culture in national performing arts were felt, since it encouraged the international circulation of artists and their works, and the promotion of international festivals and other cultural events.⁵⁰ It was particularly since then that the latent desire to know and to experiment new artistic processes was given free rein, which gave rise to a euphoric search for new forms of corporeality that could expand the notions and the roles of the body within the public space. The collaborations between

the streets of Lisbon claiming for the liberation of the people and the end of the war in the African colonies. It came also to symbolize the pacific act of the revolution, in which few people were injured or killed.

⁴⁷ Quoted in Ribeiro (2010). My translation.

⁴⁸ Besides some types of folklore dance.

⁴⁹ Initiative of the Calouste Gulbenkian Foundation.

⁵⁰ That had its emblematic epilogue with the organization of 1998 Lisbon World Exposition, an event that gathered more performing artists than ever before in Portugal.

choreographers, stage directors and Live Art performers became frequent in order to produce new bodily languages, thus providing to the dominant rationality of semiotics (especially in theatre) a broader spectrum of aesthetic possibilities. In the turn to the twentieth century, as André Lepecki argued, Portuguese performing arts were becoming characterized by an increasing sensorial intensification, that had been making manifest and corporeal the tremor of the shifting ground of Portuguese society: «Discourses of nation, of modernity, of periphery, of «Europe», of dramaturgical and performative affiliations crash upon the performing body with a force powerful enough to shred it into nothingness» (1998:25).

This state of aesthetical intensification of the corporeal, as a means for ethical and political introspection and revelation, grew to be a distinctive mark of Portuguese contemporary performing arts. Along the last decade, the works of many artists (of which *The Old King* is just a good example) have been keeping this search for distinctive visions of the body – what is it and how it is connected to other bodies and to the world in the context of the Portuguese memories. Not so much in the sense of reflecting about the past, but in the sense of reflecting about the present and the future through the bodies-as-memoirs. But maybe even more crucial than the search for a distinctive body, is the exploration of the many ways in which the body frames an appeal to spectators to discover the communal basis of their experience, and upon which bodily knowledge of self and others can be generated and transposed into the public space. As mentioned before, *The Old King* invoked an empathic connection with the spectators that, like me, recognize themselves in that same disembodied ‘haunting’ from our past, and that in turn leads us to question our (in)ability to act in the current public space – which has become even more relevant due to the Portuguese socioeconomic crisis in progress.

Knowing the work of Miguel Moreira and Romeu Runa, it is important to notice that this aesthetical reception is the result of a conscious work around the corporeality of the performer. A work that was clearly oriented towards the inner motivations and affective patterns inscribed in Romeu’s own body, and that enabled him to elaborate a particular corporeality that reverberates a vital part of himself and at the same time points beyond him, towards the spectators.

Breaking the bodily locks of the performer

As several authors already argued, from the humanities to the sciences, the communication of the performers with the audience is always embodied. Being this based on abstract movements or in the relationship with more linear codes of signification, like gestures and words, the body is always present, sometimes as an 'excess', sometimes mingling with forces of representation. In line with this, the performers' understanding of their bodies has long changed and has been adjusted to the large scope of dramaturgical possibilities that has increasingly composing the contemporary performing arts practice.

As Richard Kemp reminds, «given that at least 90% of the mental operations that create embodied life are unconscious» (2010: 190), the performers have been trying to engage with their own unconscious mnemonic triggers of emotion and imagination, in order to affect their capacity to strengthen the empathic relation with spectators (regardless of genre or conceptual motivation behind each project). This self-engagement does not refer only to the sensitive perception of the biological body, but to letting the unconscious be brought to the surface of the conscious body. By failing to oppose a force of resistance to the penetration of the unconscious, by letting themselves be permeated by the affects that emerge in their bodies, as immediate forces of connection with the world, performers can better capture their own capacity to affect and be affected.

But even the performers' bodies can find themselves locked, insensitive to the corporeal perceptive traces of their affective memories, which makes it necessary to open the bodies to themselves, awake in them all its powers of self-perception, and try to reactivate them beyond what all systems of power over the body seek to erase - including the most demanding tasks of acting, dancing, or any other kind of live performing rigid methods and techniques. The more the performers understand and set free the affects that are imprinted on their memories, the greater is their ability to, through them, relate affectively with the spectators. If the spectator is able to feel the accumulated inner tensions and intentions of the performer's body, he (or she) would be more apt to reenact those same sensations in his/her own body, from which more penetrating perceptions and interpretations could arise. In terms of the performer overall creative work, this is not of course a one-time task, but a continuous dialogue between the performer's own body and

his (or her) life experience, in the sense of recalibrating the logic of the performing body into one ruled by the affective experience with the spectators, this is, into one ruled by empathy.

In *The Old King*, Romeu's frenetic embodied search into his own self, made manifest the same disembodied history of the Portuguese, which created an empathic link with his fellow countryman spectators. This was only possible through the liberation of the sensations, intensities and energy tracks that constitute the substance of his mnemonic prints of the body. *The Old King* is not, as discussed, an isolated performance but one among other several cases that have been making notorious our urgent longing to belong and to act within the public space, and that have been influencing the corporeality of many Portuguese performers that, as Romeu Runa, have been trying to break the locks of their bodily existence.

2.4 ETHI-SOMETHING

[Publicado em 2015 na *Etudes*, Vol.1, No.1, Feb 2015 (n.p.), ISSN 2375-0758. Disponível em acesso aberto: [URL](#)]⁵¹

ABSTRACT

This is a narrative journey through my experience as a Portuguese theatregoer since the Nineties. It encapsulates different voices, from the personal to the more academic, in an inner dialogue where the affective dimension is left free to influence the tone and rhythm of the discourse, to interrupt and challenge the logic of argumentation, and to be recognized as a powerful force of knowledge and self-transformation.

I begin by addressing the recent socio-political changes in Portugal - especially since the breakdown of the dictatorship regime in 1974 –, and its effects in the way I grew out to look at performances today.

From that perspective, I will then confront the relativist standpoint of contemporary Western performing arts, where ethics seems to be increasingly seen as *something* inscrutable within the realm of the subjective, *something* about which no one risks a common understanding, *something* of something lost. In the wake of a postmodernity that has been casting a growing shadow over the construction of foreseeable futures, and that is becoming further apart of its political relevance.

I will conclude by directing my attention to the early signs that seems to be leading the performing arts' practice to rehearse new ethical paradigms. *Towards what can point beyond ourselves* and to the possibility of a life together.

When I finally became a frequent theatregoer, I think I would have about eighteen years old. It was the Nineties in Portugal, decade of great existential questions for many who, like me, carried the heavy legacy of succession of the generation that lived through the

⁵¹ A first (and shorter) version of this text was published in Portuguese in the electronic journal *ESC:ALA*, <<http://escalanarede.com>>, 2014.

Carnation Revolution in 1974.⁵² A generation that had felt the oppression of the some fifty years fascist regime. Which still carried the scars of thirteen years of colonial wars - to which the revolution put a stop -, and that witnessed the final breakdown of an empire of more than half a millennium.⁵³ A generation that had taken the first steps in rebuilding the country and that had put all of its hopes in the rising democracy. A generation that, by the Nineties, was already showing signs of disillusionment with the results of "their" democratic system and starting to get impatient with the alleged lethargy of the younger people. That in the rush to find a scapegoat for the skewed course of history put the burden of responsibility on us. We were the "second-rate generation", as some of them called us. A term that rapidly spread into the popular jargon.

I prefer to see us as the orphans of the Revolution.

To this was added the urgent pressure of bringing the country to the economic, social and cultural levels of the rest of the democratic Europe, which, in the meantime, had definitely welcomed us with the accession of Portugal to the European Union a few years earlier.⁵⁴ Increasingly open (and permeable) to the international influences, we had then to deal with the unrest of postmodernity, who had settled throughout the Western world at all levels of critical thinking and artistic production, and for which the Portuguese were not quite prepared, since our history had not allowed a sequential transition to this new era. An era that was strongly influenced by the social and political struggles and the remapping of the artistic boundaries occurred in the international landscape, especially in the Sixties and

⁵² On the 25th of April of 1974, a military coup organized by a heroic group of officers overthrew the corporatist authoritarian regime that was in place since 1926, in order to make way for the implementation of a so desired democracy. The military action, which eventually developed without major confrontations with the police forces close to the regime, was soon coupled by the citizens, which filled the streets of Lisbon claiming for the liberation of the people. The name *Carnation Revolution* came from the symbolic gesture of the population that, when took the streets, started to put carnations into the muzzles of the revolutionary military to celebrate the end of the dictatorship and the expected end of the war in the African colonies. It came also to symbolize the pacific act of the revolution, in which almost no shots were fired, and few people were injured or killed.

⁵³ The Portuguese Colonial Empire was the first global empire in the world history, which began in 1415 with the conquest of Ceuta, and extended itself to Brazil and to a number of African and a few Asiatic territories since then. In 1974, Portugal was fighting to maintain its last colonial territories in Africa, waging a bloody guerrilla war with pro-independence movements particularly in Angola, Mozambique and Guinea. Soon after the Carnation Revolution, in 1975, Portugal conceded the sovereignty of the large majority of the colonies, thus putting an end to the Portuguese empire, and forcing the precipitated return of about half a million of Portuguese people that lived in the ex-colonies.

⁵⁴ Portugal is a member of the European Union (called at the time European Economic Community) since the 1st of January of 1986.

Seventies⁵⁵ - a time when most of the Portuguese were unaware of the news from abroad due to the strict censorship regime that prevailed under the dictatorship. But even after 1974 postmodernism had little resonance in Portugal, once the Carnation Revolution had brought a renewed belief in the political ideals and philosophical thought of the first half of the twentieth century, which covered up the more pragmatic reality of the (so called) developed countries at the time. The Eighties however came to erode this post-revolutionary enthusiasm. The ideological crisis that followed the mercantile culture, which had started to dominate the "free world", depose many of the illusions of self-determination of the Portuguese that, at that time, were beginning to realize that had been following a course that could not have predicted or completely controlled. At the beginning of the Nineties, postmodernity was hence received as a jolt that shook the ground of a society still stuck between the corporatist conservatism and the revolutionary ideals of the modern era. The acclaim of subjectivity as the inescapable filter of "reality", and the wide recognition of post-structuralism and deconstruction as the driving forces of thought and knowledge production, clashed with the Portuguese *docile bodies*,⁵⁶ still conditioned to believe in the grand narratives of the past. This laid the groundwork for a period of intense relativism that led us into «the midst of a crisis of self-recognition and of self-reinvention» - as so well described André Lepecki (1998:15) when he argued about the vital motivations of the Portuguese performing arts of that time. Guided by distrust in the collective, in confrontation with a past that seemed to us too full of dogmatic answers, each one of us (***who would have about eighteen years old***), scattered (***not to say lost***), was eagerly searching for a fresh view of themselves and of the world.

Perhaps it was this urge to be a spectator of my own that was pushing me towards the theatre. At the time, a generation of young artists was emerging (not only in theatre but also in dance and in visual arts) that, motivated by the desire for new aesthetic possibilities, positioned itself alternatively to the existing artistic dominance. ***I will hardly forget my first***

⁵⁵ As were important examples the development of feminist, gay and ethnic discourses, or the emergence of new forms of artistic expression, such as Performance Art and Pop Art.

⁵⁶ To use Michel Foucault (2013 [1975]) term about the effects of disciplinary power in society.

*encounters with the productions of O Olho*⁵⁷ and Lúcia Sigalho⁵⁸ (*especially these*), but also the ones with Mónica Calle,⁵⁹ Teatro da Garagem,⁶⁰ Vera Mantero,⁶¹ Artistas Unidos,⁶² among others. It was this generation of artists that broke with the prevailing paradigm of theatre – until then conceived exclusively from the literary language, and where realism was seen as the indisputable form of theatrical expression. It was this generation that became aware of the instability of values, of the social and political aporias of that time, of the diversity of audiences that were starting to sprout, and that claimed new ways of thinking and doing theatre; a generation that started to incorporate new live performing formats and new technical procedures without obsessions of thematic or ideological consistency. One might say that they were the first in the realm of the Portuguese theatre to embrace and react to a postmodernity that was finally starting to insinuate itself in our cultural landscape. The Theatre Company O Olho, for example, soon distinguished itself by their extensive collaborative processes, in which they refused the idea of a single responsible director or playwright for the creative act. Their second production called *Humanauta*,⁶³ to give an

⁵⁷ “The Eye” (my translation), was a theatre company from Almada – a suburban city located in the opposite margin of Lisbon. Along with Lúcia Sigalho, Mónica Calle and Teatro da Garagem, among others, *O Olho* was part of a new generation of Portuguese artists/companies that sprouted in the beginning of the Nineties, and that positioned themselves alternatively to dominant theatrical practice at the time. Better known for their experimental and collaborative working processes, they were one of the first to integrate the principles and characteristics of the postdramatic theatre in Portugal. Founded in 1991, the association was extinct in 2002.

⁵⁸ Lúcia Sigalho started her career in 1993 and was better known by her autobiographical standpoint from which she positioned herself to engage with the audience. As noted by John O’Mahony in a 2003 article from *The Guardian*, Lúcia was «a fast-talking firebrand (...) whose anarchic brand of physical theatre seems to spring naturally from her own exuberant personality». She disappeared from the artistic landscape in 2009.

⁵⁹ Mónica Calle established herself in 1992 in a bohemian neighborhood of Lisbon mostly known by the local prostitution and sex shops, from which she created a more intimate relationship with the urban space and established a theatre practice in which the body and the sensorial power of the word were (and still are) her main artistic propositions.

⁶⁰ “The Garage Theatre” (their own translation) was founded in 1989 and devoted most of its work with the research into new forms of theatre writing and its connection with new scenic proposals. They were also the first to express the «perspective of a generation», as stated Carlos Pessoa (the artistic director) in a 1994’s manifesto (1994:16), thus laying the foundation for an alternative way of being in the theatre.

⁶¹ Vera Mantero is one of the pioneer choreographers from the late eighties that gave birth to what was called at the time the New Portuguese Dance movement. Vera became one of the most acclaimed Portuguese artists in the international landscape of Performing Arts, especially, as noted André Lepecki (2004), by her «innovative uses of the body as a positive point of departure for a critique of contemporary Portuguese culture».

⁶² The “United Artists” (my translation) appeared a little later in the decade (1995) but their creative processes were fundamental in the renovation of the role of the dramaturgist and in the investment in new contemporary Portuguese playwrights.

⁶³ “Humanauta” is a made up compound word that can be translated to “Humanaut” (“human”+“-naut”, as in “astro-naut”).

emblematic idea, took two years to be developed, and relied on a wide team of collaborators (about 30), from the pure sciences and engineering to humanities and arts, who helped in their thorough dramaturgical research. The performance was finally premiered in 1994 using 32 performers, most of them young performers or other early career artists. Even with very little financing and support, they were able to motivate a significant number of people, from the artistic community to the wider audience, in what became an influential alternative artistic movement. The belief in the collaborative work, the multidisciplinary perspective, the comprehensive dramaturgical methods and the appetite for the sensory were all ground breaking characteristics at the time. ***I remember seeing myself being pulled by friends to go see what was happening on the other side of the Tagus river, where they were stationed.***⁶⁴

Another major feature launched by the work of these young artists was the search for new relations of complicity with the audience, in which the spectators were seen as active participants, thus emphasizing the idea of a theatre based on the shared “experience” – as opposed to the former perspective that relied in the dialectical authority of the theatrical texts to “educate” the audience. Lúcia Sigalho was one of the artists that took further the questioning about the relation between performer and spectator. In *Seres Solitários* (1999)⁶⁵ to use one of her most acclaimed works, the 5 monologues that constituted the performance were presented at the same time by 5 different performers in 5 different intimate urban spaces – each one of them offered to only one spectator at a time. Following her previous approaches for including the audience, this performance felt like the ultimate celebration of the uniqueness of the live theatrical experience, through the single and unrepeatable presence of each of the spectators, within a busy urban environment such as Lisbon, where solitude fills most of our everyday life. The desire to make theatre with the audience and not for the audience, as Lúcia herself used to say,⁶⁶ guided her artistic career against the traditional way of acting that insisted on limiting the participation of the spectators. ***If talent was not enough, Lúcia, along with other emerging female artists, emanated a force and a fresh sense of the feminine that were still delightfully subversive at the time.***

⁶⁴ O Olho was based in Almada, the city located in the opposite margin of Lisbon.

⁶⁵ “Lonely Beings” in English – my translation.

⁶⁶ Cf. Riso, C. (2002).

The communication with the audience was that way recalibrated around the relationship of empathy that was established in each performance, in which the spectators were led to testify in their own bodies what was being experienced by the performers. Instead of the spectators putting themselves in the position of a “character” – in what is conventionally called an “identification” process – they were taken to embody the sensations, energy, and kinesthetic action of the performers, even if the situation was a fictitious one.⁶⁷ Thus, the spectators found themselves compelled not only to relate affectively with the performances, but also, and because of that, to assume their share of responsibility with whatever was happening during those live experiences, as in any other situation of individual decision. That responsibility was not felt from a direct confrontation with a thesis, antithesis, or opinion, but rather from the direct demands of the live experience, that is, from how the spectators were led into giving a response to what was being experienced – within the logic of what Lehmann (2006 [1999]) called an *aesthetic of responsibility (or response-ability)*. Hence, the distanced contemplation that legitimated the previous paradigm of theatre gave way to the committed action of the spectators. Using the Kantian line of thought, the theoretical reason,⁶⁸ which before validated the univocal interpretation of the performances, thus aspiring to an abstract truth, gave way to the practical reason,⁶⁹ through which the spectators, by taking the responsibility for their ongoing perception of the experience, come to constitute themselves as rational free beings. Instead of privileging the question “what is it that I believe in?” it was brought to the foreground the question “**what is it that defines me?**” There is, however, a fundamental factor that separated this from Kant's thought, which is the fact that the spectators’ perception of the experience was related to a subjective construction of themselves, and not to the translation of an objective moral law, which the philosopher always defended as unconditional.⁷⁰ In this sense, the performance-spectator relation pointed more to the existentialist thought of Sartre's (2007 [1943]) being-for-itself

⁶⁷ As evidenced by the acclaimed mirror-neurons, whose recent discovery have reaffirmed (scientifically) this intrinsic connectivity between spectators and performers – previously addressed by many artistic creators and thinkers throughout the twentieth century, from John Martin to Richard Schechner and Marina Abramović, to give some canonical examples.

⁶⁸ Cf. Kant (2013 [1781]).

⁶⁹ Cf. Kant (2013 [1788]).

⁷⁰ This besides the fact of the theatre belonging to the sphere of aesthetics, which Kant believed to be “disinterested” and therefore outside the scope of the requirements of practical reason, that is, of ethics.

(*être-pour-soi*), that is, the idea that it is the human, individually, who builds his own essence, and not a universal moral order. More than interfering with objective concepts, what started to become of interest in theatre was thus to interfere with the perception the spectators had of the world, thus making visible the connection (**often broken**) between our personal experience and the world that we see (**or want to see**).

It was then by the Nineties that the Portuguese theatrical practice took the first steps into what is considered by many the transformative power of the performing arts today: to direct the perception of spectators to their own affective bodies, and from this towards a better understanding of themselves and of the world they live in. It is this induced self-awareness that has been prompting the spectators to engage in an ontological process of self-definition, towards an “increase of being” – as noted Gadamer (1985:55) on the meaning of works of art.

But there was (there is) something else that grabbed me (still grabs) in an inner reflection of ethical sense. It was the reinforced experience of the *here and now* of the theatrical encounter, which guided us towards a life in the present. A life that, following the aesthetic vision of Wittgenstein (1995 [1921]: §6.4311), overcomes the essential insecurity of the one who is alive to situate ourselves in the eternal, in what in us extends as metaphysical beings and that makes us wonder about our place in the world – independent from destiny. ***I believe it was through this ineffable vibe of the present (of the presence, if we rightly want to emphasize the concept of Gumbrecht)⁷¹ that I realized that being a spectator of theatre is more than being a spectator of his/her own (in the Cartesian sense of the term).*** It is to live him/herself up under the form of the eternal, that is, under the form of the ethical questioning. A questioning that is not merely spiritual (and therefore abstract), but embodied by the affects that accompany the spectators’ experience within the performance. If the human being only finds its freedom in the process of self-discovery – to believe in Hegel’s evolutionary logic –⁷² then it was through the affective experience of the theatre that ***I found (in the most immediate form) the first signs of liberation.***

⁷¹ To this author the term “presence” refers not only to the temporal but, and above all, to the spatial relation with what “can have an immediate impact on human bodies” (Gumbrecht, 2004: xiii).

⁷² Cf. Hegel (1992 [1807]).

From that moment on, a great deal of younger artists have emerged in the Portuguese theatre landscape and have been continuing to expand the limits of performing arts and the urge to find new perceptions of themselves and of the world. At the same time, the increasing opportunities to find common backgrounds and creative partnerships with other international artists and to show their works flourished in the twenty-first century, thus putting many Portuguese artists in the map of contemporary performing arts. Artists like Miguel Moreira⁷³ and Mundo Perfeito,⁷⁴ to give just a couple of examples, have already a recognized career outside the Portuguese borders and have been sharing the same Western concerns and contemporary artistic trends. These trends seem to continue to point to the same open model of ethical relation with the audience, thus leaving to the emancipated spectators⁷⁵ the responsibility of finding their own way of perception and interpretation of the performances and, ultimately, of themselves. One might even say that, regarding the ethical dimension, nothing substantial has really changed in the last decades in performing arts. They simply became more complex and therefore posing *more and more* subjective new questions.

Now, after about twenty years, I am beginning to feel tired with the infinity of questions, and the lack of commitment on the answers.

Given its ability to establish an empathic bond with the audience, the theatre is probably the most effective and immediate mirror of the spirit(s) of our time. It has thus reflected, perhaps obsessively, a number of issues of cultural and social nature that have escalated under the sign of postmodernity, in particular the concern to expand borders instead of setting boundaries,⁷⁶ ask questions instead of seeking for answers, to value the

⁷³ Miguel Moreira is a theatre director/Live Art performer/choreographer recognized by his experimental creative processes and by his search into new forms of corporeality and body presence. Internationally he is probably better known by his co-productions with the Les ballets C de la B, especially *The Old King*, a performance that has been touring since 2011 several places all over the world.

⁷⁴ "Perfect World" (my translation) is a theatre company from Lisbon that is known by their international collaborations, especially with tg STAN, with which Tiago Rodrigues (the artistic director) worked in the past and with which it shares the same basic aesthetic options.

⁷⁵ To use the Jacques Rancière's (2010) concept.

⁷⁶ The very notion of "theatre" has fragmented into various, and sometimes contradictory, perspectives.

flow of things instead of its order. Based on deconstruction as a (practically normative) method of artistic production, the contemporary theatre has been, in this way, casting a growing shadow over the possibility of developing constructive proposals.

In a 2011 creation, the well-known Forced Entertainment developed a performance called *Tomorrow's Parties*, in which two performers (a man and a woman) simply wonder about what the future might be like. In a non-stop avalanche of ideas, some of them fairly realistic, others just plain absurd, the performance depicts probably the biggest paradox of our times: how many possibilities there are still to explore in our future, and how far we are from getting closer to them. As pointed out by some critics, the performance was (in my own words) *optimistically sad*.⁷⁷ Moreover, *Tomorrow's Parties* called attention to how long we have been living in this state of inertia – especially when the performers recovered old futuristic scenarios, which seemed as utopian at the time of the performance as they were decades before. What Forced Entertainment so brilliantly portrayed with this performance was our persistent inability to take a step forward, to risk new propositions, to commit with *something* – including within the sphere of contemporary theatre practice, as it was symbolically implied by the fragile and temporary fairground stage from which the performers stood.

Obviously, this situation is not an exclusive prerogative of the theatre. As Brian Putman (2010) perceptively noted, the Western world has not yet been able to think beyond the intellectual consequences of the modernist proposals, and as a result we became paralyzed around a latent potentiality, without expectation of achievement. We are permanently living a symptom, without being able to establish a horizon of possibilities. And as time goes by, it seems to accentuate itself in this postmodernist idiosyncrasy of looking away from anything that might compromise us ideologically. ***Sometimes I feel myself orbiting around a planet that gave up Being.*** The arts have been responding to this zeitgeist by turning their attention, just as Putman (*ibidem*) stressed, to everything that frames the artistic languages – for everything that concerns the perception, and very little the conviction. Under the (often misleading) belief that form and content is one and the same thing, a growing number of artists have been showing pathological signs of ethico-political escapism. Even the

⁷⁷ Cf. < <http://www.forcedentertainment.com/project/tomorrows-parties/>>, accessed in 23 December 2014.

need for the “new,” which remains feverishly attached to the artistic motivations of our time, does not reveal more than a recurrent nihilistic temptation. By reducing the “new” to the objects that it produces, contemporary art has been evading the possibility to reverberate beyond its objectification. This impulsive repetition where the “newness” of the relationship between the object and its context is purely formal – in the narrower sense of the term – enlarges the unknowable void that separates us from the world. A void that Sartre (2007 [1943]) called “nothing”, and that can only be tackled by the conscious act of the individual, by the free act by which he/she defines him/herself to the world. But many contemporary artists seem to have been avoiding taking risks, thus eluding the responsibility to try to recreate themselves and the world we live in together. By the contrary, many of them have been manifesting an ethical detachment that perpetuates the same intellectual anguish, the same ethical aporia – it is like a circular reliving of a prelude (*a never ending story*).

*I continue to believe that, as Sartre proclaimed,*⁷⁸ the human only truly exists when he/she becomes what he/she proposed him/herself to be, and that this demand is the result of a subjective intentionality. Any adoption of a value system that is represented as being “objective” is only an attempt to transfer the personal freedom to the world of objects, thus ending up getting lost in “nothing.” The problem is that, after so much time of individualizing searches, it has installed a certain alienation of the “other”, of the universal ethics beyond the *Self*, thus distorting the very notion of ethics – what unites us rationally as human beings. In this context, the search for objectivity, though hopeless (and misleading if allegedly found), is inevitable. This search is essential to the critical understanding of the world and its history, and to prevent the existential resignation around (what could be seen as) the snob tyranny of subjectivity – however sensual it may seem. [*Yes, I miss Kant*] This is not about defending the emergence of new philosophies of life or new existential beliefs, much less is it about addressing these issues explicitly in theatre. It is about not caving in to the resignation of the disease, to risk new understandings of ourselves and reveal them to the world. As Heidegger argued, I am more of myself when I recognize the clamor of something that is an integral part

⁷⁸ *Ibidem*.

of me and at the same time points beyond me.⁷⁹ Ultimately, it is about making theatre towards the others, that is, to commit ourselves in being-for-others (*être-pour-autrui*), to use another Sartrean notion.⁸⁰

Do not mistake me, the transformative power of theatre (of performing arts) is still alive, and it is through its manifestations that I have been wielding these questions. It is also within performing arts that have being produced alternative artistic stances, which seem to want to push ahead their ethical concerns. In Portugal, for example, the performing artist João Fiadeiro, in partnership with the anthropologist Fernanda Eugénio, founded recently⁸¹ an interdisciplinary project called *AND-Lab*, which aims to address the fundamental concern of "how to live together." Here, the artistic dimension seems to be perceived as simultaneously an end and a means to what they call "an inhabited philosophy, an ethics of living together, a practice of com-position⁸² and a way of life".⁸³ It is still early to interpret the results of these kinds of proposals, which begin to occur a little around the globe, thus bringing the process of artistic composition to a new form of questioning and ethical positioning.⁸⁴ But the seeds insist on being planted, on the fringe of the trends of postmodernity. ***And that, I hope, do not guide us to only another "Post-" turn.***

⁷⁹ Cf. Scruton, R. (2010 [1984]).

⁸⁰ Cf. Sartre (2007 [1943]).

⁸¹ NA: O projecto *AND_Lab* foi fundado em 2011 e teve a sua face mais visível no desenvolvimento de um evento/jogo chamado de *AND_Game* – que foi aberto ao público durante todo o ano de 2013. Desde então, o projecto passou por várias transformações, sendo desde 2015 conduzido exclusivamente pela Fernanda Eugénio.

⁸² "Com-position" is a term coined by João Fiadeiro and Fernanda Eugénio that resulted of the sub-division of the word "composition" ("composição" in portuguese). In the literal translation from the portuguese, "com-posição" means "with-position." It was created to express the process of "positioning-with-the-other," against the closed sense of "composition," which expresses a combination of positions.

⁸³ Cf. <http://and-lab.org/o-and_lab>, accessed in 11 September 2014.

⁸⁴ A significant number of these proposals are sprouting from ecology-based concerns and animist standpoints, overall following the fundamental question of "how on earth do we live?" – as sharply put by Bottoms *et al* (2012:1). A compelling example of this kind of proposal is the 2011 Kris Verdonck's garden installation *Exote*. But several others, like the very recent (2014) cycle of performances conceived by Vera Mantero & Guests called *More or less, but less than more*, that comprises a number of journeys through several off-screen urban gardens in Lisbon; or the ongoing work by Baz Kershaw, from Warwick University, *Earthrise Repair Shop*, are becoming to grow as proposals with an ethical responsibility towards what one might call *being-with-one-another-in-the-earth*.

Maybe it was the passing of time that made me recognize with more subtlety the contemporary patterns of artistic production. Maybe it is the fact that the future has come roaring by the birth of my son. Maybe it is age. Or maybe it is simply the existential restlessness that we all inherited from the amazement of life, and that immortalized us under the vital doubt of Hamlet. Whatever the reason, whatever the phenomenological synthesis that precedes and contextualizes these words, there is still something that I believe and dream getting stronger: the ethical power of the theatre. Maybe one day, along this path, one might be given some sense to Wittgenstein's idea that aesthetics and ethics are one and the same thing.

In the direction of what it means to be human.

2.5 BASES DE CRIAÇÃO PARA O SÉCULO XXI: A INTENSIFICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA CÉNICA EM JOÃO GARCIA MIGUEL (O OLHO) E EM MIGUEL MOREIRA (ÚTERO)

[Publicado em 2017 no livro coordenado por Rui Pina Coelho, *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [título provisório]*, pp. 23-39. Lisboa: TNDMII | Bicho do Mato]

Contextos e motivações da geração de noventa

Os anos noventa deram azo a uma reconfiguração significativa do panorama das artes performativas em Portugal. Este processo de transformação foi conduzido por um conjunto de jovens criadores que, impelidos pelo desejo de novas possibilidades estéticas, posicionaram-se de forma alternativa às opções artísticas que dominavam a cena teatral desde a Revolução de 25 de Abril de 1974. As motivações que envolveram o seu trabalho são muito variadas e deram origem a linguagens muito diversas, não podendo, por isso, ser analisadas de uma forma unívoca – nem tudo nas artes é sintoma directo do contexto histórico que as enquadra. Mas dificilmente se poderá ignorar o conjunto de condições económicas, sociais e culturais que precederam e acompanharam a sua afirmação artística. Para mais, num tempo ainda marcado pela transição repentina entre o regime ditatorial do passado recente – que submeteu os portugueses, durante cerca de cinquenta anos, a um sistema rigoroso de censura e fechamento ao exterior – e a adaptação a uma vida democrática, na qual o liberalismo económico se vinha a impor de forma acentuada desde os anos oitenta. São, aliás, os próprios artistas, através dos seus múltiplos testemunhos, os primeiros a reconhecer a influência de uma combinação de factores conjunturais no desenvolvimento do seu pulsar criativo. O esmorecimento natural do clima pós-revolucionário (1), o acesso, mais facilitado, à prática internacional (2), a expansão dos circuitos de programação e reflexão crítica em torno das artes performativas (3) e a pressão dos novos desafios impostos a um Portugal agora virado para a Europa (4) são algumas das circunstâncias mais citadas, e que ajudam a entender de forma mais profunda o alcance das suas práticas.

1. A Revolução dos Cravos, como ficou conhecida a insurreição militar de 1974, ateou o desejo colectivo dos portugueses de assumirem a reconstrução de um país empobrecido e pouco instruído, trazendo uma crença renovada nos ideais políticos e nas instituições. Os anos

que se lhe seguiram foram, por isso, marcados por múltiplas iniciativas de reforma social e de afinação do sistema democrático, que agora permitia a Portugal colaborar abertamente com o chamado «mundo livre». A década de oitenta tratou, no entanto, de erodir este entusiasmo pós-revolucionário, nomeadamente por efeito da crise ideológica que acompanhava a cultura mercantilista que vigorava nas democracias ocidentais, depondo muitas das ilusões de autodeterminação dos portugueses que, nessa altura, começavam a perceber que seguiam um rumo que não previram nem conseguiam controlar completamente (Vicente, 2015). Se dúvidas restassem quanto ao caminho que Portugal necessariamente viria a trilhar, a adesão à Comunidade Económica Europeia, em 1986, abria definitivamente as portas para esta realidade, no seio da qual a expectativa de crescimento económico se apresentava docilmente aos portugueses. Este sentimento de entrega dos destinos do país ao ritmo do desenvolvimento europeu contribuiu para refrear a actividade de intervenção dos portugueses na vida pública, o que conduziu a um certo estado de resignação política, com implicações a vários níveis. Sobretudo na esfera da produção cultural, que agora dava sinais de estagnação, revelando as dificuldades do meio artístico em oferecer visões mais actuais sobre as artes e o mundo.

No teatro, as companhias de Teatro Independente que, desde a Revolução dos Cravos, dominavam a oferta teatral com espectáculos de carácter vincadamente ideológico – em sintonia com o clima pós-revolucionário –, perdiam alguma da sua capacidade para atrair novos públicos. Era uma primeira reacção a uma nova condição sociopolítica, na qual se revelava um certo «distanciamento dos temas e das paixões do 25 de Abril, a desconfiança do social, das ideologias e do colectivo, a confiança [...] no mercado e no indivíduo», como salientou Eduarda Dionísio (1994:473) no seu balanço dos vinte anos de democracia em Portugal. À entrada para a década de noventa, a conjuntura teatral, com menos público e com pouco dinheiro, ficou assim mais permeável à introdução de novas experiências capazes de desafiar a dominância estética e financeira do Teatro Independente, que arrecadava a maior parte dos subsídios estatais para a área do teatro.

2. Impulsionados pela abertura ao exterior proporcionada pela adesão à CEE, foram vários os jovens artistas que, entretanto, optaram por circular pela Europa e Estados Unidos da América – ávidos que estavam por expandir as suas competências técnicas e pelo contacto com novas abordagens performativas. Especialmente na dança contemporânea, campo sem

tradição em Portugal, cuja prática estava ainda por se desenvolver. E foi precisamente no seguimento desta circulação que Portugal viu surgir, no final da década de oitenta, um conjunto muito variado de jovens coreógrafos – que vieram a constituir o (então denominado) movimento de Nova Dança Portuguesa.⁸⁵ O trabalho pioneiro destes artistas evoluiu, num período muito curto de tempo, para um patamar de grande diversidade e de reconhecida qualidade – conforme foi dado a testemunhar ao mundo no Europália 91.⁸⁶ De resto, teve também uma grande influência na prática dos criadores que despontavam no campo teatral no início da década de noventa. Particularmente ao nível da investigação de novas formas de corporalidade e presença cénicas – nessa altura ainda muito arreigadas ao realismo formal do Teatro Independente.

Por cá, os Encontros Acarte, iniciados em 1987 por iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian, abriam-se igualmente à prática internacional, apresentando o que de mais inovador se fazia lá fora e permitindo que vários artistas portugueses pudessem levar a cabo novas colaborações no campo das artes performativas.⁸⁷ O trabalho de artistas como Marina Abramovic e Ulay, Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaecker ou Jan Fabre – para citar apenas alguns exemplos – foram dados a conhecer ao público português através destes encontros. Os artistas portugueses passavam, assim, a aceder a uma maior diversidade de dispositivos cénicos, dramaturgias e poéticas do corpo passíveis de serem exploradas. Entretanto, a participação em grandes eventos internacionais (como o já citado Europália 91) e a organização interna de outros tantos (dos quais o Lisboa Capital Europeia da Cultura, em 1994, e a Expo'98 – Exposição Internacional de Lisboa, em 1998, foram expoentes máximos) vieram, a partir desta altura, a tornar-se regulares, dando a partilhar com o mundo o desejo latente destes artistas pela experimentação e pelo potencial expressivo dos corpos.

3. Toda esta movimentação fez com que a nova geração de artistas revelasse uma maior sensibilidade às necessidades de produção dos espectáculos, fomentando a diversificação das

⁸⁵ Termo cunhado por António Pinto Ribeiro (1991). Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Rui Nunes, Olga Roriz e Rui Horta foram os grandes protagonistas do movimento da Nova Dança Portuguesa, mantendo ainda hoje, na sua maioria, uma actividade de criação regular.

⁸⁶ Em 1991, Portugal foi o país convidado do festival Europália, na Bélgica.

⁸⁷ O ACARTE é o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

redes de distribuição e programação existentes, bem como a valorização dos processos colaborativos de criação. Esta nova realidade forçou uma reorientação da hierarquia de poderes existente no interior do próprio teatro, abrindo espaço para o surgimento de novas lideranças artísticas. Partia-se, como salientou Maria Helena Serôdio (1991:11), para a defesa da legítima pluralização das vias teatrais, abandonada que estaria «a nostalgia da unidade» simbolizada pelo Teatro Independente, e dessa forma professar a vinculação do teatro português a uma nova era.

O início dos anos noventa trouxe também, como relembra Maria João Brilhante (2009), uma mudança no relacionamento entre artistas e teóricos de teatro, proporcionando a integração paulatina dos processos de reflexão crítica nos espaços de criação artística. A fundação, em 1992, de um Curso de Especialização em Estudos de Teatro, e mais tarde do CET - Centro de Estudos de Teatro (ambos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), e o aparecimento ao longo da década de várias revistas especializadas – das quais são exemplos importantes a *Adágio* (editada pelo CENDREV desde 1990),⁸⁸ a revista *Actor* (publicada pela produtora Cassefaz entre 1991 e 1992) e os *Cadernos* da Companhia de Teatro de Almada (publicados entre 1991 e 2003) – contribuíram decisivamente para concretizar um discurso crítico sobre as criações de teatro emergentes e para estreitar a ligação entre estudiosos e criadores.⁸⁹ Um efeito evidente desta aproximação foi a concentração de massa crítica em torno de vários projectos artísticos, tornando-se comuns as colaborações ao nível do trabalho de dramaturgia, de tradução, de assistência de encenação, ou através de funções de pesquisa em contextos de experimentação estética (Vicente, 2014).

4. A tudo isto acrescia a pressão urgente de aproximar Portugal aos níveis económicos, sociais e culturais da Europa, e no meio desse diálogo com as necessidades do presente, a preocupação em se redescobrirem os traços da sua própria identidade. Herdeiros da pesada sucessão de uma geração que tinha resistido ao período fascista e ajudado a reconstruir o país após a revolução, os jovens artistas da década de noventa encontravam-se agora imersos no desassossego de um país à procura do seu lugar na Europa e no mundo, o que os lançou

⁸⁸ Centro Dramático de Évora.

⁸⁹ Cf. Serôdio (1998) e Brilhante (2009).

“para o meio de uma crise de auto-(re)conhecimento e de auto-(re)invenção” – como salientou André Lepecki (1998: 15) quando discorreu sobre as motivações vitais da criação performativa desse tempo. E foi no centro desse desejo de afirmação que vários criadores fundaram a base de uma nova presença artística, tornando corpórea a ânsia de transformação da sociedade portuguesa: “Discursos de nação, de modernidade, de periferia, de ‘Europa’, de filiações dramatúrgicas e performativas – todos desabam sobre o corpo em performance com uma força capaz de o desfazer em bocados” (*Idem*: 15-16). Em estreita ligação com esta procura identitária o corpo assumia, assim, uma nova centralidade nas preocupações estéticas de muitos dos artistas portugueses, tornando-se a base de exploração de uma nova presença pessoal, através da qual se procuravam inscrever na esfera da contemporaneidade.

Cientes da instabilidade de valores, das aporias sociais e políticas, e da diversidade de públicos que grassavam na altura, a geração de noventa viria então a romper definitivamente com os modelos vigentes de produção teatral, dando início a uma nova época pautada pela ideia de um Teatro Alternativo – expressão muitas vezes usado pela crítica de então. À primazia dada à função referencial do texto dramático – intimamente ligada à História e respectivos significados postos em relação no texto –, esta nova vaga de criadores contrapôs novas formas de se pensar e fazer teatro, integrando novas linguagens artísticas e novos procedimentos técnicos, sem obsessões de coerência temática ou ideológica. Era a passagem de uma ideia de teatro assente no poder dialéctico do texto para “educar” o público para um teatro de “vivência”, no qual se procuravam novas relações de cumplicidade com o público e se reivindicava a responsabilidade de abordar as inquietações e desafios do seu próprio tempo. Embora muito diferentes entre si, de uma forma geral, pode afirmar-se que os criadores da geração de noventa eram inspirados pelas dramaturgias pós-dramáticas (para usar o conceito de Hans-Thies Lehmann, 2006 [1999]), convergindo, de forma mais evidente nuns casos do que noutros, para a linha de construção estética da *performance*. Grupos como a Garagem, O Olho, Teatro Meridional, Artistas Unidos, e outros criadores em nome próprio, como Mónica Calle ou Lúcia Sigalho – para mencionar alguns dos mais relevantes –, ajudaram a delinear a geração que mais rapidamente contribuiu para a “actualização” da prática teatral portuguesa, mudando expressivamente o seu campo de criação performativa, e dessa forma criar as bases sobre as quais as gerações seguintes (das quais o Útero é um exemplo

paradigmático) puderam evoluir e reforçar o seu lugar no mundo da prática internacional contemporânea.

O Olho e o Útero: a história entrelaçada de duas companhias

O Olho foi um dos grupos saídos do *boom* artístico dos anos noventa, e um dos que mais sentido deu à ideia de movimento alternativo. Radicados em Almada, um subúrbio de Lisboa na margem Sul do Tejo, os seus elementos incorporaram sem preconceitos a perspectiva do “outro lado das coisas”, tal como reconhecido por João Garcia Miguel (2016a:4), o fundador e director artístico do grupo – dessa forma assumindo o confronto simbólico com a hegemonia central que a capital representava na esfera da produção cultural. Um exemplo icónico deste seu posicionamento crítico era a frase que se podia ler na parede exterior da Lemauto, uma antiga oficina de automóveis na qual o grupo se conseguira estabelecer: «Uma pancada nos olhos faz ver». Para João Garcia Miguel (*Ibidem*:1), «[e]ra um slogan para a cidade, para o mundo e que servia de mote para o que nos animava as almas e o que nos fazia mover na época»». Alimentados de um espírito de contestação aos poderes instalados, o grupo contrapropunha então uma reflexão mais inclusiva sobre si próprio e o mundo: “Queríamos ter e ser Europa no nosso corpo, cada um de nós desejava ser mais do que apenas almadense ou cidadão português” (Garcia Miguel, 2016a:5). O facto de serem oriundos de áreas artísticas muito diversas – não tendo nenhum dos seus elementos formação específica em teatro – , contribuiu igualmente para o distanciamento que revelavam em relação ao *status quo* teatral e, conseqüentemente, para debruçarem um olhar corrosivo sobre tudo o que, até então, tinha balizado a criação performativa.

Foi no seio desta vivência marginal – que sempre fizeram questão de abraçar – que O Olho haveria de estreitar-se, em 1991, com o espectáculo *El, Levando-o aos Ombros em Passo de Marcha Sincoada ao Quarto Tempo*.⁹⁰ Esta foi a primeira de uma longa série de propostas transgressoras, na qual renunciavam ao logocentrismo dominante da tradição teatral portuguesa para abraçar as abordagens mais próximas da *performance*, a partir das quais a presença do(s) corpo(s) assumia um protagonismo pouco comum àquele tempo. Uma das características que mais distinguia o seu trabalho era a recusa em aceitar a autoridade de um

⁹⁰ Esta criação colectiva haveria de ganhar em 1992 a Menção Honrosa do Prémio ACARTE/Maria Madalena de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

autor dramático ou encenador, antes privilegiando os processos colaborativos de criação e a busca (quase obsessiva) por tocar o inconsciente colectivo da sua geração. *Humanauta* (1994), a sua segunda produção, foi disso um bom exemplo, tendo levado três anos a ser montado e contado com mais de trinta colaboradores, muitos deles debutantes de várias áreas artísticas que identificavam, naquele projecto, algo que prenunciava um novo caminho no domínio das artes em Portugal.⁹¹ O espectáculo, que girava em torno da destruição literal dos armazéns da Lemauto – desde carroçarias antigas a paredes –, com recurso a pilões e máquinas de perfuração de betão, contou com quarenta e sete apresentações e chegou a ter quinhentos espectadores a assistir de uma vez. *Humanauta* constituía, assim, um acto simbólico de um tempo que ruía e que devia dar lugar a outro, pautado por uma nova sensibilidade estética. Esta procura por uma “simplicidade aglutinadora”, para usar uma expressão de João Garcia Miguel (2016b:6), revelou-se uma das motivações chave do grupo e era o resultado da preocupação dos seus elementos em construir uma narrativa que os incluísse a todos e ao mesmo tempo apontasse para o mundo que os rodeava.

Ironicamente, foi no meio desse frenesim demolidor que acabaram por destruir, por engano, um Austin Martin de colecção que tinha sido deixado desmontado pelo proprietário da Lemauto. Este efeito colateral forçou a saída do grupo daquele espaço, que se deslocou, já em 1994, para um outro armazém abandonado no cais do Ginjal – de posição ainda mais frontal a Lisboa –, que veio a ficar conhecido como o Espaço Ginjal. Com maior reconhecimento público e, conseqüentemente, com mais apoios, foi neste espaço que O Olho viria a consolidar o seu trabalho e a assumir um outro papel fundamental na realidade das artes performativas em Portugal: a promoção de uma interdisciplinaridade artística. A face mais visível desta missão foi a organização do Festival X, evento dedicado a fomentar o intercâmbio entre o teatro, dança, *performance*, música, vídeo e artes plásticas, e que aproximou (entre 1995 e 2007)⁹² artistas muito diversos em torno de projectos conjuntos. Esta abertura viria a fazer de O Olho um grupo também de acolhimento, recebendo, durante quase uma década, vários artistas emergentes que viam no Espaço Ginjal, e no trabalho que aí se realizava, o lugar ideal para darem corpo aos seus projectos de experimentação. Foi

⁹¹ Apresentado no Armazém Lemauto, com argumento original de João Garcia Miguel. O elenco incluía o jovem actor Miguel Moreira.

⁹² O Festival X teve uma regularidade anual até à extinção do grupo em 2002, tendo João Garcia Miguel vindo a retomar a sua organização (em nome individual) entre 2004 e 2007.

assim que O Olho juntou um número assinalável de criadores na sua órbita, colaborando amiúde com alguns dos nomes que faziam, ou viriam a fazer, parte dessa galeria de notáveis da geração de noventa (das artes performativas ao cinema e às artes plásticas) – como são exemplos João Fiadeiro, Edgar Pêra, Lúcia Sigalho, Francisco Camacho, Paulo Castro, Nuno Cardoso, Félix Lozano, Clara Andermatt, Alberto Lopes, João Galante e Ana Borralho, entre outros. Esta vontade ininterrupta em juntar tantos “espíritos desiguais”, para usar novamente as palavras de João Garcia Miguel (2016b:11), fazia parte dessa mesma obsessão em ampliar a sua busca pelo tal inconsciente colectivo, para onde convergiam as várias expressões artísticas do seu tempo.

Foi neste contexto que, em 1997, O Olho daria as boas vindas a Miguel Moreira, um jovem criador que procurava um espaço para desenvolver o seu recém-criado projecto associativo, a que deu o nome de Útero. Conscientes da insaciedade criativa de Miguel Moreira e do olhar distinto que lançava sobre o fazer teatral, O Olho acolheu a sua associação no Espaço Ginjal, coabitando até 2002. O primeiro espectáculo do Útero chamou-se *1999... e o pénis voador!*, e demorou precisamente um ano a ser montado, contando com um número apreciável de colaboradores – só actores eram vinte e dois – que reconheciam na intuição criadora de Miguel Moreira uma energia libertadora.⁹³ A comparação com o ambiente contagiante criado por *Humanauta* uns anos antes é incontornável, tendo este processo de criação posto igualmente em movimento o interesse e a curiosidade, não só da comunidade artística, mas também de um público à procura de novas experiências. O espectáculo baseava-se na ideia do fim do mundo, que muitos apregoavam para o final do século, e que o Útero resolveu encarar dramaturgicamente como um momento de emancipação, no qual o amor e o erotismo dos corpos se libertariam da castração de uma sociedade que anunciava repetidamente o seu próprio fim. Era a utopia perfeita numa altura em que se organizava a Expo’98 em Lisboa, a pretexto da qual a cidade foi tomada por vários artistas internacionais – dois dos quais viriam a integrar este espectáculo –⁹⁴ e por uma renovada esperança na produção cultural e social de um país que se apresentava agora com uma pujança artística sem paralelo na sua ainda curta história democrática. Estreado em Dezembro de 1998, o

⁹³ Criação colectiva com dramaturgia de Nicola Brites, Ana Vicente e o próprio Miguel Moreira.

⁹⁴ Pepe Velasco e Susana Vidal – esta última haveria de manter-se em Portugal, tornando-se uma artista reconhecida no panorama das artes performativas em Portugal.

espectáculo lançou, assim, as bases para o que viria a ser uma das linhas centrais de construção dramática do trabalho de Miguel Moreira: a fatalidade dos corpos, à qual o teatro não podia, por natureza, escapar. Uma fatalidade dominada pelo desejo do outro, pela impossibilidade de encontro e pela procura visceral (e sempre inacabada) de uma identidade. “Preocupam-me os corpos que não se encontram. Acho que quero sobretudo dar visibilidade a esse corpo, combater a sua solidão”, afirmava Miguel Moreira em 1999, a propósito do seu segundo espectáculo – *Histórias de Amor* – que se baseava, entre outros, num texto de João Garcia Miguel.⁹⁵ Esta intensificação do corpo em devir era, também ela, fruto da necessidade de “encontrar um horizonte de sentido que esteja para lá do teatro”, como declarou Ana Vicente –⁹⁶ na altura dramaturgista do grupo. Eram os primeiros passos de Miguel Moreira na sua busca incessante pela ideia de um corpo à procura de si próprio. Um corpo que, sendo pessoal, não é alheio aos fantasmas colectivos da sua história de repressão recente, e que arrastava inevitavelmente a dúvida do que poderia significar ser-se português no mundo democrático contemporâneo.

À entrada do novo milénio O Olho chegou, entretanto, a um impasse. Era agora um grupo com uma relevância considerável no panorama das artes performativas em Portugal, perdendo alguma da tensão marginal que alavancou a sua fundação, o que o fez entrar num período de indefinição existencial. “[P]ressagiava-se [...] o fim de uma época maravilhosa e as decisões que tínhamos tomado levaram a que o mundo que sonhámos se fosse afastando rio abaixo”, remonta João Garcia Miguel (2016a: 6). O Olho extinguiu-se em 2002, e à sua extinção seguiu-se o encerramento do Espaço Ginjal, cada vez mais degradado e sem uma companhia residente que o pudesse manter. O Útero seguiu então para outras paragens, mudando, também ele, os seus formatos de criação. As colaborações entre Miguel Moreira e João Garcia Miguel – que prosseguiu a sua carreira “a solo” – viriam, no entanto, a suceder-se, mantendo-se, entre as suas linguagens singulares, uma cumplicidade estética evidente.

⁹⁵ *Histórias de Amor* estreou em 1999 no Espaço Ginjal – encenação de Miguel Moreira a partir de textos originais de Ana Vicente, João Garcia Miguel, Nicolas Brites, Nela Rosado e Susana Vidal.

⁹⁶ Citada em Sousa (1999).

Continuidades e discontinuidades estéticas: “corpos” para o século XXI

Abandonada a dinâmica colectiva que enquadrava os processos criativos d’O Olho, João Garcia Miguel voltou-se para si próprio enquanto actor, encenador e investigador, procurando novas formações e novos desafios de criação que traduzissem uma relação mais aproximada com o campo teatral. Em maior sintonia com a realidade performativa do presente, iniciava agora uma nova dialéctica com a história e os dispositivos formais de produção teatral, revisitando autores como Virginia Woolf, William Shakespeare, Bertolt Brecht, Anton Tchekhov, Gil Vicente, entre outros. Não numa perspectiva de recuperação ou reapropriação do pendur dramático do teatro, mas como forma de repensar os seus processos de canonização histórica. Passou a integrar então, de forma regular, os circuitos estabelecidos de programação e a alargar o seu alcance artístico para fora de portas. E foi no âmbito desta aposta que, em 2006, decidiu levar a sua primeira criação em nome individual ao Festival Fringe de Edimburgo – *Especial nada*.⁹⁷ O espectáculo, cujo título se baseava no programa de TV que Andy Warhol sempre terá querido fazer, era uma paródia sobre a fama e o “ofício” da arte, e teve um impacto muito positivo na crítica internacional, na qual se evidenciava o carácter auto interrogativo sobre os processos de espectacularização no teatro: “a fascinating window into creative processes and what constitutes ‘art’”, podia ler-se no *The Herald*.⁹⁸

Não se julgue, contudo, que o trabalho de João Garcia Miguel renunciou aos traços principais do seu trabalho n’O Olho. Pelo contrário, as suas criações conservaram a apetência pela manifestação de estados de energia entrópicos, a exposição de ambiguidades narrativas, ou o recurso a estruturas dramáticas parciais e correspondências caóticas, entre outras operações fundadas na subjectividade e na desconstrução como forma de relacionamento com os espectadores. A relação com o mundo do teatro é que se alterou: à anterior indiferença sobre que se fazia nos grandes palcos, João Garcia Miguel arrogava agora uma postura de confronto directo com as linguagens e o vocabulário da prática contemporânea. E foi no âmbito desse confronto que veio a construir grande parte da sua singularidade estética. Uma singularidade fundada numa ideia de “extravasamento”, tal como descreve Verónica

⁹⁷ Estreou em Lisboa, no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2003 – concepção de João Garcia Miguel a partir dos diários de Andy Warhol.

⁹⁸ Citado em <http://www.ww.joogarciamiguel.com/html/work/nada.php> [consultado pela última vez a 1 Março de 2017].

Metello (2016): “o extravasamento das palavras e dos gestos, das formas e dos materiais, das relações entre os corpos e os corpos, e destes com a matéria, o fazer e a experiência”. Ou seja, uma prática que faz dos processos de intensificação da experiência cénica a sua forma de questionar a história e o alcance do género teatral.

Miguel Moreira seguiu um caminho semelhante, substituindo os processos de criação marcadamente colectivos por outros de carácter mais pessoal. Mas a sua obsessão pelas formas de representação e apresentação do corpo ganharam contornos ainda mais expressivos, o que o levou a abdicar paulatinamente da inspiração literária dos seus espectáculos e a acercar-se das linguagens formais da dança. Em 2011, esse deslocamento foi visivelmente assumido num espectáculo que marcou de forma indelével o percurso recente do Útero – *The Old King*. Co-produzido pelo *Les Ballets C de la B*, de Alain Platel, e protagonizado pelo bailarino Romeu Runa, o espectáculo remetia para a ideia de um homem desesperado por manter o seu lugar no mundo, a sua ligação à vida colectiva.⁹⁹ Sem nunca parar ao longo do espectáculo, Romeu Runa empreendia, assim, uma busca compulsiva por se manter numa relação viva com o espaço e pela resistência à submissão a um corpo em declínio – simbolicamente retratado na cena em que constrói o seu próprio palanque para discursar, sem conseguir proferir nada mais do que gritos lancinantes de frustração. À utopia dos corpos em emancipação do espectáculo fundador do Útero sobrepunha-se agora a distopia de um mundo em queda, entretanto ensombrado pelo limiar de todas as crises – económica, social, ambiental –, no qual os corpos se mantêm sós e à beira do colapso. Este olhar sobre o corpo e a corporalidade tem caracterizado toda a história do Útero, fazendo coincidir a sua evolução estética com o contexto social e cultural no qual os corpos se movem. O seu trabalho tem traçado, por isso, uma possível cartografia do corpo português que, ao longo das últimas décadas, se tem mantido refém do mundo onde se tenta inscrever, prolongando o seu desejo de afirmação por via da intensificação das forças vitais do corpo.

Em Fevereiro de 2017, o Útero ocupou a sala principal do Teatro Nacional Dona Maria II com um espectáculo de celebração dos seus vinte anos de existência. Nesse espectáculo, Miguel Moreira recorreu, como há muito não o fazia, a um texto dramático de base – *O Duelo*,

⁹⁹ *The Old King* estreou em 2011 no Teatro Camões, em Lisboa, tendo prosseguido a sua digressão (até 2014) por 10 países diferentes e participado em vários dos festivais mais consagrados internacionalmente. Este espectáculo contou igualmente com a colaboração de João Garcia Miguel no desenho de luz.

de Bernardo Santareno, escrito em 1961 – numa assumida recuperação da inspiração teatral que esteve na origem do seu trabalho nos anos noventa. A escolha por este texto não foi, no entanto, casual, como o próprio reconhece: “Eu sempre achei que o Santareno tem umas palavras físicas, é sadomasoquista, [de] uma homossexualidade recalcada, [de] uma ambivalência sexual... [...] *O Duelo* [podia ser] uma peça dos dias de hoje” (Eliseu e Frazão 2017:7). E a abertura do espectáculo não deixava dúvidas sobre a predominância estética da presença do corpo, quando os *performers* se apresentavam semi-nus, em trajes que convocavam o imaginário erótico das personagens de Santareno.¹⁰⁰ O resultado era uma potente conjugação de forças anacrónicas, no qual o texto (já de si visceral) se misturava com a tensão epidérmica dos corpos ao vivo, e o passado e o presente do Útero se concentravam de forma hermética (sensação reforçada pela introdução de vários elementos cénicos de criações anteriores). Ao convocar a relação histórica do gesto com a palavra e o percurso da companhia na sua relação com os diferentes públicos ao longo da sua existência, o espectáculo materializava o impacto violento da memória colectiva sobre os corpos, concentrando num único momento simbólico as marcas de um certo desassossego português.

Entre o extravasamento cénico de João Garcia Miguel e a intensificação corporal de Miguel Moreira, são vários os enlaces que ambos partilham do ponto de vista estético. Fruto, com certeza, de um percurso de histórias cruzadas, influências mútuas e do pulsar experimental que os acompanhou desde o Espaço Ginjal: a perscrutação constante pelos limites das artes performativas, procurando nesse caminho, nem sempre igual, o fio condutor das suas criações. Ocupam, hoje, um lugar central no panorama das artes performativas em Portugal. Um panorama que ajudaram a moldar, e que agora partilham com um número significativo de jovens criadores. Os mesmos que vieram a beneficiar das transformações levadas a cabo pela, ainda muito presente, geração de noventa. Foi graças a esta geração que os circuitos de produção e programação se diversificaram, que foram dados os primeiros passos para a internacionalização, que se diluíram as fronteiras de género artístico e ampliaram as possibilidades de colaboração criativa, e que se desenvolveram novas formas de corporalidade e relações de cumplicidade com o público. Mas, acima de tudo, que se

¹⁰⁰ O elenco de *O Duelo* contou com um grupo de *performers* que misturava actores de teatro e bailarinos – alguns deles presença regular nos espectáculos do Útero (como são os casos paradigmáticos dos bailarinos Romeu Runa e Sandra Rosado).

encetou um diálogo permanente com o seu tempo e com as noções de contemporaneidade, ajudando a compreender e mapear os territórios da prática teatral em Portugal. É sobre estas bases que a criação performativa em Portugal se tem movido no século XXI, e que usa, entre outras referências, os “corpos” que João Garcia Miguel e Miguel Moreira têm vindo a desenvolver, e que permanecem rarefeitos, inquietos, inconformados.

2.6 INTRODUCTION: THE URGE TO EMBODY THE WORLD

[Publicado em 2017 no livro coordenado por mim, *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*, pp. 1-15, Bern: Peter Lang]

Da multiplicidade do corpo

Permitam-me iniciar esta introdução com um par de interrogações colocadas pelo meu filho, até porque não há nada como as crianças para, de forma simples e certa, confrontar-nos com os mais variados paradoxos da existência humana. Lançadas no desassossego dos seus 4 anos, em ocasiões distintas, essas interrogações vieram repisar a encruzilhada ancestral a que estamos submetidos desde que procuramos relacionar o corpo humano com o ser humano. A primeira pergunta surgiu enquanto lhe fazia um curativo para um arranhão profundo na perna: “Pai, se só nos dói uma perna, podemos dizer que nos dói o corpo todo?” Certamente que ele estaria influenciado pelas vezes em que ouviu alguém dizer que “lhe dói o corpo”, mas também porque, naquele momento, a dor aguda na sua perna tornara-se na mais arrebatadora evidência do seu próprio corpo. A perna era, naquele preciso momento, e para todos os efeitos, o corpo, e a manifestação (violenta) de todo o seu ser. Apesar da questão provir do mundo dos sentidos, a atenção consciente dada àquela sensação levou-o a tentar conceptualizar o seu estado físico, por meio de um processo de abstracção que o transportou imediatamente para o mundo das ideias (para usar a dicotomia de Platão), e para a forma como essas ideias são articuladas no discurso - nomeadamente, de que forma organizamos a nossa experiência corporal e que influência tem essa organização na percepção que temos de nós próprios. A segunda, do nada, apontou para uma questão bem mais metafísica: “A cabeça e o coração [apontando para ambos] também fazem parte do corpo?” As razões porque ele perguntou o que perguntou eu não posso conhecer concretamente, embora possa intuir que tenham raízes na forma como as coisas que ele ouve e vai apreendendo são formuladas simbolicamente – eu próprio, por diversas vezes, refiro-me ao “bom coração das pessoas”, transcendendo claramente o conceito do órgão; e certamente deve ter ouvido por diversas vezes alguém se referir à “mente”, ao “espírito” ou até mesmo à “alma” como se fossem dimensões incorpóreas. A força das representações socio-culturais é determinante para a forma como questionamos o mundo e nos reconhecemos enquanto sujeitos, mesmo quando as questões parecem apontar

exclusivamente para indagações de cariz filosófico e biológico, como é o caso. Se a primeira pergunta deriva da esfera da percepção sensorial e a segunda aponta para uma natureza mais interpretativa sobre o corpo, ambas são uma expressão do movimento instável – mas cheio de possibilidades – que atravessa a condição de ter e, simultaneamente, ser um corpo. A evocação desta história pessoal não pretende dar conta (pelo menos não intencionalmente) das minhas motivações afectivas para o tema do livro, mas sim introduzir a ideia de que, quando a interrogação é feita a partir do corpo sensível (e não a partir de um olhar disciplinar que se debruça do exterior perante uma determinada manifestação corporal), abrem-se imediatamente uma multiplicidade de perspectivas de diferentes modalidades do saber. Perspectivas essas que se entrecruzam e convergem, por vezes de forma indistinta, em aproximações possíveis à complexidade que encerra o nosso vínculo ao corpo.

A reflexão sobre o corpo e, acima de tudo, sobre o seu potencial de afirmação do humano é fruto de uma inquietação antiga, e tem assistido a transformações cruciais ao longo dos tempos. A ideia cartesiana de separação dualista entre a mente e o corpo foi a mais determinante e a que maior tradição legou à cultura ocidental, e cujos efeitos estão ainda longe de se extinguir. As várias correntes fenomenológicas da primeira metade do século XX – com ênfase particular no trabalho de Maurice Merleau-Ponty – deram, no entanto, lugar a uma nova perspectiva em que o corpo não é mais visto como o objecto de mediação da experiência, mas como o seu produtor – propondo em alternativa à mente incorpórea de Descartes, aquilo que Merleau-Ponty (1999 [1945]) denominou por corpo-sujeito. E o pensamento mais recente liderado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007 [1972]) veio expandir ainda mais o nosso entendimento do corpo, encarando-o, não como o mero terreno da experiência do sujeito, mas como um plano de imanência contendo significado por si próprio. Esta viragem na forma de se perceber e considerar o corpo tem influenciado a proliferação de teorias e estudos académicos, não só nas artes e ciências sociais, mas também nas ciências aplicadas – de que é exemplo paradigmático a neurociência -, em busca de um conhecimento mais denso sobre o corpo – sobre nós. O tema é vasto, vívido, e por vezes conflituoso, fruto de um emparcelamento disciplinar que tende a dificultar o olhar transversal sobre as questões éticas, culturais e políticas que o estudo do corpo necessariamente convoca. O corpo existe em contínua transformação, um fluxo que gera uma multiplicidade de referências e conexões, e que tem muitas vezes encontrado nas artes o seu refúgio mais

completo, uma vez que são estas quem melhor promove o encontro e o trânsito entre disciplinas múltiplas. Talvez seja também por isso que o corpo tem sido alvo de um interesse acrescido e o objecto primordial de questionamento estético e político, especialmente desde o final da década de 1980 – “Your body is a battleground”, proclamava Barbara Kruger nessa altura, numa das suas famosas imagens icónicas. Os caminhos que se cruzam entre o corpo e a ética, entre o corpo e a tecnologia, entre o corpo e a pólis, ou simplesmente entre os corpos, tem suscitado um sem número de desafios artísticos e dado azo a uma irradiação de propostas contemporâneas que se desdobram em possíveis concepções do humano. Concepções essas em que o dissemelhante, o desconhecido e o paradoxal não são mais vistos como um impasse, mas como a porta de entrada de novas possibilidades estéticas - ou como nos dirá Né Barros adiante no seu texto, “um passe para continuar o percurso vital da errância”.¹⁰¹ Para Shilling (1993), o corpo tornou-se assim o projecto central de afirmação do indivíduo, e sobre o qual parecemos conseguir exercer cada vez maior controlo físico, mas que simultaneamente levanta dúvidas crescentes acerca do conhecimento que dele temos. No início do século XXI, o corpo mantém-se a mais sagrada das entidades, e a fonte de inspiração principal de uma parte significativa dos discursos artísticos contemporâneos.

De todas as formas de expressão artística, as artes performativas são as que mais conjuram de forma sistemática estas questões fundamentais sobre o corpo - desde a dança até à *performance* e ao teatro. Seja qual for o conteúdo da proposta, o seu contexto socio-cultural, ou os dispositivos formais usados, aquilo que permanece incontornável nos espectáculos ao vivo é a presença dos corpos, suscitando à partida uma multiplicidade de interrogações em torno da sua centralidade. Questões como a presença, a empatia, e os afectos, por exemplo, estão sempre presentes na relação que se estabelece com os espectadores - sejam estas mais ou menos exploradas do ponto de vista da corporalidade –, e o seu estudo tem-se revelado crucial para melhor entender a experiência de recepção artística, como bem exemplificado pelo contributo de Ana Pais neste livro. Por seu turno, as questões de representação do corpo emergem mal o/a performer se apresenta ao vivo, esteja ele/a mais ou menos investido de formas codificadas de comunicação, ou o espectador mais ou menos permeável à sua consciência simbólica – para usar o conceito de Barthes (2009 [1964]). A análise crítica à prática contemporânea discorre hoje sob o cruzamento e a

¹⁰¹ NA: Barros (2017:110)

sobreposição dos vários olhares disciplinares em torno do corpo, dando azo a interpretações complexas e subjectivas, muitas vezes fragmentadas, do corpo ao vivo.

Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal pretende responder a esta necessidade de reflectirmos acerca do corpo e da corporalidade a partir de uma perspectiva interdisciplinar, e desse modo gerar entendimentos múltiplos sobre a relevância política, sócio-cultural, filosófica e artística do corpo nas artes performativas hoje. Tal como para Deleuze e Guattari (2007 [1972]), a multiplicidade aqui é encarada de forma substantiva: uma combinação possível de perspectivas (“planaltos”) que não é fixa nem unitária, mas que se desdobra em novas conexões potenciais, mantendo as interrogações vivas e em processo de transformação. Ao juntar um conjunto de autores habituados a auscultar e a problematizar o corpo ao vivo a partir de diferentes ramos do saber, o livro entrelaça alguns dos temas mais actuais de discussão teórica, como sejam a teoria dos afectos, ética, género, idade, discurso e representação. Toma como ponto de partida a realidade da prática das artes performativas em Portugal – herdeira de um passado socio-político que deixou marcas profundas nos portugueses e, conseqüentemente, nas suas formas de expressão artística, e que tem atestado mudanças muito significativas desde a revolução do 25 de Abril de 1974.¹⁰² É portanto a partir do sentimento incorporado da história recente em Portugal, e da invocação particular de algumas das manifestações performativas que dela fazem parte, que as questões são lançadas, os temas problematizados e as hipóteses discutidas. Actualmente, o panorama das artes performativas em Portugal é dotado de uma notável diversidade, e é sob esta diversidade que os vários contributos se articulam. Um olhar atento ao seu conjunto deixa no entanto entrever a força vital do legado pós-colonial português, lançando pistas para uma possível cartografia do corpo nas artes performativas em Portugal, e da sua pulsão particular no contexto da prática internacional contemporânea.

¹⁰² A 25 de Abril de 1974, deu-se um golpe militar - encabeçado pelo então auto-proclamado Movimento das Forças Armadas (MFA) -, que depôs o regime ditatorial que vigorava desde 1926 em Portugal. Este golpe, também conhecido por Revolução dos Cravos, foi acompanhado por uma adesão em massa do povo português, tendo iniciado um processo que viria a pôr termo à Guerra Colonial em África (nomeadamente em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, que lutavam pela independência desde 1961) e permitir a implantação da democracia em Portugal - com a entrada em vigor da nova Constituição da República Portuguesa em 1976.

Legado pós-colonial: da censura à ‘intensificação’ dos corpos

Em Portugal, os 48 anos de ditadura forjaram aquilo a que José Gil no seu *Portugal, Hoje: o medo de existir* chamou de “economia dos afectos”, tendo mantido os corpos “semicerrados, adormecidos numa ilusão de laço afectivo formador e criativo, mas efectivamente clandestino e imaginário”(2004:66-67). A censura autoritária a qualquer expressão pública e o medo de repressão imposto pelas forças policiais afectas ao regime ditatorial condicionou a possibilidade de qualquer manifestação corporal fora do conservadorismo das regras de comportamento social impostas na altura, relegando a afirmação individual dos portugueses para a esfera frugal do privado, do escondido. As consequências deste duradouro retraimento corporal deixou marcas tão indeléveis na forma como os portugueses encaravam o seu próprio corpo e se relacionavam no espaço público, que nem a revolução de Abril de 1974 conseguiu imediatamente mitigar. As cicatrizes herdadas de um passado recente de pobreza e sofrimento, de uma guerra colonial sangrenta que cobriu os últimos 13 anos de história antes da revolução, mantiveram-se bem presentes na memória dos portugueses. E a juntar ao colapso da imagem de grandeza colonial propagandeada pelo regime fascista, seguiu-se a pressão súbita de trazer o país para mais perto das expectativas económicas e culturais do chamado “mundo livre”, especialmente na Europa, que nessa altura se tornava visível aos olhos curiosos dos cidadãos. O tempo após a revolução foi por isso um tempo em que o corpo dos portugueses, tal como assinalado por André Lepecki (1998:25), se viu “lançado para o meio de uma crise de auto-(re)conhecimento e de auto(re)invenção”, e que veio pôr a nu um certo desapossamento corporal. No início dos anos noventa, o sociólogo e crítico de arte Alexandre Melo sentenciava: “os portugueses não têm corpo” (1993) – referindo-se à crise imagética das artes portuguesas, que revelavam uma incapacidade atávica de negociarem ideias, conjecturas ou fantasias sobre o que pode significar ser-se português, no seio de uma modernidade saturada de novas influências e expectativas.

Esta falta de assertividade corporal teve o seu reflexo evidente no panorama limitado das artes performativas em Portugal, especialmente no campo da dança – um indicador expressivo do tipo de relação que as comunidades mantêm com os seus corpos. Com excepção das danças tradicionais – muito circunscritas à escala local e promovidas pelo regime fascista com intuíto propagandístico -, a história da dança em Portugal durante o

longo período da ditadura foi pautada pelo vazio de iniciativas, e pela inexistência de um corpo profissionalizado de artistas que pudesse dar forma aos movimentos da dança moderna e pós-moderna, que se impuseram nos Estados Unidos da América e na Europa. Em 1940, e de modo a tentar mascarar este vazio, o governo Salazarista¹⁰³ apoiou a fundação de uma companhia de dança portuguesa, a que deu o nome de Verde Gaio. Teoricamente esta companhia tinha como pretensão dar seguimento ao trabalho que os Ballets Russes tinham espoletado no plano internacional, mas na prática - tal como lembrado por José Sasportes (1979) -, não chegou a produzir mais do que formas improvisadas sobre o folclore português, projectando-se sob o signo do nacionalismo que o regime ditava, e não a partir de um desejo de questionamento e renovação cultural. Em 1961, a Fundação Gulbenkian viria a criar o Grupo Gulbenkian de Bailado, que se constituiu como a primeira alternativa à acção cultural controladora do governo, libertando o público e os artistas para novas expressões baléticas.¹⁰⁴ Mas por altura da Revolução dos Cravos, esta era a única companhia de dança existente em Portugal a funcionar em moldes inteiramente profissionais - a Companhia Nacional de Bailado, para dar outro exemplo paradigmático, seria criada apenas em 1977, e a sua programação centrada numa lógica de repertório também ela clássica. Para além disso, as produções artísticas independentes eram uma miragem, e a oferta de formação estava circunscrita ao *ballet*, com destaque para o Conservatório Nacional de Dança, e pouco mais.¹⁰⁵ A ausência de um ensino eficaz e em actualização contínua constituiu, como fez notar Sasportes (1979), uma das explicações evidentes da dificuldade em radicar a arte da dança em Portugal. Não foi por isso com surpresa que, impulsionados pela abertura internacional entretanto proporcionada pela adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia em 1986, comesçassem a surgir laivos de inconformismo entre os seus praticantes, e que muitos deles tenham circulado pela Europa e Estados Unidos da América em busca de novas técnicas e abordagens. Por esta altura o corpo ganhava em Portugal um vulto nunca antes encontrado, e novos rituais eram estabelecidos onde a corporalidade se insinuava como o locus central de afirmação individual e colectiva: os eventos públicos multiplicavam-se, especialmente na área

¹⁰³ O regime fascista foi iniciado e liderado por António de Oliveira Salazar entre 1926 e 1968, e prosseguido por Marcelo Caetano até 1974.

¹⁰⁴ O Grupo Gulbenkian de Bailado assumiu mais tarde o nome de Ballet Gulbenkian, tendo sido, entretanto, extinto pela Fundação em 2005.

¹⁰⁵ A Escola Superior de Dança, por exemplo, viria a ser criada apenas em 1983.

da música, com a promoção de uma série de festivais; as discotecas impunham-se como espaços de libertação e de transgressão social, o que permitiu uma certa democratização da dança enquanto fenómeno de relacionamento social; as práticas desportivas passam a ser mais frequentes e quotidianas, em reverência à preocupação acrescida pela saúde e pela forma dos corpos; e a moda ganha outra importância na vida das pessoas levando-as a intensificar o culto pela imagem do corpo e a busca por uma individualidade mais sensual. Entretanto, a programação nacional viria a abrir as portas a muitos dos artistas que encabeçavam as vanguardas artísticas, especialmente na Europa, fortalecendo em torno da dança contemporânea um novo universo crítico-reflexivo.¹⁰⁶ Foi no meio deste processo de actualização que, no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, surgiu em Portugal um conjunto de novos coreógrafos, que viriam a constituir aquilo a que se denominou na altura de movimento da Nova Dança Portuguesa.¹⁰⁷ O trabalho pioneiro destes criadores libertou o desejo latente pela experimentação de novos processos artísticos e pela procura de novas formas de corporalidade, e viria a evoluir, num período muito curto de tempo, para um patamar de grande diversidade e de reconhecida qualidade – conforme foi dado a testemunhar ao mundo no Europália 91.¹⁰⁸ A sua influência foi transversal à prática das artes performativas em Portugal, tendo contribuído decisivamente para expandir as noções e o papel do corpo no renovado espaço público português - dando origem a uma nova atitude, na qual os artistas passaram a abraçar sem preconceitos o potencial expressivo dos corpos (Fazenda, 2012). Foi essa atitude de libertação corporal que lhes permitiu encarar, de forma consciente e mais politizada, as memórias entranhadas da história recente portuguesa e as aporias de um futuro e de uma identidade em reconstrução.

¹⁰⁶ Especialmente através dos Encontros Acarte, promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, que se iniciaram em 1987, e tiveram um papel fundamental na exposição e difusão de novas linguagens artísticas, mostrando em Portugal aquilo que de mais inovador se fazia nas artes performativas internacionais, em particular na Europa. Nomes como Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker e Wim Vandekeybus, para citar apenas alguns exemplos influentes, mostraram o seu trabalho pela primeira vez em Portugal através destes encontros.

¹⁰⁷ Termo pela primeira vez usado por António Pinto Ribeiro (1991).

¹⁰⁸ Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Rui Nunes, Olga Roriz e Rui Horta foram os grandes protagonistas do movimento da Nova Dança Portuguesa, tendo mantido até aos dias de hoje, na sua maioria, uma actividade de criação regular.

No final do século XX, como salientou Lepecki, a prática performativa em Portugal, manifestava uma crescente “intensificação sensorial”, tornando corpórea a ânsia de transformação da sociedade portuguesa: “Discursos de nação, de modernidade, de periferia, de “Europa”, de filiações dramaturgias e performativas – todos desabam sobre o corpo em performance com uma força capaz de o desfazer em bocados.” (1998:15-16). Na transição para um novo século, o corpo assumia assim o lugar cimeiro das preocupações estéticas de muitos dos artistas portugueses (das artes performativas às artes plásticas), e a base de afirmação de uma nova presença pessoal, através da qual se procuravam inscrever na esfera da “contemporaneidade”. Este estado de intensificação dos corpos tornou-se uma característica distintiva da prática das artes performativas em Portugal, em torno da qual muitos artistas têm articulado novas visões de si próprios e do mundo (Vicente, 2014). As suas criações não são, no entanto, o resultado de meros exercícios arbitrários, mas sim de uma postura de interrogação do presente através dos estados afectivos do corpo, a partir dos quais se expressam as memórias pessoais e colectivas que se entrelaçam inevitavelmente em cada um de nós. Como salienta Gonçalo M. Tavares no seu texto: “Em Portugal morre-se como em todo o lado, mas quem fica sofre com o seu corpo de uma forma distinta”.¹⁰⁹

Ao longo do século XXI, Portugal tem visto nascer e crescer criadores com trabalhos muito diversos que têm ajudado a compreender e mapear os territórios do corpo nas artes performativas. Esta diversidade é o resultado, como se disse, de uma transformação radical que libertou (não sem violência) a relação retraída dos portugueses com o corpo, levando-os a recusar essa condição através da intensificação da sua própria corporalidade, contra o anonimato e a dificuldade em exprimir o seu lugar no mundo. As novas gerações de criadores mantêm traços visíveis deste processo de intensificação, ao mesmo tempo que colocam questões alternativas àquilo que significa hoje em dia criar espectáculos ao vivo - aliando o seu carácter diferenciador a um domínio dos dispositivos formais e a uma consciência rigorosa dos códigos de significação implícitos no plano de criação artística contemporânea. Entretanto, a crise socioeconómica em curso¹¹⁰ lançou os portugueses de novo para um processo de auto-reflexão artística, na qual a dimensão ético-política dos corpos se procura

¹⁰⁹ NA: Tavares (2017:132-3)

¹¹⁰ NA: Referia-me à crise económica internacional espoletada em 2009 e cujos efeitos ainda se faziam sentir em Portugal aquando da escrita deste texto em 2016 – especialmente no campo das artes.

assumir com frontalidade no espaço público. Neste contexto de instabilidade, a questão da intensificação sensorial parece ganhar novos contornos, apontando agora, não tanto para um acto de libertação individual, mas para um acto de resistência colectiva, a partir do qual se tenta recuperar um novo sentido de comunidade e se procuram novas construções identitárias. O projecto do *AND_Lab* de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, abordado por Fernando Machado Silva neste livro, é apenas um dos exemplos paradigmáticos deste reforço do papel do corpo, no gesto de questionar a relação ética com o Outro, e de como esse sentido ético pode ser transposto para a realidade socio-política. São vários os ecos recentes de uma nova procura, mais ciente do caminho traçado pela nossa história e mais apaziguado com o seu próprio desassossego existencial, mas que mantém a procura pelo seu lugar no mundo através da presença intensa dos corpos.

As intensidades escritas

Tomando as artes performativas como eixo fundamental de questionamento e pesquisa, *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal* está organizado em duas partes, que se entrecruzam na ideia do corpo enquanto fonte privilegiada de produção de possíveis e variadas formas de conhecimento, e da corporalidade enquanto modo de articulação e negociação cognitiva desse mesmo conhecimento. A Parte I – *On perception, experience and discourse* - aborda algumas das noções teóricas, papéis e impactos potenciais do corpo e da corporalidade na produção e recepção artísticas. E a Parte II – *On memory, identity and representation* - foca alguns dos aspectos culturais e simbólicos que o trabalho sobre e a partir do corpo pode suscitar e qual o seu efeito transformador - em particular no seio da prática contemporânea portuguesa.

Na primeira parte, o contributo de Ana Pais - *Affective rhythms in 'Until the Moment When God is Destroyed by the Extreme Exercise of Beauty' by Vera Mantero* - começa por levantar as questões fundamentais que envolvem a actividade sensitiva e os ritmos corporais que circulam entre performers e espectadores, propondo um novo conceito, a que dá o nome de “commotion” – um movimento biunívoco de partilha afectiva. Tomando como lente de investigação a Teoria dos Afectos, a autora debruça-se sobre uma criação relativamente recente de Vera Mantero – uma das pioneiras da Nova Dança Portuguesa -, destacando a forma pungente como o espectáculo abre um espaço de participação em comum, no qual

espectadores e performers intensificam o seu encontro ao vivo. Neste texto, Ana Pais dá conta de modo exemplar da importância dos afectos no domínio da recepção estética, ao mesmo tempo que gera novos entendimentos sobre o que pode alcançar hoje a experiência teatral.

É também do encontro entre corpos que Fernando Machado Silva fala em *New notes towards a supreme fiction: experience, experimentation and the Body for Life*, mas no contexto da relação ética que entre eles se estabelece. Partindo dos pensamentos de Gilles Deleuze e Michel Foucault sobre o corpo – não para os legitimar enquanto modelos, mas para os usar como fonte de inspiração crítica -, o autor tenta abrir o espartilho que separa teoricamente a arte da vida quotidiana, defendendo uma vida subvertida pela experimentação criativa, na qual o sujeito é o agente principal de questionamento. É nesse contexto que Fernando Machado Silva evoca o projecto *AND_Lab*, onde as dimensões artística e social se diluem para dar vida a um encontro entre participantes, no qual se joga a possibilidade de conseguirem conviver de forma sustentável. Esta deslocação do centro de atenção da obra de arte para a vida quotidiana não é obviamente nova, mas tem reassumido uma importância crescente no contexto da criação contemporânea - como tem sido evidente nas propostas mais ligadas às preocupações ecológicas ou ao pós-humanismo, por exemplo -, e que encontra neste texto um outro olhar.

Em *Body and discourse: incalculable choreographies*, Né Barros recorre ao pensamento de Jacques Derrida para problematizar as construções identitárias em torno das diferenças de género na dança contemporânea. Ao questionar as formas dicotómicas de territorialização dos regimes masculino e feminino – em especial este último -, a autora explora o potencial estético da dança para ensaiar coreografias em que as questões de género e as sexualidades se podem multiplicar em diferentes significados, e dessa forma libertar os corpos das etiquetas redutoras de representação social. Enquanto criadora e formadora com um vasto e importante percurso, Né Barros é ainda capaz de estabelecer uma ponte privilegiada entre a teoria e a prática, invocando, entre outras coisas, um conjunto de criações suas sobre as quais se debruça através daquilo a que denomina o campo da “experiência discursiva”. O seu texto contribui dessa forma para um melhor entendimento ontológico do corpo dançante e de uma certa prática exploratória no contexto recente das artes performativas em Portugal.

A fechar a primeira parte, o texto de Gonçalo M. Tavares - *Body, performance, language and tradition: Pina Bausch's example and Clara Andermatt's 'Fica no Singelo'* -, distingue-se pelo estilo único que tem celebrizado o autor enquanto romancista e ensaísta, de modo muito particular, no domínio da dança. Composto por duas partes – uma sobre a relação entre a palavra e o movimento e outra sobre a relação entre a dança tradicional portuguesa e a dança contemporânea -, o texto lança um conjunto de reflexões livres sobre dois métodos de tradução corporal. Gonçalo M. Tavares apoia-se num género de investigação encarado como prática criativa, e nessa linha demonstra ser capaz de contrariar o estigma da dança enquanto expressão artística da ordem do insondável e do inefável, mostrando o alcance do discurso para ser mais sensível e ir mais além na análise crítica. Põe, para além disso, lado a lado Pina Bausch e Clara Andermatt, outra das pioneiras da Nova Dança Portuguesa - movimento que teve na coreógrafa alemã uma das suas referências mais influentes -, tornando visível uma das pontes resistentes que se criaram entre a prática internacional e a prática da dança em Portugal.

A segunda parte abre com um contributo de Daniel Tércio - *The body in descent: catastrophes, feelings and choreographies in the Portuguese landscape* –, que lança um olhar alternativo sobre um possível corpo português. Um corpo que tem no peso da memória e na vertigem da queda que esse peso acarreta um dos seus traços mais distintivos, e que se insinua por um sem número de trabalhos artísticos, que o autor revisita de modo transversal. Nomes da dança contemporânea portuguesa como Francisco Camacho, Olga Roriz, Vera Mantero, Victor Hugo Pontes, Miguel Moreira e Romeu Runa, ou das artes plásticas, como Helena Almeida e Rui Chafes, por exemplo, são todos eles tornados cúmplices num texto que faz do seu estilo elíptico, um convite ao/à leitor/a para que seja ele/ela a coreografar os seus sentidos. Neste texto, Daniel Tércio conduz-nos por uma trajetória em torno da queda do corpo, misturando no mesmo plano de escrita referências pessoais com académicas, factos históricos com actuais, ou atravessando sem preconceitos várias disciplinas científicas e artísticas, numa “dança” que deixa entrever uma certa condição corporal portuguesa, ao mesmo tempo que propõe uma outra forma de compor a paisagem crítico-reflexiva.

É também em torno da memória que o texto de Maria José Fazenda se desenrola. Em *Creating and performing in Companhia Maior: memories of life, experiences of continuity and transformation*, a autora aborda especificamente o tema da idade na criação e interpretação

artística de uma conhecida companhia de teatro composta por elementos de mais de 60 anos. Com base nos testemunhos dessas pessoas e na análise de vários dos seus trabalhos com diferentes criadores, Maria José Fazenda discorre sobre as questões da percepção do tempo e da memória, enquanto factores fundamentais de reconfiguração corporal e de transformação do sujeito. Mas há um outro texto dentro do texto, no qual se descortinam os laços e desenlaces que se estabelecem entre a pequena memória individual e a memória colectiva em Portugal, particularmente desde o 25 de Abril de 1974 – período vivido por quase todos os intérpretes da Companhia Maior. É isso que faz deles interlocutores privilegiados de um percurso de grandes mudanças que a cena performativa actual faz questão de revisitar, não se coibindo de recuperar o seu passado mais traumático para questionar um presente em crise.

O contributo de Anabela Pereira - *Self-representation as a performative act of the body: absence-presence disruptions and aporias in the works of Helena Almeida and Jorge Molder* – analisa o trabalho de dois eminentes artistas plásticos portugueses, lançando intrigantes questões relativamente ao limiar que separa a representação do corpo vivo com a presença do corpo ao vivo. A autora explora, nesse contexto, a forma como a linguagem fotográfica pressupõe uma problematização latente sobre a performatividade dos corpos, especialmente nos trabalhos que fazem da presença do corpo do artista um elemento nuclear de representação estética. As questões colocadas por Anabela Pereira são, por isso, questões que não dizem apenas respeito à fotografia ou às artes plásticas em particular, mas também às artes performativas, na medida em que abordam o uso do corpo e da corporalidade como parte constitutiva do processo criativo, e os desafios de mediação associados, independentemente do dispositivo formal escolhido. Invoca para além disso dois artistas que viveram o período de grande renovação artística que ocorreu desde os anos setenta em Portugal, e que contribuíram de forma incontornável para intensificar o questionamento do corpo enquanto agente essencial de problematização estética, política e cultural.

É pelo reino das imagens que se fecha o pano, através de um texto de Maria João Brilhante - *Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against irrelevance* – onde a fotografia de cena é considerada enquanto dispositivo de intensificação dos corpos performativos. Tendo em conta a rede complexa de conexões discursivas sobre a imagem, este contributo estabelece uma ponte possível entre a “transparência” dos corpos

ao vivo e o seu potencial de emancipação simbólica por via da expressividade da fotografia. Para a autora, o que fica na imagem já não são apenas os corpos, mas a revelação derradeira do corpo para além do corpo, e, nesse sentido, a acumulação de outros planos de representação. Fundamenta o seu discurso a partir da análise de um conjunto de quatro fotografias de espectáculos recentes, abrindo a porta para um conhecimento mais aprofundado da importância da imagem no trabalho de algumas reconhecidas estruturas de criação da actualidade, bem como para uma melhor compreensão dos diferentes registos criativos em Portugal – onde a presença e intencionalidade corporais se impõem como principais focos de afirmação estética.

Todos estes contributos foram desenvolvidos tendo em conta a mesma motivação inicial: reflectir sobre o corpo e a corporalidade a partir dos vários olhares que a prática das artes performativas em Portugal tem suscitado. As linhas de inquirição e as modalidades de reflexão crítica que os autores prosseguiram e adoptaram a partir daí foram muito diferenciadas, e deram origem a uma desejável multiplicidade de perspectivas. Cada um dos textos pode assim ser lido como uma peça independente e uma contribuição específica para uma determinada vertente de investigação à luz das discussões internacionais respectivas. O seu conjunto ajuda, no entanto, a compor um retrato possível (e inacabado) daquilo que têm sido o pensamento e os discursos recentes sobre as particularidades da prática performativa portuguesa. Portugal herdou do longo período da ditadura hábitos enraizados de retraimento corporal e de isolamento da esfera pública, aos quais tem reagido, no domínio das artes, por via de práticas de intensificação corporal. A história desse processo de intensificação, tal como antecipado por Lepecki (1998), tem sido escrita e re-escrita através de uma diversidade de propostas, mas debate-se agora com novos desafios, devido à crise socio-económica em curso. É ainda cedo para se perceber o verdadeiro impacto desta crise, e quais os caminhos que desvelará, mas parece fazer reabrir a vontade dos artistas portugueses em visitar a sua memória (individual e colectiva) e os percursos artísticos que os trouxeram até este momento. Neste contexto, *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal* é mais um “corpo” que se interroga, lançando questões às formas presentes de corporalidade, ao mesmo tempo que desvenda – para quem não o conhece ainda - o panorama da prática das artes performativas em Portugal na sua relação (corporal) com o que se passa no resto do mundo.

2.7 PRÁTICAS EXPANDIDAS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE “CRISE”: O *AND GAME* DE JOÃO FIADEIRO & FERNANDA EUGÉNIO E *MAIS PARA MENOS QUE PARA MAIS* DE VERA MANTERO

[Publicado em 2018 no livro coordenado por Eugénia Vilela & Né Barros, *Performances no Contemporâneo*, pp. 95-107. Faculdade de Letras da Universidade do Porto]

RESUMO

Akira Kasai disse uma vez (1996) que as nossas memórias essenciais só podem ser acedidas através da sujeição do corpo a um «estado de crise», e que a dança decorre da experiência «pura» desta crise corporal. Neste sentido, a dança é o efeito visível de uma profunda transformação do bailarino sujeito a condições instáveis.

Mas o que acontece quando a «crise» é um estado de percepção colectiva? Procuram os corpos individuais incorporá-la como se fosse sua? E que influência tem este sentimento partilhado de crise social na produção artística?

Neste artigo, argumento que o efeito duradouro da crise económica em Portugal tem vindo a influenciar vários artistas a expandir as suas práticas em direcção à dimensão sociopolítica. Para tal, tomo o *AND Game* de João Fiadeiro & Fernanda Eugénio (2013) e o ciclo de *performances* de Vera Mantero & convidados – *Mais para menos que para mais* (2014) - como exemplos paradigmáticos do interesse crescente da comunidade artística em confrontar a crise através da articulação de formas alternativas de vida em conjunto.

Palavras chave: crise; identidade; artes performativas; Portugal

O Dicionário Infopédia de Língua Portuguesa define «crise» como «um momento de impasse [...] na evolução de um fenómeno ou de uma situação»; uma «fase de ruptura em relação a hábitos ou crenças até aí adoptados»; ou a «carência de algo»; realçando ainda a aplicação recorrente do termo a situações de «redução do crescimento de uma economia, geralmente conduzindo a aumento do desemprego, desequilíbrio da balança comercial, empobrecimento, etc.»¹¹¹ Em Portugal, este sentimento de impasse dura aproximadamente

¹¹¹ In Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, Porto: Porto Editora, 2003-2018 [<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/crise>, consultado em 10-01-2018]

desde 2010 – pese embora o desagravamento recente da crise económica -, situação que é agudizada por não se vislumbrarem soluções concretas para os problemas que levaram ao seu desencadeamento, mantendo-se a incerteza e insegurança relativas ao futuro do colectivo.

Em 2011 – cerca de um ano depois do início da derrapagem económica e da intensificação da crise política em Portugal -, o coreógrafo João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio deram início a um projecto de colaboração chamado *AND_Lab* – nome que traduzia a ideia de um Laboratório de Antropologia e Dança. De acordo com os seus autores, o *AND_Lab* era uma plataforma teórica e prática, dedicada à investigação e criação artística, que pretendia acolher todos os interessados nas questões de «coexistência, reciprocidade, decrescimento, sustentabilidade e o comum.»¹¹² Dois anos depois, em 2013 – numa altura em que o impacto da crise se fazia sentir de forma mais significativa -, foi lançado um dos produtos centrais deste projecto: o *AND Game* – descrito de forma geral como uma «abordagem ético-estética com aplicações transversais tanto na arte como no quotidiano.»² Durante quase um ano, todas as sextas-feiras à tarde, as portas da RE.AL (a companhia de dança liderada por João Fiadeiro) abriram-se para receber todos quantos quisessem participar neste jogo – no qual os jogadores basicamente exercitavam a sua habilidade para «viver em conjunto.»

O *AND Game* consistia num encontro entre um mínimo de 2 participantes junto a uma mesa vazia (ou a outro espaço circunscrito), onde cada jogador colocava, à vez, um ou mais objectos (escolhidos de entre uma variedade de materiais que eram disponibilizados). A colocação desses objectos devia ser feita de forma a propor uma qualquer estrutura de composição visual. Se o primeiro jogador compusesse algo com lápis, por exemplo, o jogador seguinte deveria dar seguimento a essa lógica de composição (ou “com-posição” como defendiam os autores), sem tentar impor outros cursos de acção ou dar um sentido figurado às suas escolhas – a atitude a tomar era a da «implicação», não a da «explicação», como clarificado pelos mediadores do jogo, antes de cada sessão. O princípio subjacente era o de

¹¹² De acordo com o sítio da internet (entretanto desactivado) do projecto [http://and-lab.org/o-and_lab, consultado pela última vez em 18-07-2014]

respeitar o fluxo do evento em causa, evitando a interferência de qualquer tipo de interpretação simbólica ou a contaminação do jogo com opções de natureza estritamente pessoal. O que os participantes deviam procurar eram as escolhas de composição que, de forma consistente com a sequência de jogadas, servissem para prolongar a existência do evento. O objectivo era mesmo esse: o de adiar o fim do jogo e, metaforicamente, o fim da «vida em conjunto» dos participantes.

O *AND Game* seguia um conjunto de princípios e regras básicas que eram apresentadas e supervisionadas por um observador treinado para o efeito - que ajudava os participantes a manterem o foco naquilo que estava a acontecer no momento do jogo, independentemente de qualquer ideia pré-concebida que pudessem ter acerca do seu papel como seres sociais, as suas opiniões ou personalidades. A sua mediação era essencial para impedir a tentação dos jogadores de imporem a sua presença individual – o que enviesaria o curso do evento para uma negociação motivada pelos respectivos egos e, conseqüentemente, para um jogo de afirmação entre sujeitos. O *AND Game* encorajava, assim, os jogadores a co-criarem um universo temporal que apontava para uma, e uma só, direcção – o prolongamento daquilo que estava a ser mutuamente experienciado. A intenção não era, então, a de responder à questão de «como viver em conjunto», mas manter essa mesma interrogação viva – em perpétuo devir.

Idealmente, este jogo de coexistência nunca acabaria, mas, como lamentavelmente se concluiu, encontrava sempre o seu fim. Chegava-se sempre a um ponto a partir do qual não era mais possível prosseguir com a composição visual – ou porque nenhum participante conseguia propor uma solução de continuidade; ou porque a estrutura composicional entrava num *loop* repetitivo; ou simplesmente porque não existiam mais objectos (recursos) apropriados para a sustentar. Quando isto acontecia, os participantes deveriam reconhecer o final do jogo e dar início a um novo sob as mesmas premissas metodológicas. A cada nova tentativa, inaugurava-se uma nova «com-posição» e um novo ritmo era encontrado, novas zonas de acção eram definidas e novas intensidades vivenciadas, para formar uma consistência própria a cada encontro, a cada novo evento (fig.1). O jogo proporcionava, assim, uma experiência de reconhecimento do sujeito em estado de transformação constante, nunca consolidado ou completo. Tal como a motivação própria das comunidades, o *AND Game* desenvolvia-se por aproximações a um mundo utópico de relacionamento humano,

mas cujos esforços de implementação ficam sempre aquém – são sempre falhos. Este sentimento de fracasso tornava-se inevitável no decorrer do jogo e era revelador das nossas falhas e natureza perecível, mas era, ao mesmo tempo, acompanhado de uma reivindicação ética – a procura incessante de uma forma de adesão imediata ao outro e ao mundo. Não como uma estratégia de sobrevivência, mas como um impulso de abertura a novos sentidos de co-existência – ou seja, a novas possibilidades de definição do humano enquanto seres intrinsecamente ligados ao Evento da vida. A urgência «em jogo» seria, pois, a do respeito pela vida vivida em conjunto, e não a tentativa individualista de dominação sobre uma «realidade» - na qual os sujeitos pudessem cultivar uma imagem de si próprios.



Figura 1 – Prática do *AND Game* (Universidad de Chile, Santiago de Chile) | © 2013 RE.AL
(fotografia de João Fiadeiro)

Apesar de o *AND Game* assentar num método de composição artística, o seu intuito principal nunca foi o de produzir obras de arte, mas sim usar a pulsão artística como veículo

para a manifestação de novas formas de coexistência. Ao proporcionar um movimento de expansão do mundo da arte para a vida quotidiana – no meio do qual os efeitos visuais do jogo serviam apenas para realçar o modo ímpar como as práticas artísticas podiam combinar as dimensões estética e ética –, o jogo procurava alcançar a Vida onde ela própria se mantém hoje mais perdida: na relação do indivíduo com o colectivo. Este tipo de interpelações artísticas sobre a esfera social tem reassumido uma importância crescente no contexto de crise em Portugal, especialmente devido ao que esta comporta: o sentimento de fracasso acerca do passado recente, a desconfiança nas instituições e em qualquer forma de expressão de uma identidade colectiva, a sensação de insegurança quanto ao futuro e o entorpecimento associado à falta de soluções imediatas. Longe das militâncias ideológicas de outrora e da confiança na capacidade de concertação política, o *AND Game* apontava para uma vida subvertida pela experimentação criativa - na qual a relação entre sujeitos era o principal agente de questionamento, e a partir da qual a transformação sociopolítica se tornaria possível.

Com o tempo, a prática recorrente do jogo levou à formação de uma série de comunidades de jogadores, e com estas o reforço de um sentimento de ligação ao colectivo e ao espaço público. Não só em Portugal, mas também noutros países onde o jogo foi apresentado e praticado. No Brasil, por exemplo, formaram-se duas pequenas comunidades (uma em Curitiba e outra no Rio de Janeiro) que, até hoje, se juntam em torno do *AND Game*. Em Portugal, o jogo passou, entretanto, por pequenas transformações, sendo hoje conduzido exclusivamente pela Fernanda Eugénio e chamado de «Pensação».

Foi também em 2013 que Vera Mantero encetou um novo projecto - em conjunto com um grupo de artistas convidados - chamado *Mais para menos que para mais*. A primeira fase deste projecto consistiu no planeamento e plantação de diversas hortas urbanas em vários terrenos baldios de Lisboa, em colaboração com mais de 50 voluntários e com o apoio de múltiplas entidades e colectivos ligados à produção hortícola e desenvolvimento urbano (fig.2). Após a conclusão destas plantações, já em 2014, o projecto entrou na sua segunda fase, constituída por uma série de *performances*, instalações, concertos, conferências e debates em torno da permacultura e cidades verdes. *Mais para menos que para mais* reflectia as preocupações recorrentes da coreógrafa com as questões relacionadas com o ambiente, a

sustentabilidade económica, a coesão social e a cidadania, mas terá sido essencialmente motivado, como a própria declarou, pela «insatisfação de a arte não mudar o mundo. Daí a decisão de trabalhar com algo muito concreto, que tem implícitas mudanças de vida e das condições do existir na sociedade.»¹¹³



Figura 2 – Plantação de horta urbana em terreno baldio (Lisboa) | © 2013 Rumo do Fumo/Teatro Maria Matos/Culturgest (fotografia de Carlos Abreu e Lima)

Uma das actividades protagonistas desta segunda fase do projecto foi a instalação-*performance* chamada *Um Pra Um – Passeios Ruminantes*, que consistia num conjunto de percursos pedestres pelas hortas urbanas plantadas e mantidas desde o ano transacto.

¹¹³ Citada em Galhós (2014).

Durante estes passeios, os participantes eram estimulados a interagir com os ambientes recém-criados em busca de novas percepções, entendimentos e perspectivas sobre as possibilidades de vida sustentável na cidade. Uma das paragens mais emblemáticas destes passeios foi a visita a um pequeno jardim no terraço da sede da Caixa Geral de Depósitos.¹¹⁴ Aí, os participantes eram convidados a descobrir formas de relação sensorial com as plantas e a criar as suas narrativas pessoais em torno do jardim. Tudo isto em permanente contraste com a imponência do edifício que lhe servia de suporte – trazendo inevitavelmente à consciência simbólica, para usar a expressão de Barthes (2009 [1964]), a influência da macroeconomia sobre a vida quotidiana e a necessidade (tão humana) de afirmação de controlo sobre a natureza.

Numa outra paragem, junto à linha de comboios – para dar mais um exemplo – podia encontrar-se um jardim biológico, cuja delicadeza e graciosidade confrontavam o ruído e a imposição visual dos comboios que regularmente passavam. A procura pelo detalhe no contexto de estruturas de larga escala, o sentimento de tensão provocada pelas súbitas variações entre os ambientes artificiais e os ecossistemas naturais, entre os espaços individuais e colectivos, os territórios programados e abandonados, ou a sobreposição de atmosferas silenciosas com ruidosas eram algumas das percepções que os participantes eram levados a experienciar ao longo dos percursos – ou através da mediação dos guias que os acompanhavam ou através de estímulos externos como gravações áudio ou textos de apoio colocados em lugares chave. Os *Passeios Ruminantes* proporcionavam, assim, a descoberta de novas possibilidades de reconhecimento da cidade por via de uma relação mais orgânica com o território urbano.

Noutro dos eventos principais do projecto - chamado *Aquática acção* - um concerto de música decorria num palco de um pequeno lago artificial – também este pertencente ao edifício-sede da Caixa Geral de Depósitos e, por isso, sujeito à mesma imagem de submissão do natural ao artificial. Nesta *performance*, os espectadores eram convidados a sentarem-se nas bordas do lago - que fora coberto por alfaces e outros vegetais em plataformas flutuantes (algumas delas transportadas por vários performers que emergiam inesperadamente à tona de água) que toda a gente podia recolher e comer se assim o desejasse. Tal como os *Passeios*

¹¹⁴ O projecto foi co-produzido e acolhido pela Culturgest.

Ruminantes e muitos dos outros eventos, o cenário era composto por matéria comestível, o que fazia com que a experiência artística fosse continuamente imbuída da urgência primordial de auto-subsistência e comunhão com o natural – retomando, de certa forma, modos ancestrais de socialização nos quais as necessidades primárias e os recursos comuns eram a base da vida em comunidade.

Ao longo de 5 dias realizaram-se muitos e variados eventos em torno destas temáticas – uns apresentados de forma mais explícita (como as conferências e debates), outros convocando experiências mais criativas (como os descritos anteriormente), mas todos eles com o intuito claro de tocar a vida quotidiana, chamando a atenção para a capacidade das pessoas poderem afectar o mundo de forma local.

Tal como o *AND Game*, *Mais para menos que para mais* baseou-se numa prática artística que apontava, acima de tudo, para a experiência dos espectadores em relação à sua implicação ética com o espaço público. Este deslocamento da atenção sobre a obra de arte para a vida quotidiana não é, obviamente, novo na história das artes performativas, e pode ser comparado com as manifestações similares que motivaram muita da produção artística ocidental nos anos sessenta e setenta. O que distingue estes projectos dessas referências passadas é, talvez, o facto de que, em vez de apontarem para gestos de libertação artística, apontarem para gestos de resistência, a partir dos quais se pretende recuperar um certo espírito de comunidade e de pertença social – aspectos que as forças actuais do consumismo e individualismo têm vindo a obliterar, e que foram evidenciados pela crise em curso.

Como em qualquer outro estado democrático, a crise portuguesa não é um problema concernente apenas aos altos níveis de governação política, mas também aos indivíduos, forçando-os a olharem para si próprios em relação ao seu papel na sociedade, e a transformarem-se em conformidade. Quando o enquadramento social se altera objectivamente, os indivíduos são levados a reagir e a adaptar-se a estas alterações de forma subjectiva. Essa adaptação pressupõe o envolvimento num processo de auto-avaliação, a partir do qual a identidade pessoal é reconfigurada. Este processo pode ser tão violento quanto o impacto directo da crise na vida quotidiana das pessoas - em Portugal, a qualidade de vida baixou de forma significativa, o desemprego atingiu novos recordes, e a discrepância entre ricos e pobres tem vindo a agravar-se desde que a crise começou. E, para piorar a

situação, a primazia das finanças nas políticas actuais tem vindo a erodir os meios de produção cultural e, com isto, a própria estrutura de referência sobre a qual os portugueses «negoceiam» as suas identidades enquanto membros de uma comunidade. A crise nacional tem, assim, gerado uma profusão de estados de crise individuais, que tem conduzido os portugueses a reflectirem sobre formas alternativas de relação com o Outro e a descobrir novas possibilidades de (re)construção do colectivo – não um colectivo dogmático, imposto de fora para dentro, mas um colectivo construído sobre a aproximação voluntária dos indivíduos às questões da vida social. Como defendido por Claude Dubar em *La crise des identités* (2010), hoje em dia, as identidades pessoais não são mais abertamente influenciadas por valores institucionais ou herdadas de contextos comunitários bem demarcados, mas auto-geradas pelos indivíduos no decurso das suas trajectórias de vida e interacções sociais. É por isso que a dificuldade de articulação de narrativas gerais em torno de identidades subjectivas se tornou, possivelmente, no maior desafio da actualidade – uma vez que requiere a reinvenção das formas de conceptualização do futuro do colectivo. João Fiadeiro, Fernanda Eugénio e Vera Mantero reconhecem este estado das coisas, e tentaram, com os seus projectos, propiciar experiências a partir das quais os espectadores/participantes pudessem abordar os seus «estados de crise» e, assim, levá-los a explorar novos entendimentos sobre si próprios e sobre a forma como se relacionam com o mundo à sua volta. Como argumentado pelo filósofo Roman Krznaric (2012):

If the twentieth century's mode of personal discovery was defined by introspection and self-help, then the twenty-first century may be defined by 'outrospection', or the possibility of social, political, and economic transformation through the process of forging empathic connections with those 'outside of' or distant from oneself. (Apud Gauld, 2014)

Os projectos analisados aqui são, muito provavelmente, o resultado desta transformação nas relações humanas, uma vez que tomam a interacção entre sujeitos como via privilegiada de transformação sociopolítica. E ao suscitarem um estado de suspensão frágil entre o colapso iminente e a salvaguarda da vida social, o *AND Game* e *Mais para menos que para mais* convocam o sentimento partilhado de crise e as respostas afectivas dos portugueses que desejam comprometer-se com rumos alternativos.

Ao empurrarem as fronteiras da sua prática artística para dentro da esfera de intervenção social, João Fiadeiro e Vera Mantero empreenderam uma mudança significativa

nas suas carreiras coreográficas. O que sugere que, também eles – como vários outros artistas portugueses nos tempos mais recentes – se viram levados a reagir às suas próprias crises pessoais e, conseqüentemente, à necessidade de construção de novas possibilidades de futuro a partir de perspectivas alternativas, nas quais a relação entre o indivíduo e o colectivo é crucial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver uma conclusão que abarque por completo as especificidades de cada um dos textos apresentados não é uma tarefa fácil, nem um propósito inteiramente desejável. Não é fácil, porque, tendo os textos sido escritos para serem objectos autónomos, estes já apresentam os seus próprios desfechos argumentativos, o que torna redundante qualquer exercício de conclusão subsequente. Não me parece também desejável, na medida em que a tentação de dar um corpo unificado ao carácter rizomático dos textos pode dar azo a uma perspectiva redutora, deixando de fora as reverberações epistemológicas que se estabelecem para além do horizonte delimitado pelas suas semelhanças e pelos objectivos concretos deste trabalho final. Resta-me, portanto, considerar os textos no seu conjunto, tentando tecer algumas considerações sobre a mais-valia de colocá-los lado a lado. Não só do ponto de vista do seu contributo para o conhecimento sobre a prática artística dos anos 1990 em Portugal, mas também sobre a teia de relações que esta compilação cria, no seu todo, com outros tópicos de análise e domínios de saber.

Uma das vantagens da leitura completa destes textos é, sem dúvida, a possibilidade de seguir um olhar polifacetado em torno das vanguardas artísticas dos anos 1990 em Portugal tendo em conta o contexto histórico e cultural que as viu nascer. Só a partir de vários ângulos de observação e perspectivas de análise se torna possível abordar de forma abrangente as questões fundamentais que dizem respeito ao “quê”, “onde”, “como” e “quando” dessas práticas artísticas - fazendo emergir, de modo mais consistente, as suas características distintivas. É com base nesta abordagem transversal que este trabalho final dá, assim, corpo a um melhor entendimento do que as artes performativas fizeram e representaram num determinado momento histórico e social em Portugal – nomeadamente através de:

- Um levantamento mais rigoroso das condições de produção artística desse período;
- A identificação de relações de interdependência entre as práticas artísticas e a herança histórico-cultural que as influenciou/sujeitou;
- A descrição e aprofundamento de um conjunto importante de propostas estéticas, tomando como elemento privilegiado de base crítica o tipo de relações criadas com o público;

- O reconhecimento da centralidade do corpo nos processos criativos enquanto reflexo de uma urgência de afirmação cultural no contexto nacional e internacional das artes performativas;
- Um olhar mais apurado sobre a influência desses criadores na geração de artistas que lhes sucederam.

Enquanto exercício de historicização, este trabalho final contribui para compor um retrato mais completo (e actual) do percurso recente das artes performativas em Portugal. Um percurso que tem sido, por vezes, ignorado face à urgência em colmatar as lacunas de informação relativas ao passado mais longínquo – como faz prova a prioridade estratégica do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa em levantar e arquivar a informação de base que sustente um *corpus* de análise sobre a história do teatro em Portugal desde o século XIII ao século XIX.¹¹⁵ Esta prioridade é compreensível, pois sem este mapeamento dificilmente se podem considerar os processos de continuidade (e disrupção) histórica - ainda para mais num contexto europeu em que, numa parte significativa de países, essa informação já se encontra compilada e sistematizada há muito tempo. Mas isso não pode, claro está, obscurecer a necessidade de se acompanhar o passo da história contemporânea – especialmente quando, dentro da escassez de estudos de contextualização histórica que abarcam o século XX, os que existem não chegam a aprofundar a produção artística da década de 1990. Ou porque abordam de forma resumida todo o período pós-25 de Abril - quase sempre considerado como o momento de viragem histórica do teatro moderno para o contemporâneo.¹¹⁶ Ou porque se debruçam particularmente sobre uma determinada esfera de análise teatral, como sejam a dramaturgia¹¹⁷ ou a encenação¹¹⁸, deixando de fora as práticas alternativas aos processos tradicionais de categorização e organização dos estudos teatrais. Isto não significa, como salientado anteriormente, que não haja qualquer tipo de análise a estas práticas. Estas vão aparecendo, especialmente em relação ao género da

¹¹⁵ Para mais informações consultar: <https://www.ceteatro.pt/index.php/research/HTE?language=pt-pt> (acessado a 3 de Janeiro de 2023).

¹¹⁶ Cf. Cruz (2001).

¹¹⁷ Cf. Sousa e Silva (1998).

¹¹⁸ Cf. Vasques (2010).

dança¹¹⁹ ou no âmbito restrito da crítica de espectáculos,¹²⁰ mas quase sempre de forma dispersa e sem um enquadramento abrangente que as procure situar historicamente.

Outro dos contributos deste trabalho final é a sua inscrição no diálogo (há muito) aberto pelo cruzamento entre a cultura e a arte - mais concretamente entre os estudos culturais e os estudos de teatro e *performance*. Este diálogo faz-se sentir a três níveis fundamentais. Primeiro, os textos partem da relação intrínseca que se estabelece entre o contexto histórico e o desenvolvimento das práticas artísticas, reconhecendo a complexidade inerente à sistematização destas correspondências e às questões epistemológicas que daí advêm. Segundo, todos apontam para o questionamento crítico da contemporaneidade, abrindo a possibilidade de os leitores recorrerem à percepção, experiência e interrogações que têm sobre o tempo presente. Terceiro, a consideração dos textos no seu todo revela a natureza transversal das respectivas áreas de estudo – para as quais converge um conjunto vasto de saberes e olhares disciplinares -, dando a ver o carácter polifónico e intertextual deste tipo de análises. Uma intertextualidade que é sempre performativa, na medida em que produz uma série de efeitos na leitura. No caso concreto deste trabalho final o ritmo dessa leitura é pautado, por um lado, pelas recorrências discursivas que são típicas das linguagens científicas, e por outro, pela atitude mais ou menos constante de autointerrogação do próprio discurso enquanto força de padronização cultural. Este último aspecto é mais evidente nos textos que recorrem a outro tipo de olhares, a partir dos quais o subjectivo, o especulativo e o pessoal são valorizados, maximizando as articulações que procuram afirmar a diferença em alternativa à uniformidade dos “factos” e das análises ditas mais “objectivas”.

É com base neste pressuposto que dou voz amiúde à minha experiência enquanto espectador implicado,¹²¹ canalizando a pesquisa para o encontro entre as produções artísticas e o público respectivo – pesquisa sem a qual, dificilmente se poderia compreender o alcance crítico do trabalho dos criadores da década de 1990. Para tal, recorri, sobretudo, à matriz de base conceptual da recepção estética. Não tanto para justificar a opção por uma determinada

¹¹⁹ Cf. Fazenda (1997).

¹²⁰ Incluindo a desenvolvida no contexto internacional (e.g. Roy, 1998).

¹²¹ Na medida em que, tal como referido anteriormente, junto à qualidade de observador a minha própria experiência enquanto artista-investigador, afectando de modo incontornável a percepção que tenho dos eventos em que participo.

perspectiva ou modelo de análise crítica, mas para aplicar essa matriz na apreciação que procurei fazer da forma como determinados espectáculos ressoam nos espectadores. De certa forma, marcando a independência da experiência estética relativamente a qualquer preceito essencialista ou teoria racionalista de base cognitiva sobre a arte. Ou seja, acolhendo a singularidade da experiência do encontro no âmbito de uma reflexão polivalente e subjectiva, a partir da qual convoco os problemas estéticos que surjam por ocasião do contacto contingente com os eventos artísticos considerados. É no âmbito do reconhecimento desta singularidade que o conjunto de textos apresentados contribui para dar a ver (sob a forma de estudos de caso) o potencial desses mesmos eventos para interpelar os espectadores no sentido de os fazer reflectir sobre a sua relação com o mundo, o outro, a linguagem e sobre a própria expressão dessa compreensão.

Foi no contexto deste desdobramento crítico que estendi a minha investigação à consideração do corpo enquanto elemento central de problematização estética. O que significou abrir ainda mais a pesquisa à sua conceptualização filosófica, social e política - em particular quando aplicada ao quadro das artes performativas. Questões como a presença, a empatia, e os afectos, por exemplo, são, actualmente, factores incontornáveis na análise da relação que se estabelece com o público - sejam estas mais ou menos exploradas do ponto de vista da corporalidade. E o seu aprofundamento revelou-se crucial para melhor reconhecer e articular a relevância do corpo numa parte significativa do trabalho da nova vaga de criadores surgida nos anos 1990. Uma relevância que já vinha sendo apontada por alguns autores como Alexandre Melo¹²², André Lepecki,¹²³ António Pinto Ribeiro,¹²⁴ Maria José Fazenda¹²⁵ ou João Manuel de Oliveira¹²⁶; e que, neste trabalho final, ganha uma dimensão acrescida. Refiro-me ao desenvolvimento da ideia de *intensificação corporal* enquanto força, simultaneamente, de expressão artística e de afirmação cultural das manifestações de vanguarda desse tempo. Uma ideia saudada pelos vários autores que se associaram ao livro que coordenei com o nome *Intensified bodies: from the performing arts in Portugal* –

¹²² Cf. Melo (1993; 1999).

¹²³ Cf. Lepecki (1998; 1999).

¹²⁴ Cf. Ribeiro (1994; 1999).

¹²⁵ Cf. Fazenda (2012).

¹²⁶ Cf. Oliveira (2017).

incluindo o próprio José Gil (2017) que, através do seu prefácio, lhe veio dar um “corpo” ainda mais denso. É esta mesma ideia que se vai insinuando, primeiro, e construindo, depois, ao longo da leitura sequencial dos textos, dando a ver uma marca distintiva de um certo fazer artístico ao qual está ligado uma determinada herança histórico-cultural. Uma herança que, de forma consciente ou não, foi incorporada e agenciada criativamente por um conjunto de artistas dos anos 1990 enquanto forma de questionamento do seu lugar no mundo. Uma herança que ainda se vai fazendo sentir a cada exercício de rememoração, como é exemplo sintomático este mesmo trabalho final, no seio do qual se procuraram desfiar os nós que atravancam novas sensibilidades e novas construções sociais sobre o que pode significar existir (ter um corpo) neste irresoluto canto “da Europa, à beira-mar plantado”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2012 [1970]). *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (1985 [1944]). *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). “O que é um dispositivo?”, *Outra Travessia*, 5, p. 9-16, Tradução de Nilcéia Valdati.
- ALMEIDA, Miguel Vale (1996). Corpo Presente: antropologia do corpo e da incorporação. In: Miguel Vale de Almeida (ed.), *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, pp. 1-22. Lisboa: Celta Editora.
- ANDERSON, Richard L. (1990). *Calliope’s sisters: a comparative study of philosophies of art*. London: Pearson College Div.
- AUSTIN, John Langshaw (1962). *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BANES, Sally (1987 [1977]). *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- BARROS, Né (2017). Body and discourse: incalculable choreographies. In: Gustavo Vicente (ed.), *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*, pp. 83-112. Bern: Peter Lang.
- BARTHES, Roland (2009 [1964]). *Ensaio Críticos*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- BECKER, Howard (1970). *Sociological work: method and substance*. Chicago: Aldine Publications.
- BENJAMIN, Walter (2012 [1916-40]). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução de T.W. Adorno. Tradutores vários. Lisboa: Relógio D’Água.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2002). *As estações da vida*. Lisboa: Relógio D’Água.
- BLAIR, Rhonda (2013). Introduction: The Multimodal Practitioner. In: Nicola Shaughnessy (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, pp. 135-146. London & New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- BOTTOMS, Stephen & FRANKS, Aaron & KRAMER, Paula (2012). “Editorial”, *Performance Research: On ecology*, vol. 17, n.4, Routledge, 2012, pp.1-4.
- BRILHANTE, Maria João (2009). “Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo”, *Sala Preta*, 9, pp.121-132.
- BUTLER, Judith (2017 [1990]). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.

CARNEIRO, João (1999). “Dramaturgias nacionais”, *Teatro escritos: revista de ensaio e ficção*, 2, pp.73-76. IPAE & Cotovia.

CARVALHO, Zeca & VICENTE, Gustavo (2021). “Genealogia do teatro de improviso em Portugal: as sementes lançadas pela ‘geração sem fronteiras’ dos anos 90”, *Sinais de Cena*, série II, 5, pp. 180-195, Orfeu Negro [disponível em acesso aberto: [URL](#)].

COELHO, Rui Pina (2014). “Hacia una introducción selectiva al teatro en Portugal: breve encuadramiento”, *Pygmalion*, 6, pp.9-22, Instituto del Teatro de Madrid, Universidade Complutense de Madrid.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2011). “A sexualidade ou é perigosa ou não é”, *Público (Ípsilon)*, 19 de Agosto, p.10.

CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Editorial Verbo.

DELEUZE, Gilles (2011 [2002]). *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Tradução e introdução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2007 [1972]). *Mil planaltos : capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DERRIDA, Jacques (1988 [1977]). *Limited Inc*. Translated by Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Evanston, IL: Northwestern University Press.

DIONÍSIO, Eduarda (1994). As práticas culturais. In: António Reis (Org.), *Portugal: 20 anos de democracia*, pp.443-489. Lisboa: Círculo de Leitores.

DUBAR, Claude (2010). *La crise des identités: L'interprétation d'une mutation*. Paris: Presses universitaires de France.

ELISEU, Ana & FRAZÃO, Joana (2017). Uma banda à procura do que é nosso: conversa com Miguel Moreira. In: folha de sala do espectáculo *O Duelo | 20 anos Útero*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II.

ESPINOSA, Baruch (2007 [1632-67]). *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica.

FAZENDA, Maria José (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Instituto Politécnico de Lisboa: Edições Colibri.

FAZENDA, Maria José (1997). *Movimentos Presentes. Aspectos da dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia.

FÉRAL, Josette (1992). “What is left of Performance Art? Autopsy of a function, birth of a genre”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 14, No.2, pp. 142-162.

FEYERABEND, Paul (1994). *Contra o método*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

FISCHER-LICHTE, Erika (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Jain. London: Routledge.

FISCHER-LICHTE, Erika (2008). "Reality and fiction in contemporary theatre", *Theatre Research international*, 33, n.1, pp.84-96, International Federation for Theatre Research. Cambridge: Cambridge University Press.

FISCHER-LICHTE, Erika (2005). "A cultura como performance: desenvolver um conceito", *Sinais de Cena*, v. 4, p.73-80.

FISCHER-LICHTE, Erika (1998): "Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural", *Revista de Comunicação e Linguagens: Dramas*, vol. 24, pp.143-169.

FOSTER, Susan Leigh (2011). *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. Oxon: Routledge.

FOSTER, Susan Leigh (ed.) (1995). *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. London: Routledge.

FOUCAULT, Michel (1997 [1971]). *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água.

FOUCAULT, Michel (2013 [1975]). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.

FURSE, Anna (2013). Retracing our Steps... On *When We Were Birds*, a work in progress. In: Nicola Shaughnessy (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, pp. 57-68. London & New York: Bloomsbury Methuen Drama.

GADAMER, Hans-Georg (1985). *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro.

GALHÓS, Cláudia (2014). "Regresso à Terra", *Expresso*, 21 Junho 2014, pp.22-23.

GALLESE, Vittorio *et al* (2004). "A unifying view of the basis of social cognition", *Trends in Cognitive Sciences*, 8 (9), pp. 396–403.

GARCIA MIGUEL, João (2016a). Depoimento pessoal escrito [cedido pelo autor].

GARCIA MIGUEL, João (2016b). Depoimento pessoal escrito [cedido pelo autor].

GAULD, Quanta (2014). "Empathy beyond the human: Interactivity and kinetic art in the context of a global crisis", *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, Vol. 12, Numbers 2 & 3, pp. 389–398. Intellect Limited.

GIL, José (2017). Foreword. In: Gustavo Vicente (ed.), *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*, pp. xiii-xxv. Revisão e tradução de Mick Greer. Bern: Peter Lang.

GIL, José (2004). *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

GIL, José (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

GOFFMAN, Erving (1993 [1959]). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

GOLDBERG, Roselee (2007 [1998]). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University.

HEIDEGGER, Martin (2007 [1950]). *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2004 [1818-29]). *Introductory lectures on aesthetics*. Translated by Bernard Bosanquet with an introduction and commentary by Michael Inwood. London: Penguins books.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1992 [1807]). *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinze Effen. Petrópolis: Vozes.

HUSSERL, Edmund (2018 [1907]). *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.

INGOLD, Tim (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.

INGOLD, Tim (2015). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Oxon: Routledge.

KANT, Immanuel (2017 [1790]). *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

KANT, Immanuel (2013 [1788]). *Crítica da razão prática*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

KANT, Immanuel (2013 [1781]). *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KASAI, Akira (1996). "Interview Akira Kasai: Dance closely Related to matter", *Nikutaemo*, n.2 Summer, pp.18-39.

KEMP, Richard (2010). *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. PhD dissertation. University of Pittsburgh.

KRZNARIC, Roman (2012). “The power of outrospection”, <<http://www.thersa.org/events/rsaanimate/animate/power-of-outrospection>>, consultado a 13 de Fevereiro de 2014.

LATOURE, Bruno (2004). “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”, *Critical Inquiry*, Chicago, v. 30, p. 225-248.

LEDER, Drew (1990). *The absent body*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

LEHMANN, Hans-Thies (2006 [1999]). *Postdramatic theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London & New York: Routledge.

LEPECKI, André (2012). “Coreopolítica e Coreopolícia”, *ILHA*, v.13, n.1, Jan/Jun, 41-60.

LEPECKI, André (2004). *Moving Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance, and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-97)*. SARMA Publications.

LEPECKI, André (1999). O subtil presente da dança. In: Vera Mantero, *A dança do existir* (n.p.). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

LEPECKI, André (1998). “Transversed body, intense body”, *Theaterschrift*, Nr. Extra, “Intensification: contemporary portuguese performance”, pp.19-29. Lisboa: Edição Danças na cidade e Cotovia.

LEPECKI, André (1998). “Corpo Atravessado, Corpo Intenso”, *Theaterschrift*, Nr. Extra “Intensificação: performance contemporânea portuguesa”, pp. 14-17. Lisboa: Edição Danças na cidade e Cotovia.

LYOTARD, Jean-François (1989 [1979]). *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Gradiva: Lisboa.

MCCONACHIE, Bruce (2013). Introduction: Spectating as Sandbox Play. In: Nicola Shaughnessy (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, pp. 183-197. London & New York: Bloomsbury Methuen Drama.

MELO, Alexandre (1999). Sob/supra/sub. In: Vera Mantero, *A dança do existir* (n.p.). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

MELO, Alexandre (1993). “Os portugueses não têm corpo”, *Expresso*, 22 de Maio, p. 52-R.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002 [1948]). *Palestras*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999 [1945]). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.

METELLO, Verónica (2016). “Topos Liminal”. In: João Garcia Miguel, *Inner World/Mundo Interior: Exhibition works and biography*, curadoria António Paupreto e Verónica Metello (catálogo da exposição).

MOUNSEF, Donia (2006). "Stages of disillusionment: Barthes, Brecht and the end of *Théâtre Populaire*", *Theatre Research International*, 31, 1, pp. 54-68, p. 66. Cambridge: Cambridge University Press.

NANCY, Jean-Luc (2000 [1992]). *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega.

OLIVEIRA, João Manuel (2017). Prefácio: Dançar primeiro e pensar depois. In: Judith Butler, *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*, pp. 5-15. Lisboa: Orfeu Negro.

O'MAHONY, John (2003). "The big experiment", *The Guardian*, 13 Setembro 2003, <<http://www.guardian.co.uk/stage/2003/sep/13/theatre1>>, consultado pela última vez a 09/01/2015).

PESSOA, Carlos (1994). "Comunicação em nove capítulos", *Vértice*, 62, pp.15-17.

PUTNAM, Brian (2010). "The possibility of a proposition", *CineQuaNon* 6, Bilingual Arts Magazine (Lisboa: CEAUL), pp.12-18.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

RIBEIRO, António Pinto (1991). Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa. In: José Sasportes & António Pinto Ribeiro (eds), *História da dança*, pp.55-95. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RIBEIRO, António Pinto (1999). Vera Mantero. In: Vera Mantero, *A dança do existir* (n.p.). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

RIBEIRO, António Pinto (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Veja.

RIBEIRO, Raquel (2010). "Os portugueses já têm corpo e os criadores encontraram-no", *Público* (Ípsilon), 22 October, <<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=252773>>, consultado a 25 Agosto de 2014.

RISO, Clara (2002): Eu não sou uma televisão. In: *Cem horas de conversa*, sítio da Internet do CEM, <http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/lucia_sigalho.htm>, consultado a 15/12/2011.

ROY, Sanjoy (1998). "Novo dança português", *Dance Now*, vol.7, n.3, Autumn 1998, pp.20-24.

SARTRE, Jean-Paul (2007 [1943]). *O ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes.

SASPORTES, José (1979). *A trajectória da dança em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SCHECHNER, Richard (2003 [1988]). *Performance theory*. London & New York: Routledge.

SCHECHNER, Richard (1968). "6 axioms for environmental theatre", *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, pp. 41-64. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

SCRUTON, Roger (2010 [1984]). *Breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Tradução de Carlos Marques. Lisboa: Edição Guerra e Paz.

SERÔDIO, Maria Helena (2003). A reflexão sobre teatro: memórias dispersas. In: Maria Helena Serôdio (Coord.), *Teatro em Debate(s)*, pp.11-26. Lisboa: Livros Horizonte.

SERÔDIO, Maria Helena (1998). Theatre as a social system: Portugal. In: H. van Maanen, & S.E. Wilmer (eds.), *Theatre Worlds in Motion; Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*, pp. 499-540. Amsterdam & Atlanta GA: Rodopi.

SERÔDIO, Helena (1991). "O teatro e a interpelação do real: apresentação", *Vértice*, 34, pp.7-11.

SHAUGHNESSY, Nicola (2013). General Introduction: Operating in Science Theatres. In: Nicola Shaughnessy (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, pp. 1-24. London & New York: Bloomsbury Methuen Drama.

SHILLING, Chris (1993). *The body and social theory*. London: Sage.

SOUSA, Rui Ferreira (1999). "Corpos no silêncio frio", *Público*, 3 Dezembro 1999.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (ed.) (1998). *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*. Faculdade de Letras de Coimbra. Lisboa: Edições Colibri.

SKLAR, Deidre (1991). "On Dance Ethnography", *Dance Research Journal*, v. 23, n. 1, p. 6-10. Cambridge: Cambridge University Press.

TAVARES, Gonçalo M. (2017). Body, performance, language and tradition: the example of Pina Baush and Clara Andermatt's *Fica no singelo*. In: Gustavo Vicente (ed.), *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*, pp. 113-134. Bern: Peter Lang.

VASQUES, Eugénia (2010). *Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

VASQUES, Eugénia (1994). Cometimentos/Sofrimentos: 13 fragmentos. In: *Fragmentos da memória*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros Acarte 94, de 6 a 22 de Setembro, pp.27-42. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VICENTE, Gustavo (ed.) (2017). *Intensified Bodies: from the performing arts in Portugal*. Prefácio de José Gil e revisão e tradução de Mick Greer. Bern: Peter Lang.

VICENTE, Gustavo (2014). «Nacimiento de un teatro 'alternativo': pulsiones epidérmicas para el siglo XXI», *Pygmalion*, 6, pp.51-72, Instituto del Teatro de Madrid, Universidade Complutense de Madrid.

VICENTE, Gustavo (2014). Tracing the mnemonics of the body through the corporeality of the performer: Experiences of affective intensification in Portuguese practice. In: Ramune Balevičiūtė (ed.), *Acting reconsidered: New approaches to actor' work*, pp.66-75. Lithuanian Academy of Music and Theatre: Vilnius.

VICENTE, Gustavo (2015). “Ethi-something”, *Etudes*, Vol.1, No.1, Feb 2015 (n.p.), ISSN 2375-0758. [Disponível em acesso aberto: URL]

VIEIRA, Ana Bigotte (2014) “Encuentros: hacia una contextualización de los *Econtros Acarte-Novo teatro/dança da Europa 87*”, *Pygmalion*, 6, pp.23-50, Instituto del Teatro de Madrid, Universidade Complutense de Madrid.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1995 [1921]), *Tratado Lógico-Filosófico*. Tradução e introdução de M.S. Lourenço. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian.

YIN, Robert K. (2003). *Applications of case study research. Applied Social Research Methods Series*, vol.34. Thousand Oaks, California: Sage Publications.