

A black and white photograph of a stage. The floor is made of large, light-colored tiles with dark grout. In the background, there are dark, vertical curtains or panels. The lighting is dramatic, with strong highlights on the floor and deep shadows in the background.

ARTES PERFORMATIVAS E INTIMIDADE

José Eduardo Silva
Filomena Louro
Teresa Mora
Tiago Porteiro
Coordenação

A relação entre artes performativas e intimidade exprime-se em múltiplas e contraditórias valências, criando possibilidades heurísticas com profundas implicações sociopolíticas. A abertura da esfera íntima individual a outras esferas íntimas, configura um ato de partilha interpessoal que permite o privilégio da experiência de um outro ser humano naquilo que possui de mais profundo e singular. Mas, uma análise justa levará a reconhecer que, em determinadas circunstâncias, este espaço de intimidade também pode (e talvez deva) legitimamente manter-se vedado aos demais. É neste enquadramento que, por intermédio dos seus criadores, o teatro e as artes performativas têm vindo a desenvolver interessantes formas de lidar com problemáticas da esfera íntima no mundo contemporâneo. Sendo que o trabalho performativo conduz invariavelmente à investigação dos processos corporais, emocionais, mentais e relacionais da condição humana, esta edição pretende, através de uma abordagem interdisciplinar e intercultural, contribuir para o mapeamento do conceito de intimidade na sua relação com as artes performativas de forma plural, política e afetiva.

ARTES PERFORMATIVAS E INTIMIDADE

José Eduardo Silva
Filomena Louro
Teresa Mora
Tiago Porteiro
Coordenação



(Página deixada propositadamente em branco)

COLEÇÃO OLHARES | ESTUDOS ARTÍSTICOS

Coordenação científico-editorial:

CEIS20 – Grupo 4 | Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais
Ana Rito; Fernando Matos Oliveira; José Oliveira Martins; Sérgio Dias Branco.

CEHUM – Grupo de Investigação em Estudos Artísticos:
Elisa Lessa; Francesca Rayner; José Eduardo Silva; Tiago Porteiro.

ICNOVA – Grupo de Investigação Performance e Cognição:
Carla Fernandes; Clara Gomes; Cláudia Madeira; Paulo Filipe Monteiro.

TÍTULO
Artes Performativas e Intimidade

COORDENAÇÃO
José Eduardo Silva
Filomena Louro
Teresa Mora
Tiago Porteiro

AUTORES
©Adriana Schneider Alcure, Alix de Morant, Ana Pais, Bárbara Santos, Beatriz Cantinho,
Bya Braga, Cecília Magalhães Clemente, Daniel Tércio, Elmano Sancho, Hervé Guay,
Louise Chardon, Luk Van Den Dries, Matteo Bonfitto, Rogério Nuno Costa, Rui Pina Coelho
Susana Mendes da Silva, Tiago Porteiro, Túlio Rosa

CONCEÇÃO GRÁFICA
Imprensa da Universidade de Coimbra

EDIÇÃO
Imprensa da Universidade de Coimbra
E-mail: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas *online*: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

APOIO EDITORIAL E REVISÃO
Cláudia Morais; Cláudia Marques Cláudio

FOTOGRAFIA DA CAPA
Pedro Medeiros

PAGINAÇÃO E IMPRESSÃO
Simões e Linhares, Lda.

ISBN
978-989-26-2266-8

ISBN DIGITAL
978-989-26-2267-5

DOI
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2267-5>

DEPÓSITO LEGAL
504755/22

- 7 **INTRODUÇÃO: ARTES PERFORMATIVAS E INTIMIDADE**
José Eduardo Silva, Filomena Louro, Teresa Mora e Tiago Porteiro
- 15 **I. ENTRE PRIVADO E PÚBLICO**
- 17 **INTIMATE THEATRE. FOR WHOM AND WHY?**
Luk Van den Dries
- 33 **A ARTESANIA DA INTIMIDADE NA CRIAÇÃO DE AÇÕES POÉTICAS PERFORMATIVAS EM *Ô, BENÇA!***
Bya Braga
- 59 **INTIMIDADE ENTRE ANTÍPODAS**
Ana Pais e Daniel Tércio
- 69 **II. SUBJECTIVAR O ESPAÇO PÚBLICO**
- 71 **TERRITOIRE EN MOUVEMENTS: UNE TRAVERSÉE DES AMBIANCES**
Alix de Morant
- 87 **A DISCRIÇÃO DA VERDADE: ESTRATÉGIAS DISCRETAS DE RESISTÊNCIA**
Rui Pina Coelho
- 97 **MICROSSUBVERSÕES PERFORMATIVAS OU INSUBORDINAÇÕES: IRRUPÇÕES DA INTIMIDADE NO ESPAÇO PÚBLICO**
Cecília Magalhães Clemente
- 117 **ANDWHATBESIDE(S)DEATH. THÉÂTRE INTIME**
Luk Van den Dries; Louise Chardon
- 133 **III. TRÂNSITOS DA INTIMIDADE**
- 135 **AQUISTAS – PERFORMANCE NUM ESPAÇO TERMAL/SPA. EM TORNO DA INTIMIDADE**
Tiago Porteiro

ÍNDICE

- 161 **MEDITAR À BEIRA DO ABISMO: SOBRE INTIMIDADES ESTRANGEIRAS**
Matteo Bonfitto
- 181 **CADERNO DE NOTAS SOLTAS DE UM ARTISTA EM PROCESSO**
Elmano Sancho
- 201 **ALL ALONE AIN'T MUCH FUN SO YOU'RE LOOKING FOR THE THRILL**
Rogério Nuno Costa e Susana Mendes Silva
- 223 **IV. EMPODERAMENTO DEMOCRÁTICO**
- 225 **DOCUMENTARY THEATRE AND INTIMACY: HÔTEL-DIEU'S AESTHETICS OF CONSOLATION**
Hervé Guay
- 241 **INTIMIDADE SAQUEADA INTIMIDADE (RE-)CONQUISTADA**
Bárbara Santos
- 261 **MONUMENTS: AÇÃO DE CONTRAMONUMENTOS PARA HISTÓRIAS INVISÍVEIS**
Adriana Schneider Alcure
- 281 **AD EXTRA: REFLEXÕES SOBRE IMAGEM, INTIMIDADE E COREOGRAFIA**
Beatriz Cantinho e Túlio Rosa
- 295 **V. RESUMOS**

A relação entre artes performativas e intimidade exprime-se em múltiplas e contraditórias valências. Mas antes de abordarmos mais diretamente a interseção entre estes dois campos, procuraremos situar o conceito de intimidade a partir de um ângulo abrangente. Utilizando um referencial psicanalítico, podemos dizer, numa primeira instância, que a intimidade se refere a um espaço onde se inscrevem, de forma mutuamente constitutiva, emoções, pensamentos e trânsitos do desejo incomensuráveis e insubstituíveis, abarcando não apenas o nível da consciência, mas também (talvez até principalmente) o do subconsciente e o do inconsciente. A abertura da esfera íntima individual a outras esferas íntimas, configura um ato de partilha interpessoal que permite o privilégio da experiência de um outro ser humano naquilo que possui de mais profundo e singular e, consequentemente, o estabelecimento de relações de afinidade que são mutuamente construtivas. Trata-se aqui da construção relacional da intimidade num contexto de partilha interpessoal, o que talvez seja a condição experiencial mais profícua para a descoberta de si e dos outros. Quanto mais significativos forem os pares dessa partilha íntima, mais exuberantemente carregado de significados será o processo que conduz à descoberta que cada pessoa faz do mundo e do seu papel nesse mesmo mundo. Mas, sendo que o contrário também é verdade, criando vias heurísticas que tanto podem ser positivas como negativas, operam-se aqui importantes aberturas com profundas implicações sociopolíticas. Uma análise justa levará a reconhecer que, em determinadas circunstâncias, este espaço de intimidade também pode (e talvez deva) legitimamente manter-se vedado aos demais.

Pondo de lado os romantismos, é preciso reconhecer que todos os dias e de muitas formas diferentes, são perpetradas incontáveis violações dolosas da intimidade de muitos milhões de pessoas, que vão desde a esfera corporal e emocional, à esfera mental. A mera tentativa é já uma forma de violação, mas este cenário ainda se torna mais agudo quando constatamos que a tentativa é excedida de forma sistematicamente reiterada. Como será óbvio, apesar de o espaço de intimidade poder e dever ser partilhado, é extremamente importante que isso seja o resul-

INTRODUÇÃO: ARTES PERFORMATIVAS E INTIMIDADE

JOSÉ EDUARDO SILVA*
FILOMENA LOURO*
TERESA MORA**
TIAGO PORTEIRO*

**Núcleo de Investigação em
Estudos Performativos - NIEP**

* **CEHUM - Centro de Estudos Humanísticos,
Universidade do Minho, Braga, Portugal**

** **CICS- Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal**

tado consciente de uma escolha própria, também ela íntima e pessoal, uma vez que acarreta riscos significativos. Num mundo onde se privilegia a transformação de todas as coisas em bens transacionáveis, a intimidade constitui uma matéria preciosa, que tanto se presta à captação e manipulação da energia do desejo – nomeadamente na direção do consumo (Stiegler, 2004, entre muitos outros) – como se presta a ser transformada numa mercadoria. Isto acontece em franjas de negócio que vão desde a captação e venda de informações pessoais de utilizadores de ferramentas online, à venda de pacotes de experiências “genuínas”, por exemplo nos bairros mais “típicos” (leia-se *pobres*) de destinos turísticos emergentes, ou à indústria da pornografia, cada vez mais crescente e voraz. Diariamente, por um lado, os *reality* e *talk shows* convidam os participantes a expor a sua intimidade a troco de um punhado de euros e de alguma notoriedade; enquanto, por outro, a sociedade global e tecnológica constrói a intimidade como um perigo para a reprodução do sistema capitalista. Duas linhas que, parecendo contraditórias, na verdade vão num mesmo sentido: por um lado, torna-se necessário a todo o custo aceder ao espaço íntimo e vulnerável de cada um, com o propósito estrito da sua manipulação; por outro, torna-se necessário vedar o espaço de acção na liberdade íntima de cada pessoa, fazendo-se para isso uso de todos os dispositivos tecnológicos disponíveis. Desta forma, se criam impedimentos à construção espontânea de espaços relacionais de liberdade e individuação, que apenas os processos de partilha consciente e autodeterminada poderiam permitir.

Sendo que o trabalho performativo conduz invariavelmente à investigação de processos corporais, emocionais, mentais e relacionais da condição humana, a pertinência de que o encontro entre intimidade e artes performativas aufere no contexto da sociedade contemporânea reside, precisamente, nos meandros das tensões e problematizações aqui apontadas. É neste enquadramento que o teatro e as artes performativas têm vindo a desenvolver interessantes formas de lidar com problemáticas da esfera íntima: por intermédio dos seus criadores “actantes” - actores, *performers* e bailarinos, entre outros, frequentemente enquadrados por opções poéticas e cénicas de encenadores e outros criadores. Sendo que o acto performativo, com ou sem palavras, se torna a manifestação corpórea da intimidade latente que o performer, mais ou menos generosamente, se dispõe a partilhar (emoções, pensamentos, trânsitos do desejo), podemos dizer que a cada apresentação performativa corresponde um acto de transgressão. Um acto voluntário de partilha que conscientemente excederá limites subconscientes e inconscientes. Uma exteriorização da esfera íntima que transgride as convenções para chegar ao que de mais profundo, caro e sensível cada ser humano encerra. Convencionalmente, ao espectador é concedido o privilégio de poder assistir aos resultados performativos deste processo e, desta forma empática, poder aceder, em diferentes graus de profundidade, à investigação simultânea dos seus próprios processos íntimos. Mas a contínua evolução das metodologias e dos processos artísticos performativos há já muito tempo que veio acrescentar a possibilidade de dissolver linhas rígidas entre o papel dos actores e o papel dos espectadores (por exemplo o conceito de *Espect-actor* de Augusto

Boal, 1975). Estas possibilidades têm dado azo a novas configurações da intimidade nas artes performativas e, mais recentemente, temos até assistido a uma proliferação de eventos onde os participantes são convidados a experimentar serem colocados em situação de acção performativa ou de grande proximidade física, que retomam a tradição artística do questionamento dos limites entre a realidade e a ficção. A partilha da intimidade surge aqui sobretudo como uma atitude de permeabilidade e de abertura ao outro, tornando, desta forma, possível a co-construção de ontologias participativas. Seja numa plateia de milhares de espectadores, seja num espetáculo *site specific* um-para-um, trata-se sempre de uma enorme exposição por parte de quem se dispõe a actuar e aqui reside a importância de se tratar de uma escolha consciente. Aqueles que decidem aceitar o repto e, entregando-se, começam a descobrir-se através da acção performativa, frequentemente percebem que os limites conscientes de si são continuamente expansíveis e que a intimidade aparente é apenas a orla de um abismo - para citar Büchner em *Woyzeck*. No abismo dos espaços relacionais de liberdade que as artes performativas podem singularmente proporcionar, a essência descobre-se enquanto mutabilidade e em transformação contínua. Actuar, participar e co-construir a acção performativa, torna-se assim um acto que denuncia a ficção daquilo a que costumamos chamar “realidade” e, ao mesmo tempo, expõe a realidade íntima que se encontra por trás daquilo a que costumamos chamar “ficção”. Trata-se de uma descoberta simultaneamente ontológica e epistemológica, através do exercício íntimo de abertura ao outro, para co-construir uma existência comum.

Desta forma se começam a desenhar e circunscrever teias de relações complexas entre a intimidade e as artes performativas, que, há já algum tempo, temos vindo a querer aprofundar. Como é que as noções de proximidade, partilha e confiança, se refletem na criação artística e na investigação e no ensino em artes? Poderão as artes contribuir para uma mudança desejada de paradigmas ontológicos e epistemológicos? Qual é o papel do caos, da desordem e da violência na construção da intimidade? Como é que posicionamentos críticos sobre sexo, género, sexualidade e etnia desconstruem ideologias da intimidade e criam intimidades não-convencionais? Podemos falar numa intimidade digital ligada às novas tecnologias? Que contributos podem as artes performativas aportar ao mundo contemporâneo, a partir de noções de intimidade e extimidade? Afinal, que justificação e pertinência encontram as acções performativas que jogam com o universo da intimidade? Estes são apenas alguns exemplos de questões em torno das quais quisemos desenvolver conversas, performances ou experiências híbridas e, com esse intuito, o nosso Grupo de Investigação em Estudos Performativos (GIEP) - actual Núcleo de Investigação em Estudos Performativos da Universidade do Minho (NIEP) - organizou, em Outubro de 2018, um colóquio internacional sobre Performance e Intimidade na Plataforma das Artes em Guimarães.

Sendo que a investigação artística tem a prática como base da investigação, tornou-se necessário aproximar os códigos da linguagem académica dos da experiência artística. Estabelecendo

parcerias com o Centro Cultural Vila Flor e o Festival Guimarães nocnoc, o colóquio atraiu um número considerável de propostas de artistas, investigadores e artistas-investigadores (alguns já consagrados, outros no início das suas carreiras) que exploraram o tema da intimidade de formas diversas. Através de formatos íntimos, lúdicos e críticos, estes temas foram abordados em diferentes painéis através de performances, workshops, intervenções e comunicações sobre: intimidade e afetividade, intimidades relacionais, intimidades *site-specific*, espaço público, intimidades e processos de criação/investigação, entre muitos outros. De um modo geral, tanto nas suas formas mais convencionais como sob a forma de solos, encontros, performances um-a-um, experiências de teatro imersivo ou de teatro comunitário, constatámos, na prática, diferentes maneiras de como a artes performativas investigam e constroem caminhos de conhecimento para promover um maior engajamento relacional, associado a noções de proximidade, partilha, confiança e acessibilidade.

Privilegiando a criatividade na construção de conhecimento, procurámos, neste colóquio, transformar o diálogo académico numa experiência de partilha trazendo ideias sobre a intimidade para a esfera pública, sendo que, na génese desta publicação figuram algumas das contribuições mais relevantes que foram aí apresentadas. Em face de múltiplas possibilidades de disposição dos diferentes artigos, determinou-se uma organização em quatro capítulos temáticos. Vislumbrou-se assim poder articular tipologias discursivas diferenciadas – a do investigador; a do investigador-criador; a do criador (em que a vertente artística se pode eventualmente sobrepor à científica); e também a escrita epistolar –, como ainda quatro tópicos de análise, mais ou menos abrangentes e que oferecem um caleidoscópio de perspectivas quando se trata de compreender a intimidade enquanto campo expandido no universo das artes performativas. São eles: Entre privado e público; Subjetivar o espaço público; Trânsitos da intimidade; Empoderamento democrático.

No primeiro capítulo – **Entre privado e público** | Luk Van Den Dries oferece uma visão histórica e panorâmica de um teatro menos difundido e também menos espetacular, que demanda uma participação mais efetiva do espectador. Caracterizando o que o circunscribe, advoga uma linhagem performativa mais próxima do ritual, da instalação ou de uma experiência imersiva onde todos os sentidos são convocados. É nas dinâmicas relacionais que estes projetos mobilizam, que as fronteiras entre o privado e o público se questionam e se esbatem. Bya Braga, servindo-se da sua própria experiência de campo com mulheres artesãs no Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais – Brasil), começa por interrogar as relações que o investigador-criador estabelece entre o objeto observado e o trabalho de criação que, em consonância, desenvolve. *Ô, bença!*, espetáculo de teatro gestual e com máscara, que foi apresentado na própria casa de banho da investigadora-criadora, é problematizado a partir de reposicionamentos e ressignificações tendo em conta os dados recolhidos na observação. A personagem da peça, que é Esmeraldina, uma sucedânea das bonecas de barro criadas pelas artesãs, desvenda e, simultaneamente, dissipa, do espectador e de

todos aqueles que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidos neste processo de criação, uma tensão entre o privado e o público. Ana Pais e Daniel Tércio rematam com a partilha do guião que serviu de matriz à conferência-*performance* que ambos realizaram no colóquio de Guimarães. Num jogo de pergunta-resposta em registo especulativo de desdobramentos do pensamento, a noção de antípodas surge enquanto elemento-charneira e em torno do qual se questionam as dimensões de proximidade e distância, latitude e longitude, pessoal e impessoal, conhecido e desconhecido. A ‘viagem’ que em conjunto realizam é, ainda, interceptada pelo plano da intimidade relacional destes dois *performers* e investigadores, que têm uma vida em comum.

O segundo capítulo – **Subjetivar o espaço público** | O ensaio de Alix de Morant sobre o projeto artístico *site-specific ‘Territoires en Mouvements’*, evoca um acutilante conjunto de conceitos, de que são exemplo ‘ambiência’ e ‘extimi’, definidos a partir de uma perspetiva filosófica ecossomática ou somoto-estética. O audioguia desenhado pelo coreógrafo Patrice Barthès, que conduz o ouvinte por paisagens sonoras e trajetos inusitados no espaço público de Montpellier (França), oferece uma experiência imersiva de releitura desses mesmos territórios. A análise dissipa as dicotomias dentro/fora, atenção divergente/convergente e individual/social. Pina Coelho, na qualidade de dramaturgo e de investigador, ao apresentar um exercício de autorreflexão sobre os ímpetus da sua escrita, questiona os porquês da sua partilha no espaço público, ao mesmo tempo que desvenda dimensões mais íntimas que se encerram no seio da sua peça *Nós Somos os Rolling Stones*. É através dessas revelações dos seus próprios fantasmas que faz confluír a esfera pública com a do seu íntimo. Cecília Clemente, a partir da ideia de delito-delírio, dá-nos conta das suas ações performativas no espaço público, e que são analisadas pela própria artista enquanto microssubversões de intervenção política. É este o seu modo insubordinado de lutar contra as hostilidades e os condicionamentos sociopolíticos que encontra no seu quotidiano e é, simultaneamente, através destes atos, que reinventa o seu destino enquanto cidadã. O contributo redigido em formato epistolar pelo casal Luk Dries e Louise Chardon desvenda a aproximação relacional entre os dois, identificando, a par, como é que, desse encontro, resultou a abertura de um espaço público na cidade de Antuérpia dedicado à criação e à apresentação de projetos que se enquadram numa ideia de teatro íntimo e sensitivo. Além disso, partilham os fundamentos de três das suas performances, todas elas visando tornar tangível a esfera de um íntimo mais profundo e muitas vezes desconhecido.

No terceiro capítulo – **Trânsitos da intimidade** | Tiago Porteiro analisa a *performance Aquistas*, que teve lugar num espaço termal/spa com o grupo de teatro ATRAMA e que foi encenada por Manuela Ferreira. O facto de surgir na continuidade de uma colaboração desenvolvida entre a encenadora e o grupo e colocar em jogo dimensões que caracterizam o percurso investigativo da artista permite-nos integrar este projeto numa trajetória de criação-investigação que se cruza com as matérias da intimidade. Matteo Bonfitto, ao analisar três projetos nos quais participou

enquanto performer-criador, cria espaços de deslizamento e de problematização através dos quais a própria noção de intimidade é questionada. *O caderno de notas de um artista em processo* que Elmano Sancho partilha resulta de um olhar que o próprio artista realiza sobre os seus últimos trabalhos de criação. É ao interceptar o conceito de fronteira com o de intimidade que conjuga os diferentes projetos que analisa. Transita-se de um fragmento a outro dando conta dos processos de criação que lhes são próprios. Rogério Nuno Costa e Susana Mendes Silva, usando o formato epistolar, retratam, em retrospectiva, as colaborações e os cruzamentos que desenvolveram entre si, enquanto explicitam também o que se pode encontrar de fundador e de comum no trabalho artístico de ambos.

Por fim, no capítulo – **Empoderamento democrático** | Hervé Guay apresenta e analisa o projeto de teatro documental *Hôtel-Dieu*, dirigido pelo artista Alexandre Fecteau, enquanto representativo de uma estética que é muitas vezes atravessada pelo domínio da intimidade. Segundo o investigador, estamos perante um projeto onde o sofrimento e a dor da perda de um ente querido se transmutam em acontecimento público. A estetização do ‘consolo’ referida por Fecteau é convocada enquanto ação divergente de uma sociedade onde o individualismo predomina. Bárbara Santos expõe os processos artísticos que desenvolveu através da metodologia do Teatro do Oprimido e que contribuem para o empoderamento de mulheres que se encontram em situação de opressão. Os espaços de criação partilhados visam ativar nas participantes o direito a uma prática de cidadania participativa, autónoma e plena. Adriana Schneider, como elemento do Coletivo Bonobando, dá a conhecer ações artísticas de um projecto de *descolonização radical* através da arte. Com carácter interventivo, o grupo colectivamente desvenda narrativas da história de um povo e de um lugar, que ainda se encontram pejadas de uma visão colonialista. Estes *Monumoments* performativos temporários fazem ecoar na Praça Tiradentes (Rio de Janeiro) e nas suas estátuas evocativas de heróis da colonização, factos esquecidos, narrativas locais, detalhes quotidianos e histórias dos participantes do processo. Beatriz Cantinho e Túlio Rosa, por último, dão conta de um projeto artístico que ambos desenvolveram em redor de imagens de arquivo, nomeadamente sobre o tema da queda do muro de Berlim. O gesto que realizam, de natureza coreográfica e que se consubstancia num conjunto de operações de leitura e análise das próprias imagens que apresentam em cena, é entendido como ação potente para pensar a atualidade. Refletir acerca do poder que essas mesmas imagens podem ter sobre os corpos e o seu movimento é o exercício a que se dedicam a partir da noção de ‘extimidade’.

A presente proposta de publicação reconhece que, atualmente, a intimidade negoceia uma linha tênue entre a cumplicidade e a crítica. Trata-se, portanto, de um conceito contestado que, nesse sentido, beneficiará de um debate alargado e merecedor do interesse de vários públicos na área das artes performativas e de outras áreas artísticas e científicas. É com o objetivo de contribuir para este debate que reunimos neste volume um conjunto diversificado de contribuições rele-

vantes que, para além de Portugal, chegam de países como Bélgica, Canadá, Espanha, França e Brasil. Deste modo, pretendemos, através de uma abordagem interdisciplinar e intercultural, contribuir para o mapeamento do conceito de intimidade na sua relação com as artes performativas de forma plural, política e afetiva.

Referências

Boal, A. (1975/2013). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: CosacNaify

Stiegler, B. (2004/2018). *Da miséria simbólica: I A Era Hiperindustrial*. Lisboa: Orfeu Negro

(Página deixada propositadamente em branco)

I. ENTRE PRIVADO E PÚBLICO

(Página deixada propositadamente em branco)

**INTIMATE THEATRE.
FOR WHOM AND WHY?**

LUK VAN DEN DRIES

17

(Página deixada propositadamente em branco)

Introduction

Linking the concept of theatre and intimacy immediately opens up a terrain full of various question marks and uncertainties. Which theatre do we want to talk about here, and which form of intimacy? Do we first have to restrict, delineate, define these concepts in order to make them manageable and employable? Or do we let them operate in their full ambiguity and versatility, hoping for the productivity of the reader? How do we enter such an immense terrain full of pitfalls and misunderstandings without immediately being misunderstood? How to deal with a concept like intimacy, “by definition a personal, subjective phenomenon and hence a slippery concept”? (Gomme, 2015, p. 283)

The three-day international conference *Performing Intimacy*, organised by the Research Group in Performance Studies (GIEP) of the Universidade do Minho (4-6 October 2018, PT) presents the topic of research in the form of a number of questions: “The colloquium aims to explore intimately, playfully and critically what we are talking about when we talk about intimacy. Why do performers experiment with intimacy and with what results? What is the role of secrets, lies and violence in the construction of intimacy? How do critical positionings on sex, gender, sexuality and race deconstruct ideologies of intimacy and create non-conventional intimacies? What are the specificities of digital and site-specific intimacy?”¹. It is already abundantly clear from these questions that the field of theatre and intimacy is loaded with socially explosive themes, that intimacy is not a clear concept, based on a large common consensus: the three-day academic-artistic event *Performing Intimacy* addresses in its program the ‘construction of intimacy’ and the role of ‘secrets, lies and violence’ in it; at the same time it also addresses the deconstruction of ‘ideologies of intimacy’ and explicitly asks for unconventional forms of intimacy.

The older three-day event *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, organised by Goldsmiths College (7-9 December 2007, GB), again conceived as an academic-artistic meeting place for debate, performative practice, workshops and colloquium, also ties in with the same major social issues. In the introduction to the book publication of this three-day event, the two organisers/curators note that they started from some crucial and urgent questions: “Our starting point for designing the Intimacy event was a set of questions posed by Allucquère Rosanne Stone in her influential book *The War of Desire and Technology*: ‘How are bodies represented through technology? How is desire constructed through representation? What is the relationship of the body to self-awareness?’ ” (Chatzichristodoulou et al. 2012, p. 3). On the basis of these questions, they want to present themes such as “bodies of data and

¹ Presentation of the colloquium *Performing Intimacy*: <http://cehum.ilch.uminho.pt/intimacy#presentation>

flesh; presence as aura and representation; desire as embodied condition and disembodied fantasy; the human and posthuman self"².

The connection between Intimacy and performativity, as is already clear in reference to these two major recent academic-artistic events, is closely linked to questions of identity, gender, ideology, normativity on the one hand, and to the various media forms of performance (theatre, performance, but also all digital media, internet, web communication via sensory cameras, etc.) on the other. In other words, asking the question of intimacy in a theatrical context immediately opens up a political and social agenda. In the context in which I am writing this article, in the middle of the second wave of the Covid-19 virus outbreak (October 2020), this has become even more evident: now that the state, in the name of sanitary measures to counter the propagation of the virus, is increasingly seizing public and intimate space - how to behave in it and what strict rules we have to abide by - a concept like intimacy is even more charged with a regime of fear and insecurity. Intimacy is, more than ever before, an instrument of political control, of conventional acceptable behaviour and of ideological infiltration. Intimacy is therefore the scene of all sorts of disciplinary processes, as defined by Foucault³. But, as the same Foucault points out in his study of sexuality: there is no power without resistance (Foucault, 1984, p.125). Intimacy is therefore fraught with ideological processes, but can also resist them, put its finger on them and create counter-images through performative strategies.

Relational aesthetics

In her famous book *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop convincingly argues that art forms that seek to increase connectivity with the public and turn a spectator into a collaborator and a co-producer, in a way follow a capitalist agenda. In her historical overview of twentieth-century European art movements that activate proximity to the viewer and explore participatory forms, she shows that it is primarily a question of restoring social ties and reconnecting an audience that was often disconnected from art (Bishop, 2012, p. 28). Becoming a participant in art is a kind of exercise in becoming a participant again in a society focused on the production and consumption of goods. Contemporary participatory art, says Bishop, is a kind of emanation of the apparent absence of a viable left alternative, the emergence of contemporary 'post-political' consensus, and the near total marketization of art and education. (Bishop, 2012, p. 276)

² <https://intimateperformance.wordpress.com>

³ Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975).

The idea that art connects has been put high on the agenda by Nicolas Bourriaud who, in his key work *Esthétique relationnelle* (2001), argues in favour of art forms in which the spectator no longer looks on but in which the encounter is central: a work of art can function as a relational device involving a certain degree of randomness, a machine for provoking individual or collective encounters (Bourriaud, 1998, p. 30). In this sense, art can be an antidote to the mass media, a place in which a real encounter can still take place through the organisation of micro-events in which proximity to the work of art is sought. In his analysis of this important voice in the art debate, Yveline Montiglio considers that this connective gesture is also politically charged: relational works of art are as many “interstices” in the social and cultural fabric, giving rise to practices of exploration of social links that open up opportunities for the emergence of new ways of thinking, new possibilities of life. Relational art is therefore a political art that occupies a social function. (Montiglio, 2005, p. 244). Bourriaud’s thesis has become the subject of an intense debate that questions precisely this political action of relational art (Alliez, 2008; Martin, 2007), the most well-known opponent again being Claire Bishop, who rightly asks the question: “If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?” (2004, p.65) as a kind of foretaste of the thesis that she will develop further in her later work *Artificial Hells*.

It is nearly impossible to avoid the political pitfalls in this debate on connectivity, proximity and intimacy. These are concepts which, especially today in our hyper-politically conscious times, always have a different agenda, we must be aware of that in order not to use them naïvely, the individual effect intended in intimate theatre always includes a social dimension. Reducing the distance with the spectator, inviting him/her to step out of the traditional role of spectator and to engage in greater interactivity and intimacy, always touches upon political processes and automatically evokes notions of the intended agency - willingly or more often unwillingly.

Intimate space

I would like to try to approach the performative intimacy that we focus on in this paper first and foremost from a spatial dimension. In his work *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard uses the metaphor of a house, the intimate space has something homely for him. He is obviously not concerned with the architectural space of the house, but more with a kind of internal domestic feeling, an intimate space is a space that fills you with memories, that is linked to certain feelings, that evokes a colour and an atmosphere and therefore does not really have an external referent: it is an inner space. The intimate space is a space with a personal breath, every object in that space has a certain patina because it has been touched, because it is in a relational connection with a hand that has passed next to it, because it

generates a scent memory. An object in an intimate space is thus sensitively charged with luminosity, with an aroma, with feeling: “the objects thus polished are truly born from an intimate light; they rise to a higher level of reality than indifferent objects, than objects defined by geometric reality. They propagate a new reality of being. They take their place not only in an order, but in a communion of order (1961, p.93)⁴. A space becomes intimate when it fills with inwardness, so the space is in a sense enclosed because it is always in relation with a personal world of thoughts and feelings, full of memories and secrets. In this way, a simple piece of furniture with its drawers can become a model of intimacy for Bachelard: “The cupboard and its shelves, the secretary and its drawers, the chest and its double bottom are real organs of the secret psychological life. Without these “objects” and a few others equally valued, our intimate life would lack a model of intimacy. They are mixed objects, object-subjects. They have, like us, by us, for us, an intimacy.” (id, p. 108)⁵ Bachelard’s articulation of intimate space is eminently phenomenologically coloured, the influence of Merleau-Ponty’s philosophical ideas is obvious. The intimate space is more than a transition of inner and outer space, one is inextricably linked to the other, just as the skin of our body is linked to the skin of the world⁶.

When we talk about intimacy and theatre, we see it arising from the creation of such intimate spaces. They are eminent sensory spaces, spaces in which feeling prevails, spaces in which objects and walls do not have to mean anything, but they do awaken a world of sensitivity in which other than visual stimuli dominate, spaces in which intimate encounters can happen. Of course, you can say on an abstract level that any form of theatricality can evoke such a sensory world of experience⁷, but it lacks the essential personal quality that I have described as intimate in reference to Bachelard. As Elke Van Campenhout also points out in her essay on the intimate experience, intimacy arises when the boundaries between one’s own body and the space around it are dissolved: intimacy arises in space, the moment it surrenders itself to what it is not. In fact, the intimate does not exist ‘within’ the individual, but in the communication that the individual enters into with his environment, at the moment that he allows himself to be seduced by the space. Intimacy arises at the moment of surrender, in which the strict dividing line between

4 My translation. Original text: “Les objets ainsi choyés naissent vraiment d'une lumière intime; ils montent à un niveau de réalité plus élevé que les objets indifférents, que les objets définis par la réalité géométrique. Ils propagent une nouvelle réalité d'être. Ils prennent non pas seulement leur place dans un ordre, mais une communion d'ordre".

5 My translation. Original text: “L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité.”

6 The notion of the common matter of body and world, expressed as “chair” (flesh), is mainly elaborated in Merleau-Ponty’s last unfinished work *Le visible et l'invisible* (1964).

7 Cf. Bert O States (1987).

the individual and the space becomes so thin that it is almost non-existent. Space becomes a climate in which the hidden comes to life (2003, p.14).

To make such intimate spaces theatrical, of course, there has to be an encounter, an exchange, or if you like a relational dimension. This is exactly how the organisers of the event *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, Maria Chatzichristodoulou and Rachel Zerihan define intimacy: "Intimacy allows two sentient beings, who feel comfortable enough with each other on an emotional and / or physical level, to reveal something about themselves and connect in some form of meaningful exchange." (2012, p.1) Intimate theatre is about an exchange of energy, an immersion in a sensitive experience of time and space. The connecting quality of this personal encounter creates a framework in which intimacy can happen and it is precisely at this point that a kind of paradigmatic shift occurs: in order to make intimacy possible we as spectators actually need to forget a little bit that it is about theatre, to forget that it is actors we meet in this intimate space, to forget that we are the stakes of a fictional set-up. I say intentionally 'a little' because it is obvious that we continue to operate in a theatrical setting, but in the perception of it we allow ourselves to surrender, the boundaries between inside and outside are shifting and intimacy is being generated. It is therefore essential for intimate theatre that the time-honoured notions of actor and spectator move towards each other, not only in the reduction of distance, but above all in the conversion and transformation of the positions they occupy in the theatrical process. Elvira Crois (2015) uses the term 'presence' that she derives from Gumbrecht (2004) to refer to a form of presence that elicits a greater sensibility, as in the theatrical labyrinths of the Colombian theatre director Enrique Vargas. In her well-known text *The Transformative Power of Performance* Erika Fischer-Lichte connects the transformative power of the shared presence of performer and spectator in a liminoid space with what she calls 'radical presence': through this 'radical presence' the spectator experiences him/herself and the performer "as embodied mind in a constant process of becoming - he perceives the circulating energy as transformative and vital energy" (2008, p. 99). Emil Hrvatin (2001) recycles the 'spectactor', a notion of the Brazilian theatre-maker Augusto Boal, and connects it with the concept of a 'terminal' to indicate another type of spectator who becomes a kind of link in a wide-ranging impulse programme; he becomes a 'terminal' on which all kinds of signals enter and leave. I myself have described this transformation of actor and spectator as a form of fusion (Van den Dries, 2007) or even evaporation (2004) to describe the same gradual convergence of actor and spectator in intimate theatre.

The theatre that I am trying to describe in this text therefore combines two characteristics. On the one hand there is the creation of a space in which the visitor or resident can feel at home, he/she can make it his/her own, he/she can dissolve in it in order to release a form of intimacy. On the other hand, there is an encounter in which barriers disappear, the creation of a liminal

zone in which a form of disclosure takes place through which intimacy can reveal itself. I have referred to this as a relational quality in which the existing roles of actor and spectator move towards each other or even dissolve into each other. From these two markers we indicate a field in which very different forms of intimate theatre can be included.

In the remainder of this text I would like to try to indicate some historical manifestations of what I call intimate theatre. Outside of this specific area there are countless other possibilities for dealing with intimacy and theatricality: performing intimacy can be done in a thousand other ways, it is so much more wide-ranging than what I want to talk about in this text. And, of course, there are so many forms of intimate theatre, and there are just as many different concepts to describe that area that we are trying to map out. Sometimes one refers to it as sensitive theatre (or theatre of the senses), or also sensory theatre, of experiential theatre, one-to-one performances, immersive theatre⁸, participatory theatre, interactive theatre, and so on. Each of these terms sets different accents, but they also share a number of characteristics with each other; Katleen Van Langendonck puts forward three main features: a new relationship between spectator and actor, the use of sensoriality and intimacy, and finally, she also suggests the term femininity to refer to that shared terrain (2005, p. 133-134). Which brings us back to Bachelard, who also describes the intimate space as feminine: "In the intimate balance of the walls and furniture, one can say that one becomes aware of a house built by women. One only knows how to build houses from the outside. They know little about the civilization of wax" (1961, p. 94)⁹.

Sauna in exile

One of the most haunting intimate theatrical performances I have experienced was set in a sauna built as a temporary installation in a former swimming pool. In this *Sauna in exile* created by a temporary collective of several Norwegian theatre makers¹⁰, the distinction between performer and spectator became razor-thin: at the beginning of this performance, everyone in the dressing rooms gets changed and you get a bathrobe and slippers, which creates a

⁸ With the rise of virtual reality, this term has become very widespread. Technological developments make it possible for the participant to be immersed in the image. But immersion, the feeling of being part of an environment that we can experience from within, is an aesthetic strategy of all times (Nele Wynants, 2015, p. 37).

⁹ My translation. Original text: "Dans l'équilibre intime des murs et des meubles, on peut dire qu'on prend conscience d'une maison construite par les femmes. Les hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. Ils ne connaissent guère la civilisation de la cire."

¹⁰ Heine Avdal, Mette Edvartsen, Liv Hanne Haugen, Lawrence Malstaf, produced by Les Bains: Connectives and Kaaitheater, 2004.

uniform costume of white bathrobe and bare skin. Occasionally during the sauna session there will be an intervention by one of the performers, which however feels more like a kind of model, like an invitation you can accept or not. So you sit in the sauna as a spectator and then you lie down or sit down for a moment and look at the vapour rising from all those bodies. An experience of intimacy is shared, the boundaries between audience and actors seem to dissolve in the steam. In this theatre nothing needs to be told, demonstrated or represented anymore. It is about the perception of the body, through the body, about the intensity of the senses, about what heat and cold do to your body and how you then react differently. The spectator is left free to go and stand where he/she wants. Unlike the 'radical presence' to which Fischer-Lichte refers, here you could speak of a performer who seems to be absent, he seems dissolved in the midst of the audience. The performer has disappeared from the scene, the notion of performer has melted away, merged into the waves of heat and cooling that determine the rhythm of this performance.

A more recent example is *Shifting Spaces* by Belgian theatre-maker Katrien Oosterlinck, a performative workshop I saw during the colloquium *Performing Intimacy* in Guimarães. In fact, it's not really a performance, it's more of a game played with a limited number of participants. It starts with a game board on which different coloured stones are rolled, then each participant is asked to choose their own stone and move it to a place that feels good, in relation to the other stones: in this way everyone takes up their own space. With the help of tape, this 'model' is then repeated on stage so that an (inter)personal space is created which, with the help of colour codes, can also be entered by other participants, or not. It is interesting how first an intimate space is created before encounters can occur afterwards and even collective three-dimensional spaces can be built with different physical constellations. In the introduction to the performance, Katrien Oosterlinck explains the rules of the game: "I will present the rules, you play the game. I present options and you make choices. It is a journey you make yourself. Today, you are in a theatre space, but not to watch me; to watch yourself and your company: each other." The familiar space that is created by first clearly defining the framework of the game, explaining the rules of the game and practising these first on a game board, results in very playful and constantly moving relationships in space. *Moving Rocks* is, as Elvira Crois points out, a game with relational physical space: "The play marks a cartography of social bonds, mediating social experience through the somatic. It prototypes relationships - as they are - as they can be perceived - as they may morph by encountering others." (2019, p.321) The participant has become a performer in this intimate moving installation; the director is rather a kind of guide or someone who manages the rules of the game.

For a third example we go to the HAU theatre in Berlin where Rimini Protocol is a guest with *Call cutta* (2006). Actually, I only have to be at the Hau theatre to pick up my ticket, which I

exchange for a headset that sends me off along a route in Berlin that I travel alone. A voice guides me along various places on that route and asks me to look at what I would otherwise have carelessly passed by: a couple of train tracks overgrown with grass, for example. The voice that I follow through my walk indicates that it was railway tracks that lead to Auschwitz. My geographical route thus becomes a walk in the past, along traces that evoke traumatic memories. But just as well I am invited back to the present, with more personal anecdotes or questions. The voice soon begins to become very familiar, sharing intimate outpourings with someone I don't see, don't know, can only hear through the headset. Apparently, my guide always knows where I am, which gives me a strange feeling of being followed by some kind of surveillance camera. My surprise is great when my guide finally sends me past an electronics shop where there is a television screen in the shop window on which she can be seen, live, from a call centre in Calcutta. It is another moment when my frames of perception begin to falter and I no longer know where I am, in what role. "Making the audience conscious of the effect of their observation and the different ways they can look at it, is an aim in many of Rimini Protokoll's projects", as Frederik Leroy points out (2012, p.123). Rimini Protokoll describes the performance as Mobile Phone Theatre: "a voice comes closer - whoever it is on the other side of the line the two of you are transcontinental partners for the next 60 minutes. You head off as a spectator, but you might become the user, the agent, the hero of your personal set"¹¹.

These are just a few contemporary examples of what I mean by intimate theatre. They happen as settings in which the traditional space of the theatre is adapted to a more personal form and in which relationality between individuals/participants in this theatrical experience is central. It is a domain with a great range of possibilities, so intimate theatre, as established before, can take many different forms¹². The importance of the relational aspect in contemporary art is usually situated as a phenomenon that emerged in the 1990s, relieving poststructuralism and even installing itself as a new 'ism', "a name for what is new in contemporary art, and a key position in debates about art's orientation and value today" (Martin, 2007, p. 369). It is also associated with the emergence of new communication technologies that enable new private forms of one-to-one communication (Chatzichristodoulou and Zerihan, 2012, p.2), but intimate theatre is equally well presented as a response to the ever-increasing impact of the virtualization of communication traffic.

¹¹ <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta>

¹² Relationality does not necessarily have to take a humane form, it is also perfectly possible to create an intimate setting in which the encounter with objects is staged, with machines, with natural elements, as Pedro Manuel suggests in his doctoral thesis *Theatre Without Actors. Rehearsing New Modes of Co-Presence* (2017).

Ritualization and liminality

Intimacy in theatre has flourished since the 1990s, but as a phenomenon it can hardly be periodised. In the past several artistic movements have arisen in which the boundaries between performer and spectator disappear in intimate settings. The “intimate co-poetic space of severalty” as Branislava Kuburovic’ calls these settings (2012, p.40) has many antecedents and a history of its own that mainly takes place in the margins of the official theatre system.

In his investigation of the emptied stage, Pedro Manuel refers, for example, to the essay *Theatre, Circus, Variety* (1924) by the Hungarian Bauhaus artist Moholy-Nagi, in which he conceives a total theatre based on fusion:

In today’s theater, STAGE AND SPECTATOR are too much separated, too obviously divided into active and passive, to be able to produce creative relationships and reciprocal tensions. It is time to produce a kind of stage activity which will no longer permit the masses to be silent spectators, which will not only excite them inwardly but will let them take hold and participate— actually allow them to fuse with the action on the stage at the peak of cathartic ecstasy. (Manuel, 2017, p.116)

The concept of ecstasy also regularly pops up in the writings on the happenings, a form of theatre that also consciously turns its back to the classical theatre infrastructure and occupies other spaces, often also in nature. The merging of the audience with the event is also high on the agenda. Jean-Jacques Lebel, the french spokesman of the happening, sketches the outlines of this new art form in a text from 1966: “Any event perceived and experienced by several people as exceeding the limits of the real and the imaginary, of the psychic and the social, could be qualified as a happening.” (Lebel, 1966: 29)¹³. It is a Kristevian-inspired program in search of a kind of pre-discursive experience. Hence the great importance attached to the exploration of new sensitive sensations and to different forms of communication: Lebel speaks of collective intercommunication (id. p.36) or trans-consciousness (id. p. 35). The happening is no longer unidirectional or monological. In the happening we plunge into the hallucinatory no man’s land, into the realm of pure, nameless and limitless experience (id. p.36). In his essay Lebel calls this ‘voyance’ as a relief for the voyeuristic attitude of traditional theatre. This ‘voyance’ is in a direct relationship with the hallucinations that Antonin Artaud also wanted to achieve.

¹³ My translation. Original text: “Tout événement perçu et vécu par plusieurs personnes comme un dépassement des limites du réel et de l’imaginaire, du psychique et du social, pourrait être qualifié de happening.”

For Alan Kaprow, the American counterpart of the happening, this hallucinogenic discourse is less central, for him “it is art but closer to life” (1966, p.3). For Kaprow, it is primarily about sensory experiences that seem both everyday and extraordinary, often because they take place in special locations. For the happening *Soap*, for example, which has a duration of two days, he gives the following guidelines for the second evening:

“A vacant stretch of beach is best. Either couples or individuals may perform this. There should be long distances between each individual or couple. In the case of couples, one person covers the partner (who is preferably naked) with jam, digs a hole for him (or her) with sand to the neck, and sits quietly watching until the tide washes the partner clean. Then they depart.” (id., p.11)

In his analysis of the phenomenon of the happening, Michael Kirby also emphasizes that concrete everyday aspect: “Although sensory qualities are always fundamental to Happenings, there is rarely any tendency toward idealization or pure abstraction. (...) The materials of Happenings — performer, physical element, or mechanical effect — tend to be concrete. That is, they are taken from and related to the experiential world of everyday life.” (1965, p.8)

However, the example of *Soap* (Kaprow) also clearly shows the desire to ritualize the everyday, with concrete elements (jam, sand, water) but still clearly in a ritual form. This ritual dimension is a dominant feature of several productions that have become prominent in the same American neo-avantgarde of the sixties. *Dionysus in 69* by The Performance Group for example experimented with new setups in the so-called ‘environmental theatre’ theorized by Richard Schechner, in which the “exchange of space between performers and spectators” (Kruezi, 2012, p.18) was an important part. The performance integrated different ritual phases, such as the birth ritual at the beginning of the performance, which was inspired by adoption rituals of the Asmati in New Guinea; or the death ritual at the end of the performance with the tearing up of Pentheus, based on the *sparagmos* of the Greek tragedy. But the best-known ritual phase of this controversial performance is undoubtedly the ecstatic dance in which performers and audience together surrender to a kind of Dionysian ecstasy: “at this point there are no actors, there is no audience, there are only Orphics,” as a critic described this scene (Debroske, 1968, 10, quoted in Fischer-Lichte, 2014, p.28). Or again: “the reality of the moment is living flesh touching living flesh as a deeply felt experience, quite apart from the symbol. Community is thus experienced and affirmed.” (Velde, 1968, quoted in Fischer-Lichte, p. 68). Through these highly ritualised moments, The Performance Group’s performance aims to create a new community based on the commitment of all participants in the ritual: “If theatre is intended to bring about a reconciliation of individualism and communality, it must adopt a ritualistic form” (Fischer-Lichte, p. 31).

Dionysos in 69 is just one example of a larger movement that pushes the boundaries of theatre and ritual in order to allow an intimate fusion of 'audience' and 'performers'. What is envisioned is a deep transformation process through rituals that invite the participants to break free from their fixed positions. To make this possible, other, more intimate, spaces are organized that intensify contact with the public. In this way, *Dionysos in 69* tries to reconnect with the ritual origins of theatre, a form of performativity that is based on personal participation and transformation.

Conclusion

Intimate theatre therefore has a long history with a great many cultural and local variations. This is not the place to reconstruct this long history. But central to our exploration of the concept, whether it is a sauna ritual, an audio trail in the city, a play with physical-relational setups, a happening on the beach, or an ecstatic dance in a specific environment, is the idea of liminality, the removal of boundaries and the installation of an 'in-between' zone where new forms of identity and performativity can be tested. This in-between zone is similar to the liminal phase that is so central to the rethinking of theatre studies through anthropology, led by Victor Turner and Richard Schechner, also director of *Dionysos in 69*. It was Schechner's explicit intention to make the audience undergo such a liminal experience, to place them in a moment of transition, 'betwixt and between' as Victor Turner called these liminal phases: "in effect the initiate is 'betwixt and between', neither here nor there, no longer a child and not yet an adult" (Lessa, E.Z. & Vogt, W., 1972, p. 338). The intimate theatre makes specific use of this liminality both in the exploration of space and in the relationship between the participants, two aspects that we have already highlighted in this essay. As Erika Fischer-Lichte demonstrated in her excellent analysis of *Dionysos in 69*, it was "a permanent process of being transformed from one in-between identity into another. The in-between identity that emerged and disappeared in a continuous loop was the result of the performative acts carried out over the course of the performance" (2014, p. 33).

For Schechner, just as for Turner, such rituals consist of social transitions. They are rites of passage not only for individuals, but above all for social change. With his adaptation of *The Bacchae*, Schechner aimed to create a new sense of community, to bring about new connections. Which again invites us to reflect on the political dimension, and, just like Claire Bishop, to ask us again "what types of relations are being produced, for whom, and why?" (2004, p. 65)

Bibliography

- Alliez, É. (2008). 'Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizophrénie et consensus', *Multitudes*, 34 (3) 121-125.
- Bachelard, G. (1961) *La poétique de l'espace*(3th ed.). Paris: Les presses universitaires de France (original 1957).
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October* 110, 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Chatzichristodoulou, M. & Zerihan, R. (eds.) (2012). *Intimacy across Visceral and Digital Performance*. Basingstroke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Crois, E. (2015) "Een leven pellen als een artisjok. Sensitief theater en presence'. *Documenta33*(1), 53-75.
- Crois, E. (2019). 'In Dissensus, We Trust. Prototyping Social Relations in Participatory Theatre.' In Tejerina, B. (ed.) et al. *Sharing Society: the Impact of Sharing Collaborative Social Actions in the Transformation of Contemporary Societies*. Bilbao:Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 320-331.
- Fischer-Lichte E. (2008) *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. Oxon: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Gomme, R. (2015). 'Not-so-Close Encounters: Searching for Intimacy in one-to-one Performance.' *Participations. Journal for Audience and Reception Studies*12 (1), 281-300.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hrvatín, E. (2001) 'Terminal Spectator and Other Strategies'. In Van den Dries, L., Oosterling H. (eds.): *Performance, tranformance, informance. New Concepts in Theatre*. Rotterdam: CFK, pp. 19-22.
- Kaprow, A. (1966). *Some recent happenings*. New York: A Great Bear Pamphlet.
- Kirby, M. (1965). *Happenings*. New York: EP Dutton.
- Kruezi, L.A. (2012). *How to Incite Audiences and Engage Actors: Environmental Theatre and the Second Circle*. Undergraduate Honours Thesis, The College of William and Mary, Williamsburg, <https://scholarworks.wm.edu>

Kuburovic, B. (2012). 'Collapsing Alibis: Intimacy and the Ethics of Wit(h)nessing.' In Chatzichristodoulou, M. & Zerihan, R. (eds.) (2012). *Intimacy across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, pp.39-47.

Leroy, F. (2012). 'Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality.' In Vanderbeken, R. (ed.) et al, *Bastard or playmate? Adapting theatre, mutating media and the contemporary performing arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 120-125.

Lessa, E.Z. & Vogt, W. (Eds., 1972, 3rd Edition). *Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach*. Evanston: Row, Peterson & Co.

Manuel, P. (2017). *Theatre Without Actors. Rehearsing New Modes of Co-Presence*. Doctoraatsthesis, Universiteit van Amsterdam.

Martin, S. (2007) "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*21 (4), 369-386

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

Montiglio, Y. (2005) Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003), *Communication*, 24 (1), 243-246.

Schechner, R. (1973) *Environmental Theater*. New York: E.P. Dutton.

States, B.O. (1987). *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Van Campenhout, E. (2003). 'De intiemeervaring'. *Etcetera* 89, 14-17.

Van den Dries, L. (2004). 'Oefeningen in het verdwijnen. Enkele gedachten rond acteren'. *Etcetera* 92, 5-10.

Van den Dries, L. (2007) 'Het lichaam als interface. Interactiviteit in het theater.' In Van Damme, C., Van Rossem, P., Van Eeckhout, M. (eds.) *Touch me, Don't touch me. De toetsals interface in de hedendaagse kunst*. Gent: Academia Press, pp. 173-185.

Van Langendonck, K. (2005) 'Zintuiglijke intimiteit in hedendaagse podiumkunsten.' In Bleeker, M.,

Van Heteren, L., Kattenbelt, C. & Vuyck, K. (eds.) *Multicultureel drama*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 133-136.

Wijnants, N. (2015) 'De plaats van de toeschouwer in immersieve performance.' In *Documenta* 33 (2), 33-56.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A ARTESANIA DA INTIMIDADE NA CRIAÇÃO DE AÇÕES
POÉTICAS PERFORMATIVAS EM *Ô, BENÇA!***

BYA BRAGA

33

(Página deixada propositadamente em branco)

Havia uma mulher, o nome dela era *Putōōy*(barro). (...)
O barro é vivo, é vagina, é mulher. É porque a mulher saiu do barro.
Eu nasci com mãe barro, mãe *Putōōyhex*.
Mitologia Maxakali

Introdução

A questão da intimidade se manifesta em distintas perspectivas. Ela está bastante presente em nosso cotidiano ao abordarmos relações afetivas pessoais e profissionais, ao fazermos comentários jurídicos relacionados à autonomia e à privacidade de alguém, quando expomos fatos e experiências pessoais e profissionais na internet, e também em nossa criação, observação e recepção das artes da cena. Mas, falar atualmente de intimidade pode ter-se tornado algo com uma importância diferente, de qualidade excepcional, talvez para contrapor um modo de vida impessoal, egoísta, sem criatividade, para problematizar uma extrema exposição virtual personalizada, ou ainda para sublinhar uma experiência específica de encontro com o outro, mediada pela arte, materializada entre fragmentos de memória, percepção e cultura material, refletindo novas formas de materialidade que não signifiquem um retorno a formalismos.

Nas artes da cena, em especial no teatro, o encontro com o outro e sua cultura integra seu próprio sentido de existência. Em meu fazer cênico, busco o outro a partir de um trabalho sobre mim mesma, em um ato no qual forjo a intimidade, a construindo artesanalmente, buscando refazer minha própria vida. Tal procedimento é marcante no século XX em processos criativos e pedagógicos ancorados em práticas laboratoriais de teatro, nas quais existem atividades de pesquisa de atuação que se baseiam na investigação de práticas de ator. Isso envolve o trabalho do ator sobre si mesmo, o exercício de técnicas específicas de atuação e, ainda, a sinalização de relações interculturais.

A experiência de intimidade no teatro é algo que está contida nele em sua larga história, de maneiras diferentes, e a relação arte e vida também não é algo novo para a arte da cena. No entanto, compreendo que o exercício cênico carrega nuances cada vez mais complexas. Este pode se manifestar em e para circunstâncias que não necessariamente se preocupem com o real íntimo-sincero na realização cênica estabelecida, incluindo-se nisso o cuidado de si e do outro, a empatia e a preocupação sobre o bem comum que da cena possa emergir, visando alguma transformação que não seja somente para um interesse particular. Em meu caso, sigo inspirada em uma vontade de concretizar realizações cênicas na perspectiva de um real íntimo-sincero, compartilhando no teatro matérias íntimas, emocionalidades-corporeidades, desejando colaborar na problematização da expressão de intimidade em um jogo de dentro-fora-dentro.

Aqui falarei, portanto, de uma experiência específica de intimidade e empatia por meio da criação da peça *Ô, bença!*, de 2020, no Brasil.¹ Trata-se de uma peça teatral que foi apresentada inicialmente com a duração aproximada de 16 minutos, que denomino temporariamente como ação poética performativa, e que tem sua continuidade em 2021 expandindo sua realização inicial.

A criação desta peça se relaciona diretamente com minhas atividades de pesquisa performativa em atuação, que inclui procedimentos de investigação criativa guiada pela prática artística (Lesage, 2009; Roldán & Marín-Viadel, 2012; Royo, 2015). Estas atividades são desenvolvidas no âmbito do Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Artes da cena da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais-UFG, Brasil. Este modo específico de pesquisar em arte, orientado pelo próprio fazer artístico, me conduz para a apresentação de resultados parciais e finais de caráter artístico performativo, ou seja, na forma de realização cênica, além de resultados bibliográficos.

Ô, bença! foi apresentada inicialmente no banheiro de meu apartamento e também filmada para *streaming* neste mesmo local, no mês de dezembro de 2020.² Esta composição cênica integra resultados de atividades de pesquisa realizadas por mim entre os anos de 2014 a 2017, bem como resultados da pesquisa guiada pela prática gerados em 2020. Inicialmente, levantei questões sobre a artesanania e a cultura material de ator/performer, indagando sobre a criação do corpo-objeto/artesanania e do corpo-máscara por meio da arte Mímica Corporal, arte de ator criada por Étienne Decroux (1898-1991).³ Paralelamente, me aproximei da artesanania de cerâmica popular realizada por mulheres do Vale do Jequitinhonha de meu estado, Minas Gerais-Brasil, buscando observar como os processos criativos e objetos deles resultantes poderiam se relacionar com processos criativos de ator/performer visando à criação de corporalidades performativas desnaturalizadas, ou seja, gestualidades expressivas objetuais. Realizei, portanto, observações criadoras, o que permitiu alguma interatividade entre mim, os sujeitos observados e seus contextos, conjugadas

1 As atividades de pesquisa entre 2014 até o final do ano de 2020, aqui referidas, foram realizadas com recursos financeiros próprios. Desde fevereiro de 2021 minhas atividades de pesquisa passaram a receber apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (Processo nº 315467/2020-7).

2 A primeira veiculação ocorreu na plataforma Instagram do Microteatro La Movidá, de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil (@lamovidamicroteatro), instituição cênica promotora do evento "Por elas", que abrigou e promoveu a estreia digital de "*Ô, bença!*". Posteriormente, foi veiculada na plataforma *Youtube*, em https://www.youtube.com/watch?v=bYij_505Tfc&t=11s. Acesso em 26 de dezembro de 2020.

3 Resultados teóricos iniciais desta pesquisa foram apresentados por mim no *II Encuentro Latinoamericano de investigadores/las sobre el cuerpo y corporalidades em las culturas*, entre 03 e 08 de outubro de 2015, por meio da comunicação oral *La artesanía del actor como una propuesta de relación entre el cuerpo y la cultura material: en busca de una actuación escénica alternativa*.

a estudos crítico-interpretativos de materiais teóricos, áudios, visuais e áudio-visuais.⁴ Dentro disso, estava mantido um exercício constante de respeito à alteridade. Além das observações realizadas do ato íntimo de uma artesã na produção de cerâmica, integrei, posteriormente, procedimentos de investigação guiados pela prática performativa artística.

Cabe ressaltar que a noção de artesanaria aqui contemplada demanda uma prática específica aprofundada que prevê também a reflexão sobre a materialidade artística. Trata-se de uma prática de si na qual a sua própria intimidade joga com uma realidade material expressando algo de modo singular, mediado por uma habilidade desenvolvida em grau mais elevado. Pode, também, ser uma atitude de existência na qual existe uma valorização do aprofundamento da escuta e do manuseio sobre si. A artesanaria combina o jogo com a matéria, o conteúdo, a forma e o modo de existência de um artesão, marcando rotinas e ritmos próprios de trabalho com um material, revelando como algo é feito e a qualidade deste fazer.⁵ Aqui destaco ainda a artesanaria que indica uma cultura material, uma experiência que valoriza os próprios recursos de alguém, sua memória e história cultural, surgidos entre práticas ancestrais e mediados por processos de aculturação com a aprendizagem de uma técnica, mas recriados.

O estudo que faço relacionado à noção de artesanaria se iniciou, portanto, em articulação com a arte de Decroux (Braga, 2013), o que me motivou a criar a expressão “artesanaria de ator/performer”. Posteriormente, busquei um aprofundamento desta ideia na relação com a artesanaria de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Isso tem fortalecido estudos que realizo sobre a percepção do conceito de cultura material na relação com as artes performativas, seja para tratar de processos criativos de ator/performer, seja para concretizar uma pesquisa guiada pela prática artística, seja ainda para fortalecer o trabalho docente que realizo no campo da improvisação e atuação cênica na UFMG.

A produção artística *Ô, bença!*, resultante de processos de pesquisa realizados, agrega o estudo de uma cultura material em cerâmica formada por bonecas, flores, animais e utilitários do Vale do Jequitinhonha, apresentando transposições performativas entre procedimentos teatrais espe-

4 As observações foram feitas, primeiramente, por meio das edições anuais da Feira de Artesanato do Vale do Jequitinhonha da Universidade Federal de Minas Gerais (período de 2014 a 2017), promovidas por esta universidade há vinte anos por meio do Programa Polo de Integração da UFMG no Vale do Jequitinhonha (Diretoria de Ação Cultural). Ver: <https://www.ufmg.br/polojequitinhonha/>. Acesso em 26 de dezembro de 2020. Nas feiras, interagi com os produtos de artesãos que ali são expostos e vendidos, me relacionei com eles por meio de bate-papos e oficinas que ministraram sobre o saber cerâmico e outras artesanarias e, ainda, assisti a cerimônias de homenagens aos Mestres de ofício. Em 2017, visitei o Vale do Jequitinhonha e observei algumas atividades de artesãs, participando também com elas do VI Fórum da Mulher no Jequitinhonha-UFMG, podendo melhor apreender sobre seus contextos étnico-cultural-social-econômico. Registros destas observações constam de meu caderno de pesquisa.

5 A relação da noção de artesanaria com a arte Mímica Corporal pode ser lida no livro *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania* (Braga, 2013). Nele tal noção entra em diálogo com estudos de Canclini (1983), Sennett (2009) e Mills (2009).

cíficos. O jogo com o mascaramento é um desses procedimentos, criando-se um corpo-máscara e uma figura mascareira com uma meia-máscara expressiva. Busca-se, ainda, uma ampliação conceitual sobre a ideia do mascaramento incluindo nela o visagismo, figurino, adereços e até a própria ambientação externa (o banheiro) na qual se realiza a performance.



Fotografia 1 - Artesania do barro – Criando uma Boneca (Artesã Mestra Isabel Mendes da Cunha), Divulgação, 2009⁶.



Fotografia 2 - Artesania do barro – Criando um Animal (sem identificação da artesã), Divulgação IDENE/SEDE, 2019⁷.

6 Canal do Youtube “Galeria Estação”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=9LJOaNhWAKk>

7 In: <http://www.idene.mg.gov.br/cidadao/banco-de-noticias/story/4148-mestres-do-barro-do-jequitinhonha-sao-protagonistas-no-rio-de-janeiro>



Fotografia 3 - Experimentos de criação de "cabeça-forno" para Ô, bença!
(por Bya Braga e Alexandre Brum Correa), Bya Braga, 2020.



Fotografia 4 - Masquiagem com barro e "cabeça-forno" de Esmeraldina em Ô, bença!
(por Bya Braga), Alexandre Brum Correa, 2020.

A arte cênica Mímica Corporal é base técnica e ética fundamental para o jogo de improvisação e atuação gestual criado, como também para o trabalho de direção. A noção de performatividade é também problematizada a partir da escolha do espaço cênico trabalhado, um banheiro doméstico, bem como o aceite da circulação da peça por *streaming*, além do modo presencial. Junto a isso, outras questões são tratadas na pesquisa criativa como uma reflexão sobre gênero com a valorização da mulher e de artesanias feitas por mulheres.

Concebida e roteirizada por mim, *Ô, bença!* é uma peça na qual também atuo e realizo direção, sendo essa com a colaboração do artista Alexandre Brum Correa. Com a peça, busco uma

interação lúdica cara a cara com o público (presencial, em número limitado de duas pessoas), em um espaço cênico de dois metros por dois, o banheiro doméstico. Tento, por meio da peça, fazer aparecer algum fragmento de real já vivido, narrativas pessoais, autenticidades, culturas artesanais, visando uma expressão íntima, sincera, crítica e, ao mesmo tempo, buscando uma problematização sobre a espetacularização da intimidade.

Na realização performativa *Ô, bença!*, a intimidade está presente em modos de fazer teatral que não trabalham sob o estilo realista naturalista ou no hiper-realismo, algo que poderia ser esperado em experiências de cena na relação com a intimidade. Neste caso, a intimidade surge em um território cênico híbrido entre o teatral espetacular, o performativo e o imersivo, em procedimentos artísticos que jogam com a emoção sensível, com a intersubjetividade, que dão voz e ato às palavras e gestos necessários. Atuo, portanto, em uma figuração não realista, figura (*personae*, máscara), permeada de narrativas poéticas compostas por cantos e poesias populares, algumas adaptadas para a peça em língua portuguesa brasileira popular, do interior do Brasil, realizando uma apresentação singular esquemática (gestual) e grotesca, mascareira (material).

A concretização desta produção artística, no âmbito da prática como pesquisa, se faz por meio de exercícios práticos artísticos para a investigação com os devidos questionamentos, práticos e teóricos, sobre seus contextos e situações de pesquisa na atualidade. Destaco para a discussão crítica algumas noções como corporeidade (Braga, 2013; Maxakali *et al.*, 2008; Tavares, 2010, 2013) e performatividade (Fischer-Lichte, 2011; Sanchez, 2007, 2014), dentro de ideias sobre atuação gestual, jogo e artesanaria (Braga, 2013), realização cênica e ação (Fischer-Lichte, 2011), acontecimento e representação (Pavis, 2017; Sanchez 2016), figurabilidade e saber visual (Didi-Huberman, 2015), objeto e mascaramento (Alberti&Piizi, 2013; Ingold, 2012, Lepecki, 2019) e saber tradicional (Maxakali *et al.*, 2008).

O conjunto de dados produzidos e analisados na pesquisa é formado, assim, por matérias sensíveis, criativas, aliadas de processos inventivos, bem como cercadas de um tipo de coleta e análise específicas de dados informativos constituídos por documentos sobre objetos de culturas materiais, objetos relacionados à memória e história da artista pesquisadora e registros de processos criativos em caderno de pesquisa.

Cabe ressaltar que, em 2018, o procedimento da prática como pesquisa foi verticalizado por Alexandre Brum Correa e eu, quando desenvolvemos pesquisas performativas nos Estados Unidos da América. Ele realizou uma pesquisa guiada pela prática de modo independente e eu realizei uma investigação neste sentido dentro das ações de pós-doutorado junto ao Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque. Entre estas

atividades de 2018 e as que originaram *Ô, bença!* há proximidades metodológicas, uma vez que ambas se apoiam e se inspiram na arte de atuação de Decroux, cada qual ao seu modo. Mas, nas pesquisas de 2018 a pesquisa com a Mímica Corporal foi verticalizada e atualizada em uma relação direta com a temática sobre a vida real de um casal, também parceiros de cena (Alexandre Brum Correa e eu). Ou seja, não trabalhamos, naquele contexto, na relação com a artesanaria da cerâmica e o mascaramento objetual, mas produzimos como resultado artístico também uma peça: uma bioperformance gestual denominada *It takes two to tangle* (*Dois em laço*). Nela foram também agregados vídeos e fotos da vida cotidiana e de intimidade do casal de atores no período do processo criativo, iniciando também estudos do teatro imagem (Boal, 2002) e do esquizodrama (Baremlit, 2010).⁸ Nesta investigação com a Mímica Corporal, o percurso da pesquisa contou com a realização de vivências íntimas cotidianas conjuntas, treinamentos e aulas, entrevistas e prática laboratorial com os artistas Thomas Leabhart, Leonard Pitt, Corinne Soum e Steven Wasson, todos ex-assistentes de Decroux e vivendo nos Estados Unidos à época. A bioperformance foi apresentada publicamente no teatro experimental Dixon Place, em Nova Iorque, por meio de edital público, no final de 2018.⁹

Pesquisar no campo das artes da cena é, assim, um desafio que também me coloca em ebulição com a minha própria intimidade. A experiência corporificada de uma pesquisa cênica problematiza epistemologias e procedimentos de investigação vigentes. “Mas não investigas: divertes-te. Crias dificuldades e conceitos para atrasar a tua chegada. Amanhã chegarás ao esconderijo onde ainda ontem escondeste a resposta”, nos incentiva Gonçalo M. Tavares (2010, p.19).

No que faço contém diversão. E ação, representação, reflexão, apresentação, realização, figuração, acontecimento, atuação, artesanaria, corpo, ritual e outros mais.

Assim, passo a me denominar agora como “performã”, palavra que crio a partir da palavra divertida “performera”, em língua espanhola, ao dizer *performer* no feminino (Sanchez, 2014). Performã acrescenta o gênero feminino, com inspiração na maneira artesã de se fazer algo, na matéria-forma de algo, em uma temporalidade presente, ou seja, aquela que performa.

⁸ Está em andamento a produção bibliográfica sobre esta pesquisa prática, com previsão de publicação para 2021, com uma reflexão sobre a atitude laboratorial cênica hoje. As apresentações estão suspensas em razão da pandemia pela COVID 19 e da falta de recursos financeiros para sua retomada.

⁹ Anteriormente, em agosto de 2018, foi apresentado publicamente um resultado cênico parcial da pesquisa prática, sob o título de *The dreams of an umbrella*, com a direção de Corinne Soum e Steven Wasson. Local: Teatro da Cia. Theatre de l' Ange Fou (The White Church Theatre Project), em Wisconsin-EUA. Ver: <http://www.angefou.co.uk/schoolproductions.html>.

Ô, bença! e a vida com o barro



Fotografia 5 - Ensaio de Ô, bença! (com Bya Braga), Testando ambientação cênica com Carranca de madeira, flores de barro e outros, Alexandre Brum Correa, 2020.



Fotografia 6 - Peça Ô, bença! (com Bya Braga) (Mascaramento: Esmeraldina), Eliezer Sampaio, 2020.



Fotografia 7 - Artesã Mestra Noemisa Batista dos Santos e sua Boneca, UFMG/DAC-Programa Polo Jequitinhonha, 2014.



Fotografia 8 - Detalhe do relógio para o mascaramento de Esmeraldina em Ô, bença!
Artesania de Alexandre Brum Correa, 2020.

A partir de um fato verídico sobre uma artesã ceramista da região do Vale do Jequitinhonha, Estado de Minas Gerais, Brasil, que mesmo tendo suas obras de arte valorizadas não dispunha de um banheiro na sua própria casa (sequer uma fossa séptica em seu quintal), e gostaria de ter um, *Ô, bença!* foi concretizada em sua temática e forma de realização cênica.

No Vale do Jequitinhonha¹⁰, no sertão de Minas Gerais (nordeste), está presente uma arte-sania do barro, a cerâmica popular, realizada por muitas mulheres. A artesanaria relacionada à mulher no Brasil é vista historicamente dentro de um princípio hierárquico inferior na relação com o trabalho e papéis sociais desempenhados por homens, atuando como um modo de complemento ao orçamento doméstico (Barbosa e D'Ávila, 2014). No entanto, no Vale do Jequitinhonha a importância das mulheres artesãs é tamanha que ali também é conhecido como o "Vale das mulheres". Mesmo possuindo a região uma complexidade socioeconômica, já vista como uma das áreas de menor índice de desenvolvimento do Brasil, o Jequitinhonha é rico em cultura material, especialmente o artesanato de cerâmica oriundo de um saber tradicional, ancestral, indígena, ainda que contenha também o saber africano. Suas manifestações sensíveis se relacionam ainda aos mitos, cantos e lendas sobre a natureza e à navegação no Rio Jequitinhonha. A bacia deste rio já foi, por mais de um século e meio, a maior produtora mundial de diamantes (Martins, 2008). Importante dizer que o Estado de Minas Gerais teve sua ocupação territorial colonial iniciada por esta região, no século XVI, com a ambição de se descobrir nele esmeraldas e ouro.

O barro, ou melhor, a terra específica, isto é, argila, sobrevive no tempo. No Vale do Jequitinhonha a cultura da argila possui forte e antiga herança indígena do povo Maxakali, do tronco linguístico Macro-Jê, os *Tikmũ,ũn* ("Nós, os humanos"), como se autodenominam. Quando os Maxakali falam do barro-argila, a compreensão sobre ele faz relação direta com a existência e o saber feminino. Em uma de suas narrativas míticas sobre o surgimento da primeira mulher Maxakali, contam que ela surgiu de um ato sexual de um ancestral índio (*mõnãyxop*), que vivia sozinho, com uma vagina-barro modelada por ele próprio em um barreiro. Uma jovem muito bonita (*putõ'õy*) então surgiu do barreiro e saiu à procura dele (Lagrou, 2016). Tal narrativa é importante para a criação de *Ô, bença!* porque trata-se, antes de tudo, de um encontro no qual o barro se faz sujeito. O nascimento da mulher acontece de uma relação amorosa com um barro vivo, não de uma exploração humana para fins particulares. Esta compreensão se complementa com a narrativa pedagógica ritual sobre a forma de se coletar o barro na cultura Maxakali para se fazer uma artesanaria que, no caso, é um artefato utilitário, uma panela. Sendo a argila matéria viva e parente (mãe de todos), uma panela de barro não se quebrará no processo de sua fabricação no forno quente, e durará, se houver cuidado e intimidade com a própria argila por parte da mulher que a coletou em um barreiro para fazer o artefato. Na cultura Maxakali, há também um processo íntimo e secreto na coleta do barro. Há segredo sobre onde é feita a coleta, o que mostra que o manuseio do barro, desde o encontro inicial, é algo intersubjetivo, afetuoso, delicado. O manuseio com a argila demanda compromisso íntimo da pessoa que a toca. Afinal, neste contexto, o barro fala, se manifesta com quem ele

10 A palavra Jequitinhonha, na língua do povo indígena Maxakali, significa "rio largo e cheio de peixes".

bem se relaciona. Se a argila não aprovar a maneira como ela é tratada desde o ato de sua retirada do barreiro, ela não deixará que as peças artesanais sejam boas. As peças podem quebrar no processo de queima no forno ou logo depois.

Na cultura da cerâmica Maxakali há, portanto, uma relação ritual com o barro que ultrapassa a vivência técnica, implicando ainda uma série de protocolos de conduta para tal relação (restrições alimentares, abstinência sexual, por exemplo, das mulheres que o manuseiam). Mas, as relações de intimidade na vida humana não seriam assim mesmo? De difícil conquista, demandando que se ultrapasse o virtuosismo técnico na sua construção, tais relações pedem um zelo permanente, um bom trato, entre os considerados humanos bem como os humanos com os chamados não humanos.

Para a artesanaria do barro manuseada pelas artesãs contemporâneas do Vale do Jequitinhonha, não há explicitamente a manifestação de um procedimento xamânico, além do processo artesanal técnico, como se observa na cultura Maxakali para o ato da confecção de panelas de barro. Porém, algumas orientações ancestrais nos processos de confecção artesã, como a relação com o ciclo lunar, limitações de manuseio com o barro e a modelagem em razão de menstruação ou gravidez, ou mesmo uma relação com o barro na qualidade de outro ser, são consideradas até hoje.¹¹ Para a retirada do barro seco, ainda é necessário fazer um deslocamento mais distante, utilizando-se, por vezes, de facão para abrir caminho no percurso até o barreiro, pois as artesãs não necessariamente residem em localidades nas quais há um barro de melhor qualidade para a confecção artesã. O período de retirada é específico para não degradar ainda mais o solo da região, que é seco, e em fase de lua certa. Para se retirar o barro, é preciso conversar com ele. As mulheres Maxakali conversam muito com o barro e não fazem uma retirada imediata do torrão. Há uma construção da intimidade com o barreiro para que o barro seja retirado.

11 Informações retiradas de minhas anotações em diálogos com artesãs sobre o processo do fazer bonecas de cerâmica no período da pesquisa (Braga, 2017). Consultamos também depoimentos de artesãs registrados em vídeo no material "Saberes plurais – museu virtual", de 2015, aqui mencionado nas referências. Sobre a ritualidade com o barro, ainda pretendo, em um próximo passo da pesquisa, dedicar-me a este estudo no contexto da cultura Maxakali a fim de melhor compreender alguns aspectos desta ritualidade no cotidiano urbano de confecção artesanal da cerâmica pelas mulheres artesãs.



Fotografia 9 - Artesã Maria do Carmo retirando barro do barreiro – Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, IEPHA-MG/Divulgação, s.d.¹².



Fotografia 10 - Artesã Mestra Noemisa Batista dos Santos e seu forno para queima de cerâmica, UFMG/DAC-Programa Polo Jequitinhonha, 2014.

12 In: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/8/bens-registrados-artesanato-em-barro-do-vale-do-jequitinhonha-saberes,-of%C3%ADcio-e-express%C3%B5es-art%C3%ADsticas>

Desta intimidade, constrói-se outra, na própria relação da artesã com o barro para que a artesanaria surja. Assim, para que isso seja melhor compreendido na direta relação com a composição performativa de *Ô, bença!*, entendo ser necessário apresentar aqui uma descrição mais detalhada dos procedimentos artesanais com o barro. Afinal, a composição da atuação, de gestualidades, cenas e ambientação possui direta relação com isso.

Do barro à peça final com o barro: a artesanaria da intimidade

O torrão do barro é preparado para a modelagem pelas artesãs que testam sua qualidade desmanchando-o, peneirando-o, removendo suas impurezas e adicionando água. Depois modelam a massa até ficar homogênea e começam a confecção do artefato. Em narrativa das artesãs, ouvi sobre o processo de construção da intimidade com o barro, no ato de fazer uma peça, conversando com ele para que ele indique o que é que irá ser feito e como deverá ser feito. Depois de fazerem as peças, pintam nelas figuras distintas com pigmentos naturais retirados da mistura do barro com a água, o óleo. Ressalto que existem barros de cores variadas e que na queima do forno também resultam cores distintas das naturais. Os instrumentos para a confecção artesã podem ser naturais, como uma pena de galinha, uma concha de caramujo e um sabugo de milho, ou mesmo reciclados de materiais da cozinha. Com as peças prontas, faz-se a queima em forno com lenha por cerca de sete horas.

Na artesanaria do barro das artesãs do Vale, os processos criativos são passados de mulher a mulher, mãe a filha que, inicialmente, aprenderam a fazer panelas, filtros e, posteriormente, iniciaram a feitura de bonecas de cerâmica, flores, animais e também cenas do cotidiano. Importante dizer que as bonecas surgiram na forma de potes para guardar água. Inicialmente, a tampa do pote virou cabeça de boneca. Posteriormente acrescentaram-se braços, ainda preservando-se o caráter utilitário do pote (moringa). Mais tarde, a boneca ganhou status próprio e deixou de ser objeto utilitário. E, para as artesãs, o que foi iniciado como atividade complementar ao orçamento doméstico, com a fabricação de potes, panelas, subalterna ao trabalho de homens da cidade, transmitindo, assim, uma cultura binária entre masculino e feminino, hoje já se tornou uma ação cultural na qual algumas mulheres se tornaram protagonistas. Algumas são, inclusive, lideranças locais, para além de suas maestrias artesanais e artísticas, problematizando também as relações interpessoais. Posso dizer que, com isso, talvez possamos pensar em um retorno delas à ancestralidade potente da mulher Maxakali e suas lideranças xamânicas (Magnani, 2020).

Apesar deste sucesso reconhecido socialmente para a vida de algumas ceramistas do Jequitinhonha, outras parecem não ter conseguido acompanhar, de um ponto de vista emocional e social, o rico desenvolvimento de suas artesanarias. Mesmo produzindo a partir do íntimo do

viver artesanal herdado da cultura tradicional indígena, conectado com sua realidade própria e realizando uma artesanaria singular, única, algumas mulheres vivem ainda de modo muito precário. As causas para isso podem ser variadas, mas uma me chama a atenção que é a exploração econômica sofrida por elas por atravessadores de suas produções em cerâmica.

Ô, bença!, peça feita do barro, foi criada, então, no desejo de poder tratar da relação artesã com o barro em uma transcrição cênica, vivenciando o que aqui chamamos de artesanaria da intimidade.

Esta artesanaria específica se apresentou, primeiramente, na medida em que vi fortalecer a empatia e a cumplicidade com essas mulheres de excelência artesanal existentes no Vale do Jequitinhonha. Ao mesmo tempo, a peça foi moldada na ousadia de modelar também algum compromisso de uma representação possível para aquelas artesãs que ainda não possuem sequer uma vida doméstica digna com a sanitização adequada, ou seja, uma vida salubre.

Você tem um banheiro dentro de casa? Ô, bença! Depois de uma vida inteira sem, Esmeraldina agora tem. 'Um banheirinho meu!'. A felicidade é tanta que o cômodo da maior intimidade se tornou a porta de entrada para o seu mundo. Esmeraldina se sente abençoada e compartilha a alegria que tem ao ver cada pedacinho da sua construção. Cada gesto seu se torna um brinquedo. Se tem gente que se diverte no terreiro, Esmeraldina se alegra agora no banheiro. (Braga, 2020)

Assim foi feita a divulgação inicial de *Ô, bença!*, falando do cômodo doméstico urbano da intimidade. Um local que uma artesã desejava ter em sua casa e não tinha, um espaço que poderia ter sido construído moldado com o mesmo barro e água de suas obras artesanais.

O roteiro de *Ô, bença!* transita entre a apresentação da dura realidade social de uma artesã, seus sonhos e também de suas criações (as peças). Busquei incorporar nele a narrativa oral e visual de artesãs que pesquisei no contato com elas e em registros diversos, acrescida de poesia e cantos populares, alguns adaptados como este, uma versão que fiz da música regional "Cadê meu dedo, cadê minha mão":

Cadê meu dedo, cadê minha mão, cadê minha faca e o meu facão, cadê o barro que tiro do chão, eu ia pro mato na solidão e fazia as peças todas na mão, cadê minha bacia, cadê meu sabão, para eu tomar banho lá no ribeirão, cadê o barro que tiro do chão, eu ia pro mato na solidão e fazia as peças todas na mão... ¹³

¹³ A música original pode ser consultada no CD 007, música 35, do Blog <http://tradicaooraljequitinhonha1.blogspot.com/>. A partir de agora todas as citações serão retiradas do roteiro de *Ô, bença!*. E, por isso, não citarei mais a autoria.

Ou ainda este canto, inspirado na música e brincadeira de roda “Você me chama tropeiro”:
“Boneca suspende a saia, mode anágua não barrar, quiá renda custou dinheiro, Esmeraldina,
dinheiro custo ganhá...”.¹⁴

Criei, assim, a imagem de Esmeraldina, a figura artesã que é também, a partir de certo momento da peça, sua própria artesanaria, ou seja, uma boneca que fala, pensa e sonha, reunindo artesãs e bonecas diversas.



Fotografia 11 - Boneca da artesã Ana do Baú, Saberes Plurais Museu Virtual UFMG, s.d.



Fotografia 12 - Bonecas da artesã Zezinha (Maria José Gomes da Silva), Divulgação, 2010.

14 Conferir em: CD 07, música 17, do mesmo blog citado na nota de número 10.



Fotografia 13 - Bonecas da artesã Mestra Noemisa, Divulgação, s.d.



Fotografia 14 - Bonecas da artesã Mestra Isabel Mendes da Cunha e discípulas, Divulgação, 2009¹⁵.

¹⁵ Exposição Bonecas do Vale. Espaço Cultural Aeroporto Santos Dumont, Rio de Janeiro. In: <https://aruna.com.br/exposicao-santo-antonio-casamenteiro/>



Fotografia 15 - Artesãs do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, e suas artesanias, Divulgação SEBRAE-MG, 2019¹⁶.

Tendo sido realizada dentro de uma experiência da artesanaria da intimidade, a peça é uma ação e acontecimento no qual a atriz é encontrada na sua busca de reelaboração de si (por meio artesanal, orientada pela arte de Decroux, pelo mascaramento, em reposicionamentos e ressignificações de si, dentro de um local doméstico, seu próprio banheiro de casa, bem como no reencontro com sua cultura regional). Na peça podemos estar com a figura Esmeraldina e sua cultura material, uma boneca, que interagem e jogam ali com a vida manifesta, em festa, uma convivendo com a outra e também com o público. A intimidade, portanto, se faz, se cria, se organiza e se elabora interculturalmente, inspirada no íntimo do fazer com o barro, mas não se fecha a um estilo artístico. As matérias íntimas surgem como expressão de uma vida específica criada, comunitariamente, entre atriz, figura, cultura material e público, uma vida conjunta que motiva uma reconfiguração de existência, uma revalorização da presença no mundo, um saborear coletivo de memórias, incorporando ainda um viver expandido e mascareiro.

16 In: <https://aconteceunovale.com.br/portal/?p=149035>

O barro vive

Percebo que a intimidade em *Ô, bença!* se concretiza e se expressa em aspectos variados. Então, por meio do roteiro e de meu testemunho, faço a partir de agora uma exposição mais esquemática sobre isso. Falarei, de modo integrado e sintético, perceptivo e crítico, de fontes da pesquisa, de materiais que a sustentam na criação e também sobre os procedimentos cênicos que a moldaram, dentro de um jogo paradoxal de intimidade e exposição pública. Segue-se assim, um jogo performativo de dentro-fora-dentro.

Começo pelas relações que fiz com o espaço cênico, ou seja, pelo banheiro. Ele me possibilita um exercício de proximidade, seja por ser o banheiro de meu apartamento, seja pelo seu tamanho físico, pequeno. As paredes são de cor rosa, seus azulejos verdes. Nele contém uma banheira rosa. Há um aspecto mascareiro nele ao cobrir-se de cores e colagens de flores de barro nos azulejos junto com a composição de objetos criada por Alexandre Brum Correa, que comigo compartilha da vida íntima doméstica.¹⁷ No espaço do banheiro entro em contato com minhas vísceras de modo singular. Com um espelho. Há relação com a profundidade de um corpo, com sua interioridade. Metaforicamente, na ficção criada, o banheiro é porta de entrada para outra vida de uma figura que não possuía banheiro antes. E também não possuía brinquedo, não tinha boneca... Cantando, Esmeraldina diz: “Eu ouvia falar de banheiro, hum... Eu ouvia falar de boneca, hum... Mas, eu não tinha banheiro, hum... E eu não tinha boneca, hum... Esse banheiro ieu num vendo o ero o ai. Ele fica é preu mora o ero o ai”.¹⁸ E a banheira vira rio no qual ela mergulha com a memória profunda da folia infantil e do ato de fisgar os peixes nas entranhas das águas. Peixes variados que ali existiam, como havia no Rio Jequitinhonha o dourado, e que não têm mais. “O rio secou. Tá tudo seco”, revela Esmeraldina depois de brincar com uma redinha dourada moldada no formato de peixe que a performã criou a partir do invólucro de uma garrafa de vinho.

A intimidade pede que se mostre a vida de modo diferente, que se conte sobre ela, que se cuide dela e também da vida do outro que encontramos em nosso caminho. O ato de cuidar é algo que se insere nas práticas da intimidade cotidianas. Nele saio de mim para viver o outro, rompendo com o automatismo de minha vida, instigando uma zona interna em mim de fraternidade e solidariedade. Como lavar as mãos sem lavar as mãos simbolicamente diante da realidade social? Como mostrar e não mostrar o íntimo, paradoxo de que fala uma filosofia da intimidade (Pardo, 1996), pois o que está dentro, no íntimo, pode não aparecer ou dar-se, de fato, a ver e a sentir

¹⁷ A ambientação cênica criada e confeccionada pelo artista integra também a criação da meia-máscara expressiva e dos adereços relógio e cabeça.

¹⁸ Canto inspirado na música regional “Canto da Ema”. Conferir em: CD 007, música 11, do Blog mencionado na nota 10.

em toda hora... Nem deve ser exposto a todo momento, pois é um direito meu manter o que é íntimo. De todo modo, percebo em *Ô, bença!* um compartilhar de minha vida íntima para além de receber o público em minha casa (e compartilhar posteriormente a minha casa por streaming). A figura de Esmeraldina é veículo para expressar nuances de minha identidade em movência. Esmeraldina é parenta da ludicidade brasileira e também de Arlequim (Ferrone, 2008), cria de minha infância no interior do Brasil, brincando de pés descalços em rua de terra e amassando um barro ordinário. Esmeraldina me mostra também aquele que tem fome, que apanha e que vive em alguma miséria, mesmo guardando uma alegria ingênua de viver. Ela me dá corpo novo em uma fome de viver, de viver com dignidade. Esmeraldina cria sua boneca-máscara que não esconde a performã, mas revela seu desejo íntimo, ético, aliado a sua própria ancestralidade.

A empatia, na partilha de afetos e confiança, integra a intimidade de *Ô, bença!*. A figura Esmeraldina é um saber encarnado que expressa a identificação com o outro, que se coloca em seu lugar, sentido sua história. Ela oferece ao público um veículo de identificação com a outridade nela presente, explícita para ele ou não. Sua figuração visual, composta de pinturas, esculturas, vestuários e gestualidades, criando um conjunto mascareiro, ainda que em nuances grotescas, permite identificações. Ela começa manuseando o barro, conversando com ele, em um ato ritual mimetizado, evoluindo para um esforço físico real junto de um fluxo de movimento que mostra uma gestualidade em expansão e alguma abstração.

Esmeraldina se apresenta com um vestido criado por mim com panos de crochê sobrepostos, retirados, sobretudo, de meu acervo familiar antigo. No busto, o vestido carrega uma rede tecida por minha avó que “pescou” e guardou dentro um vestido inacabado costurado por minha mãe. A maletinha que Esmeraldina tem pertenceu ao bisavô da performã, quem lhe dá sobrenome. Esmeraldina mostra, então, ao público, pistas conscientes ou não para um encontro afetivo com as estruturas cênicas pelas quais ela ganha vida. Ela viabiliza sensações de identificação e empatias cinestésicas, inclusive por meio suas gestualidades mímicas semi abstratas.

Para Decroux, as maneiras de fazer, as ações produtivas, valem mais que fazer. E são elas, para o artista, que engendram os sentimentos (1994, p.176) e que, a nosso ver, podem criar uma artesanaria da intimidade. A disposição para o encontro com o outro, seja o outro real que me inspira, seja o que me encontra no real, impregnado e imbuído de amizade, cordialidade, generosidade, pode ser uma ação que engendra intimidades. Esmeraldina recebe em seu banheiro algumas visitas, compartilha sua alegria, goza da confiança sobre si. Ela estende sua mão direita aos visitantes, trazendo-os para mergulharem na intimidade de algo que possa estar impenetrável, dizendo a eles, do modo dela: “hoje nós estamu c’oas hora despreocupada, ô bença!”. A performã e sua máscara criam alianças, partilhando conquistas e solidões submersas no rio pessoal misterioso.

Isso tudo aqui foi o barro quem me deu... Trabaio com qualquer barro, converso co' ele e a peça sai. E ele fala pra mim: Esmeraldina, vai pra li, não, vai pra lá, vem prá cá, contorna aqui... Mas, quando o barro é do bão, aqui que cê pegou ele aqui assim, ocê apertou ele na mão que ele deu aquele estouro, fez poc, poc, hum..., esse é um barro muito ótimo pra poder trabaiaí. E aí dá muita surpresa bonita... Cada colorido que é uma bença!... Ô bença!... Lindeza demais. Ai, ai... Se deixar a gente vai jogano prosa, jogano verso... mas vai ino cansa... A gente cansa... Cê tá cansado, fio? Tá cansado? Conta preu...

No jogo da ação performativa existe a valorização da imaginação criadora e da liberdade expressiva. Costuro, uno, encaixo e conecto percepções e experiências. Exercito a sabença artesã na vivência da intimidade do fazer cênico. Reconheço as mestras artesãs e a árvore do saber popular tradicional em sua profundidade de raízes. Reconheço, também, as matrizes cênicas da cultura mascareira por meio de figuras brincantes brasileiras e da máscara de Arlequim. Existe, assim, algo arlequinesco na meia-máscara expressiva que uso, transcrito pela performã.

Esmeraldina ensina em *Ô, bença!* como é feita uma boneca de cerâmica e, para sua alegria, materializa uma: é a sua máscara. A máscara que a performã-Esmeraldina usa tem algo que brotou do íntimo. Ainda que, esteticamente, tenha sido estudada para a sua composição (materialização), pelas mãos do artesão-ator Alexandre Brum Correa, ela surgiu de um ímpeto. E sua forma fez brotar e fortalecer nossa criação amorosa conjunta no processo. O percurso de confecção da meia-máscara experimentou caminhos entre erros e acertos. Sua finalização revelou uma imagem de coloração “de barro”, forjada da mistura de argila e água, junto à massa de papel criada pelo artesão. A pintura final só foi feita nas sobancelhas, finas, no cabelo enrolado e nos lábios grandes, sorridentes. Integrada a ela, compondo o mascaramento de cabeça, há o “cabelo-forno”, criado com folha seca e carvão. Trata-se de uma máscara feliz, apesar de tudo, apesar do mundo. “Dá gosto fazê boneca ficá aparecida”. E, para mim, branca e de olhos claros, a atuação mascareira me faz pensar sobre ancestralidades e colonialidades ainda presentes nas bonecas de olhos azuis do Vale do Jequitinhonha.

Esmeraldina não consegue se conter em sua alegria de fazer boneca, seu orgulho de criar, ainda que a contra-máscara, sua intimidade, não a deixe esquecer sua vida ressecada, dura, diaba, em cacos, amarga e quente como o remédio que precisa tomar para remediar a vida.

Pois você me arresponda conforme eu lhe preguntá. Mas, como é que a moça casa sem ela querer casar? Chega um velho, bem velho, e começa a assediá. Ela corre para a janela, ai meu branco, e pega a namorá. É assim que a moça casa, ai meu nego. Sem ela querer casar. Hum... Pois é, pra vivê tem que tomá um remédio... Vc quer um remédio?... Quer?... Ai... que fome... que fome... pois, então, eu vou remediá, gente. (Bebe algo num copinho de cerâmica. É amargo e arde como água

ardente. Sente um pingo de chuva que cai no seu rosto). Ói, as chuvas de broto!!... As águas já tão avizinhandando.... Será que essa torneira desgraçada vai encher??. Enche, torneira... que inferno.

Na torneira da pia do banheiro não sai água!... No banheiro novo de Esmeraldina não tem água!... Que vida civilizada é essa sem água canalizada? Sem água limpa? A sede e a fome são profundas. Não há íntimo que seja confortado. É uma vida que carrega pedaços de inferno seco. Porém, isso também compõe a intensidade de presença que busquei na ação performativa e ainda me encontro em refazimentos. No forno simbólico que enche de brasa sua cabeça ainda queima a peça *Ô, bença!* para que ela se mantenha forte e não quebre, como assim se faz boa cerâmica.

Tornando visíveis outras matérias de sonhos

No contato com as artesãs do barro do Vale do Jequitinhonha e pesquisando suas falas e criações, percebi que talvez estivesse algo ainda invisibilizado, impossibilitado de falar. Porém, Esmeraldina não é a representação, em sentido ampliado e também político, de alguém particular, ou de uma categoria profissional. Compartilho da ideia de G. Chakravorty Spivak (2010) para o fato de que representar alguém compreendido socialmente como subalterno, um sujeito em estado de opressão, pode ser o ato de se colocar no lugar deste alguém. Desse modo, a maneira de representação que faço é uma tentativa de dar voz ao que me parece invisibilizado, um tipo de mediação performativa para aquelas pessoas oprimidas que não possam articular diretamente, por algum motivo, sua expressão no sentido de dizer de sua opressão. É a maneira que encontro de buscar outro modo de manifestação sobre uma opressão conhecida para o caso dessas pessoas oprimidas estarem dizendo algo, mas não serem escutadas.

Por outro lado, mesmo me atrevendo a tentar este modo de representação para além da questão estética cênica, tratando de uma figuração que inclui alguém subalterno, oprimido, diga-se bem, em determinado aspecto social econômico, mesmo sendo eu de Minas Gerais, estado das mulheres que me inspiram para a realização da peça *Ô, bença!*, mesmo sendo eu mulher, corro riscos importantes neste exercício de representar. Daí a minha utilização de recursos ficcionais e também o mascaramento que transita entre a função de expor a ficionalização e a própria expressão de uma voz subalterna, mimetizada de maneira inusual. A máscara revela.

Considerações finais

Em *Ô, bença!* falo explicitamente do sofrimento de não se ter um banheiro doméstico em uma ação poética performativa dentro do banheiro de minha casa. Falo sobre a gravidade de não se

ter acesso à água potável, canalizada e, ao mesmo tempo, mostro, por meio da alegria extrema, brotada do íntimo, de se ter conseguido um. A falta d'água limpa traz a problemática da falta do alimento adequado, da falta da higienização correta contra epidemias e doenças diversas em plena pandemia pela COVID 19. E falo também do direito de poder se distanciar da intimidade do barro lavando-se dele.

Na peça, busco concretizar uma ficção, entre matrizes de intimidade, que não silencie a voz de quem me inspira e que, de modo distinto, acabo inevitavelmente por representar. Indago a realidade social de minha região, Minas Gerais, interrogando a problemática sócio-econômica ainda vigente para algumas artesãs do Vale do Jequitinhonha. Busco criar estímulos sensíveis que possam contribuir ao empoderamento delas, rompendo silêncios que ainda as fazem permanecer dentro de uma marginalidade, mostrando ainda uma ancestralidade feminina potente, a cultura Maxakali.

Busco problematizar a ideia da cena performativa na relação com a intimidade, apresentando uma ação que se abre ao real permitindo o aparecimento de poéticas próprias e, ao mesmo tempo, percebendo a existência e potência do outro. Jogo com maneiras performativas não usuais na composição de performatividades que tratam do íntimo, valorizando a atuação gestual baseada em técnica cênica de ator, a Mímica Corporal, e o mascaramento. Jogo com a possibilidade e liberdade do íntimo também não querer aparecer.

A questão da artesanania não se concentra em algum virtuosismo que por acaso a performã possa revelar, mas em uma prática de si na qual a intimidade joga com uma realidade material renovada, expressando-a de modo singular. Na artesanania corpórea em uma atuação, como em *Ô, bença!*, há o convite para o aprofundamento da escuta de si, seja na preparação para uma disposição de encontro com um outro, seja no encontro consigo mesmo. A aprendizagem de uma corporeidade artesã busca também ensinar como implicar uma ação, uma maneira, com intensidade física, abertura ritual, na expressão de uma narrativa, um discurso, ainda que não verbal. É também um ensinamento ético de como se colocar, como apresentar seu corpo, sua presença, suas entranhas e não se seduzir pela virtuosidade, o formalismo e certa exposição virtual *fake* capital.

Por fim, os passos seguintes para *Ô, bença!* são a busca do fortalecimento do aspecto de ação na peça, enfatizando jogos performativos de interação, ludicidade, testemunho e ritual, ampliando a ocupação da realização cênica para que possa também acontecer em outros banheiros. Interesse-me, ainda, na contínua problematização da exibição deste trabalho via *streaming*, ainda que em modo parcial.

A intimidade pede cautela e afeto.

Referências

- Alberti, C. & Piizi, P. (Eds.) (2013). *Museu internacional da máscara: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* (Trad. Maria de Lourdes Rabetti). São Paulo: É Realizações.
- Barbosa, V. L. & D'Ávila, M. I. (2014). Mulheres e artesanato. Um 'ofício feminino' no povoado do Bichinho/Prados-MG. *Revista Ártemis*, XVII (1), jan-jun, 141-152. <https://www.scribd.com/document/500325303/Artigo-BARBOSA-e-D-AVILA-2014-Mulheres-e-Artesanato-Um-Oficio-Feminino-No-Povoado-Do-Bichinho-Prados-MG>
- Baremlitt, G. (2010). *Introdução à esquizoanálise* (Coleção esquizoanálise e esquizodrama). Belo Horizonte: Ed. FGB/IFG.
- Boal, A. (2002). *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Braga, B. (2020). *Caderno de registro da pesquisa prática e roteiro do processo criativo cênico de Ô, bença!* Arquivo pessoal da autora: Belo Horizonte-Minas Gerais.
- Braga, B (2017). *Anotações para pesquisa cênica sobre cultura material*. Arquivo pessoal da autora: Belo Horizonte-Minas Gerais.
- ___ (2013). *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Canclini, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo* (Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho). São Paulo: Brasiliense.
- Decroux, É. (1994). *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie théâtrale.
- Didi-Huberman, G. (2015). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (Trad. Caio Meira, F. Scheib). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ferrone, S. (2008). *Arlequin. Vie et aventures de Tristano Martinelli, acteur* (Trad. F. Siguret). Montpellier: L'Entretemps éditions.
- Fischer-Litche, E. (2011). *Estética de lo performativo* (Trad. D. G. Martín y D. M. Perucha). Madrid: Abada Editores.
- Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18(37), 25-44. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>
- Lagrou, Els (Org) (2016). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- Lepecki, A., & Mayer, T.-S. (2019). 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2(19), 95-101. <https://doi.org/10.5965/1414573102192012095>

Lesage, D. (2009). 'Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output'. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2 (2), 1-10.

Magnani, C., Gomes, A. M. R., Maxacali, S., & Maxakali, M. (2020). Panela de barro, água de batata, linha de embaúba: práticas xamânicas das mulheres tikmũ'ün-maxakali. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), 29 (1), 247-266. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i1p247-266>

Maxakaliet al (2008). *Hitupmã'ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Literaterras,2008. http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/CURAR%20livro%20de%20sa%C3%BAde%20Maxakali.pdf

Martins, M. L. (2008). O Jequitinhonha dos viajantes, séculos XIX e XX: olhares diversos sobre as relações sociedade - natureza no nordeste mineiro. *Varia Historia*, 24 (40), 702-728. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752008000200022>

Mills, C. Wrigth (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios* (Trad. M. Luiza X. A. Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. México: PRE-TEXTOS.

Pavis, P. (2017). *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (Trad. J. Guinsburg, M. H. de Godoy e A. C. A. Souza). São Paulo: Perspectiva.

Roldán, J. &Marín-Viadel, R. (2012). *Metodologias artísticas de investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe.

Royo, V. P. (2015). *Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(3), 533-558. <https://dx.doi.org/10.1590/2237-266052368> Saberes Plurais – museu virtual (2015). Retirado de <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/saberesplurais/apresentacao/>

Sánchez, J. A. (2014). Actuar, realizar, manifestar / Act, realize, manifest. *ArchivoArtea*. <http://archivoarte.uclm.es/textos/actuar-realizar-manifestar-act-realize-manifest/>

___ (2016). *Ética y representación*. México: Paso de Gato.

___ (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sennett, R. (2009). *El artesano* (Trad. Marco A. Galmarini). Barcelona: Anagrama.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* (Trad. S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa e A. P. Feitosa). Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho.

___ (2010). *Breves notas sobre ciências*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, Ed. Da Casa.

INTIMIDADE ENTRE ANTÍPODAS

**ANA PAIS
DANIEL TÉRCIO**

59

**Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa (CET- FLUL)**

**Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em
Música e Dança – Pólo da Faculdade de Motricidade
Humana da Universidade de Lisboa (INET-MD – Pólo da FMH)**

(Página deixada propositadamente em branco)

Preâmbulo

Este texto rastreia uma conversa “encenada” ao vivo, durante cerca de 30 minutos, no palco do Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em Guimarães, numa tarde húmida de Outono. Na verdade, essa conversa, tida em 2018, era, por sua vez, o resultado de um exercício de troca literária à distância, ou melhor, a uma distância de proximidade, sob o mesmo teto, entre as duas pessoas que assinam este texto. Essa troca literária originária tinha seguido uma lógica próxima do *cadrave exquis* surrealista, com cada autor continuando o resíduo ou a cauda do que ficara da escrita do outro.

A ideia de que cada texto tem pelo menos uma cauda parecia-nos e parece-nos, ainda agora, muito estimulante. Desde logo porque a cauda do texto é aquilo que lhe permite perfurar para além das experiências individuais dos seus autores. É a cauda que o equilibra, que o balanceia na relação com os outros. A cauda é corpo, mas parece também estar antes do corpo. Nesta medida, um texto – este texto – é uma cauda que permanece. Aliás, na origem, e antes mesmo dos textos que ambos os autores foram escrevendo numa dinâmica dialógica, havia conversas. Essas conversas, digamos assim, são o material bruto, verdadeiramente íntimo, cuja intimidade permanecerá reservada para cada um dos dialogantes. Para aqui importa lembrar que, nessas conversas em bruto, entre recordações de vivências e relacionamentos, surgiu a ideia de antípoda: estar do outro lado do mundo, ter os pés pousados na vertical da cabeça de outro, estar verdadeiramente invertido, mas ao mesmo tempo atraído pela mesma força gravitacional. Regressando ao Centro Internacional das Artes José de Guimarães, os autores deste texto – deste rasto de uma cauda ondulante – adotaram um dispositivo cénico de que aqui apenas podem dar notícia. Cada uma das duas pessoas estava sentada nas costas da outra. As duas costas tocavam-se, sentiam as vibrações íntimas da voz na caixa do torso, mas mantinham-se distantes, de certo modo invisíveis uma para a outra.

Agora, este texto é a cauda que une dois antípodas, que mergulha no corpo da terra atraído por duas forças inexoráveis: uma que o atrai para o centro, outra que o atrai para a atmosfera. Este texto é uma cauda ondulante como a cauda de um furão.

Podemos ser íntimos de algo que desconhecemos?

Ana – Ser íntimo de alguma coisa implica estar-lhe próximo. A possibilidade de abertura e acolhimento do outro no nosso espaço íntimo implica igualmente uma decisão, uma vontade. Não se pode ser íntimo à força. Passa a ser uma imposição, agressão, invasão. Intimidade implica acordo, consentimento de que algo ou alguém chegue perto, nos toque, nos cheire. Mas será

necessariamente física essa proximidade? Poderá haver outro tipo de vizinhança, de aberturas em nós, que não passe pelo contacto físico ou pela presença do corpo?

Pensa no corpo, no teu corpo. Parece-te a coisa mais próxima e indissociável de ti mesmo, não? (Talvez não para Descartes que, como homem doente que era, não identificava o brilhantismo da sua mente com o seu corpo débil). A nossa identidade passa pelas características específicas do corpo que medeia a nossa relação com o mundo: um sexo, uma determinada cor de pele, uma certa forma de mover e agir com esse corpo. O teu corpo és tu. Mas serás realmente íntimo desse corpo? Serás verdadeiramente conhecedor de toda a sua atividade, visível e invisível? Sabes o que acontece nele a todo o minuto? Sabes o que o movimenta e anima ou o que o imobiliza e enfraquece a cada instante?

Para o filósofo Giorgio Agamben, o corpo tem dimensões desconhecidas que se revelam na nossa intimidade primária. Num pequeno ensaio, Agamben (2006) fala-nos sobre o “genius”, que designava na Roma Antiga o deus protetor que nos acompanha desde o nascimento. Agamben escreve sobre uma entidade que se manifesta de formas extremas, para não dizer, antípodas. Sendo um deus pessoal (de cada um) vivendo na nossa intimidade secreta, ele é também aquilo que de mais impessoal nos habita, aquilo que nos excede e dificilmente pode ser identificado.

“Todo o impessoal em nós é genial, genial é, antes do mais, a força que impele o sangue nas nossas veias ou nos faz mergulhar no sono, a potência ignorada que, no nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tepidez e relaxa ou contrai as fibras dos nossos músculos” (Agamben, 2006, p. 14)

Por outras palavras, apesar de estar mais próximo da nossa identidade, do que é própria e inevitavelmente “nós”, o corpo é animado por uma força impessoal que não é possível determinar plenamente: a Alma, o espírito, a centelha divina, a *anima*. Agamben acrescenta:

“É Genius que, obscuramente, pressentimos na intimidade da nossa vida fisiológica, ali onde o mais nosso é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e inapropriável.” (ibidem)

O mais nosso e mais íntimo pode ser o mais estranho e impessoal, na medida em que o funcionamento do corpo é autónomo da nossa consciência, do nosso “Eu”, nos seus ritmos biológicos mais fundamentais. Não precisamos de pensar para respirar, digerir ou fazer bater o coração. O corpo simplesmente encarrega-se disso. Assim, ele é também o nosso ausente, o nosso outro, o nosso antípoda. O filósofo americano Drew Leder dedicou a obra *The Absent Body* (1990) à ideia do corpo ausente da nossa consciência de nós mesmos, particularmente, da consciência dos ritmos

autónomos do funcionamento do corpo, do corpo que dorme e do qual nos afastamos à noite ou do corpo fetal onde reunimos as primeiras percepções da vida tal como a conhecemos.

Este aspeto levanta novas questões: precisaremos de estar perto para ter intimidade com algo ou alguém? Será a proximidade uma condição realmente necessária para haver intimidade? Como se contacta a intimidade do outro? Por onde se entra na intimidade?

Daniel – Para entrar na intimidade - na nossa ou na de outro - é preciso que ela se manifeste de algum modo: através de um choro, de uma lágrima, ou (nos seus antípodas) através de um riso, num gesto que se expande fora das rotinas gestuais, numa escrita que se revela e que revela, num pictograma que se oferece, como um coração trespassado por uma seta, numa voz em sobressalto. Neste sentido, a intimidade não é o mesmo que o íntimo, pois se este reside e se esconde na camada profunda do ser, a intimidade está constantemente a borbulhar, a fluir para fora do corpo. Existe, no entanto, uma materialidade tanto no íntimo quanto na intimidade, uma materialidade que tem carne e sangue e fluídos corporais, mas também um rubor, uma hesitação, uma lágrima, um sorriso. Por exemplo, se as vísceras se situam nas zonas íntimas do orgânico, elas rugem de fome ou por digestão difícil e é aí, nesse rosnado, que a intimidade se revela. O rosnado é o lugar da intimidade, mas também a brecha por onde o outro pode entrar na nossa intimidade. Por onde se entra na intimidade? Por essa dobra audível/visível da profundidade do ser orgânico.

Como gerar intimidade? Por vezes, é com um estranho que a intimidade se partilha, como acontece ficcionalmente na novela *Amok*, de Stefan Zweig (1942). O médico caído em desgraça, desterrado para os antípodas da Alemanha “civilizada”, para a Malásia, encontra febrilmente nos ouvidos de um desconhecido, durante a viagem de regresso à Europa, a testemunha da sua própria história obsessiva. “Dei-lhe lume”, escreve o narrador, abrindo o leitor para as condições da confissão.

“De novo o seu rosto se destacou, vacilante, no fundo negro, mas agora estava inteiramente voltado para mim; por trás dos óculos, os seus olhos examinavam avidamente o meu rosto, como que animado pela violência de um delírio. Estremeci. E compreendi que aquele homem queria falar, que precisava de falar. E eu sabia que tinha que me calar para lhe dar coragem. Havia ali uma segunda cadeira que me ofereceu. Sentámo-nos. Os nossos cigarros brilhavam. Pela maneira como a ponta luminosa do cigarro dele dançava nervosamente na sombra, vi que a mão lhe tremia. Mas calei-me e ele calou-se.” (Zweig 1942, p. 21)

Esta descrição, que pode existir na experiência de todos nós, coloca uma outra pergunta: em que estado podemos abrir a nossa intimidade ao outro?

Ana – Não há intimidade sem vulnerabilidade. Também não há intimidade sem decidir acolher o outro no lugar onde nós existimos em plenitude. Esse lugar pode ser ocupado por doçura ou cólera, por generosidade ou irritação, mas faz-se de (ou desfaz-se em) fragilidade. Abrimo-nos ao outro na vulnerabilidade de tocar e ser tocado, de diluir e ser diluído, de ferir e ser ferido. Há que deixar cair as defesas, criar aberturas na pele. Neste sentido, a exposição ao outro que a intimidade exige está nos antípodas do instinto de sobrevivência: desativa o alarme para deixá-lo entrar. Diz-me cá: sempre que possível, não foges a toda a brida de situações de vulnerabilidade? Não é muito mais fácil esconder estados de fragilidade, momentos em que nos sentimos aturdidos, magoados ou frágeis, do que assumir perante o outro o que se passa no nosso íntimo? O medo de perder o chão só é ultrapassado com a confiança de que o outro nos estende o tapete, nos dá a mão.

Mas nem sempre a decisão de nos abrimos ao outro passa por nós. Às vezes não temos como nos impermeabilizar de uma intimidade sentida, embora não escolhida. Por exemplo, quando viajamos por locais onde nunca estivemos antes e nos sentimos, nessa paisagem, pessoas diferentes do que nos sabíamos. Tal como um desconhecido pode ser invadido pelo rosnado voluntário de um médico, paisagens desconhecidas podem invadir-nos e reorganizar conexões com o exterior, tocar-nos em zonas que não imaginávamos conter como um músculo nunca antes notado, que se manifesta depois de um treino de um novo desporto.

Como podemos sentir-nos íntimos de um lugar que nos é desconhecido?

Daniel – Acho que ambos tivemos um pouco essa experiência - e como nós tantos outros seres humanos - em lugares onde estivemos, que nos desafiaram física e psicologicamente. Nós vivemos esses lugares fora de um espaço neutro e asséptico. Foram lugares quentes, não apenas pelas altas temperaturas e graus de humidade, mas também pelas intensidades de afetos. Aliás, cada um dos lugares - estes ou outros - não se reduz às suas coordenadas físicas. Cada um dos "nossos" lugares (e é significativo como este "nosso" assinala uma apropriação íntima) tem uma leitura em longitude e latitude. Na verdade, existem outros planos, que não o do território, em que a longitude e a latitude operam. Deleuze e Guattari (1980) entendem assim o corpo. Em cada corpo existe uma latitude e uma longitude que não resulta meramente da respetiva localização no espaço. A latitude remete para a intensificação das partes do corpo sob uma capacidade, e a longitude para as extensões das partes sob uma relação. Na proposta de latitude e da longitude, Deleuze e Guattari inspiram-se em Espinoza. Latitude é lida em graus de intensidade, longitude em termos de extensão. Neste sentido, os dualismos tradicionais entre Pensamento e Corpo ficam esvaziados perante o corpo em si mesmo, que se expressa em estados intensivos e extensivos.

Paralelamente, cada lugar no planeta pode ser localizado a partir do cruzamento das linhas de latitude e de longitude. Na superfície da Terra, a latitude pode ser definida como o ângulo entre a vertical do lugar (isto é, a direção do fio de prumo) e o plano do equador. A longitude, por seu lado, não tem a linha do Equador como um marco inicial natural, mas elege o meridiano de Greenwich como referência; neste sistema, cada lugar situa-se a uma certa distância positiva ou negativa relativamente a essa linha imaginária¹. A longitude estabelece-se, portanto, como uma medida relacional que, no caso do planeta, sustenta o sistema dos fusos horários. A latitude é sustentada por um ângulo e, neste sentido, representa uma intensidade.

O que é estar nos antípodas?

Ana – É estar com os pés no lugar diametralmente oposto do outro, mas com um mundo entre ambos. É como se pudéssemos ouvir os ultrassons do ambiente, ver os raios infravermelhos que sustentam o mundo visível. Alguma coisa nessa latitude antípoda nos amplia os sentidos, quebra divisões e ultrapassa a nossa condição humana. É escutar os afetos para além daquilo que é vivenciado, sentido ou do que sabemos conhecer.

Em grego, a combinação de vocábulos “pés opostos” (*anti* = contra + *pos* = pé) deu origem ao conceito de antípoda: estar nos antípodas é estar com os pés no lugar diametralmente oposto do nosso. Como se pudéssemos estar nos sapatos do outro, mas com um mundo de distância, isto é, imaginarmo-nos num lugar cujo céu nunca vimos. É o mundo vibrante entre os dois lugares que pode estabelecer o contacto, ainda que de formas misteriosas. Em rigor, esse mundo “entre” é da ordem do desconhecido; é o mistério. Podemos imaginar que o mais longínquo e desconhecido pode ser-nos surpreendentemente próximo e íntimo por via de um contacto misterioso. Estar nos antípodas é projetar uma intimidade com o desconhecido, através de um contacto na distância. Esta é, porventura, uma intimidade apenas imaginada. Talvez seja, efetivamente, impossível estar nos antípodas.

A sul da Nova Zelândia, as Ilhas Antípodas são inabitáveis. Falésias e escarpas vulcânicas cobertas de tufos de vegetação constantemente chicoteados pelo vento, o mar bravo e o isolamento são fatores que inviabilizaram a sua ocupação. Só os leões marinhos, as gaivotas, os pinguins, os periquitos e toda uma legião de animais invulgares ali encontram um habitat apropriado, sendo responsáveis por uma paisagem sonora estranha e cacofónica. Por isso, desde os anos 60, as Ilhas Antípodas são uma reserva natural que se estende por uma área de 62 km². Foram

¹ No observatório Real de Greenwich, nas imediações de Londres, está artificialmente marcada no solo a linha que marca 0° de longitude e que separa o ocidente do oriente.

assim batizadas aquando da sua descoberta em 1800 por estarem nos antípodas da cidade de Londres, assinalando não só a visão imperialista da descoberta de novas terras como também a supremacia inglesa no mundo (pelo menos assim considerada pelos ingleses). O facto de serem inabitáveis, porém, ressoa de forma particularmente simbólica. As Ilhas Antípodas não se deixam intimidar e não se oferecem a intimidades com os seres humanos. Hostilizam a proximidade dos humanos, não querem nada com eles. As Ilhas Antípodas estão nos antípodas da intimidade.

Daniel – Os antípodas têm exatamente as mesmas medidas de longitude e de latitude mas de sinal contrário: um dos lugares tem medidas positivas e o seu antípoda tem as mesmas medidas, mas negativas. Aqui, o positivo e o negativo têm uma conotação meramente convencional. Seria absolutamente indiferente se acontecesse uma inversão de sinais (mais e menos), mas na verdade os antípodas são os pontos mais distantes na superfície do planeta. Cada lugar tem obviamente o seu antípoda. Objetivamente, o antípoda de cada lugar é o que lhe está mais longe, mas também objetivamente é o que é mais similar em termos de valores de latitude e de longitude.

Acontece que, numa certa altura das nossas vidas, estivemos em pontos geográficos (quase) antípodas. Tu em Salvador da Bahia no Brasil e eu em Díli, em Timor. Na verdade, estas cidades não estão exatamente nos antípodas, mas digamos que andam lá perto, mais mil quilómetros ou menos mil quilómetros. Díli tem o seu antípoda em Paramaribo, capital do Suriname, na América do Sul. E Salvador da Bahia, cujo ponto oposto se situa algures no Oceano Pacífico, tem por antípoda mais próxima a aldeia de Umatac, em Guam, território da Micronésia que pertence aos EUA. Imagina por um momento que estás de novo em Salvador da Bahia. O que vês? O que sentes?

Ana – Em nenhum outro lugar como em Salvador da Bahia, no Brasil, senti tamanha proximidade e conexão com uma realidade que me era dada a conhecer pela primeira vez. Era como se pertencesse àquele lugar, embora as suas regras tácitas e os referentes culturais das suas paisagens me fossem estranhos, um pertencimento que não releva do nascimento ou da permanência física, mas do contacto (estabelecido, renovado, retomado, renascido?) com o mundo que entre mim e a cidade se abria. Na Bahia, tudo é fluidez; tudo é água, escorrimento, deslize. Num momento caminhamos nas ruas marcadamente turísticas, no momento seguinte escorregamos para ruas de criminalidade às claras; o sol escalda sobre a Bahia de Todos os Santos, para logo o vento trazer nuvens cinzentas que desabam em temporal. Nesses fluxos, os pensamentos e as emoções partilham o caudal da corrente, dos grandes e pequenos cursos, dos braços do rio que se apartam, mas permanecem em contacto, parte da mesma totalidade líquida. A tal ponto é fluída aquela terra, que os desejos se tornam realidade num ápice. Basta pensar num desejo que logo ele se materializa, talvez com pouca ou nenhuma forma, mas com presença concreta ou, pelo contrário, se escapa e dissipa, substituído por outro desejo.

Na Bahia é como se o corpo também se liquidificasse, se diluísse com o calor, evaporado, de tanta humidade. Como se, também ele, se tornasse outro por momentos ou acolhesse o outro transformado em nós. Por outras palavras, as fronteiras porosas entre nós e o outro, entre o corpo e o ambiente, entre o sólido, o líquido e o gasoso, desenformam-nos da estrutura que nos alicerça e performam um novo estado-do-corpo, em contacto íntimo com o fora que já é um pouco dentro. Talvez daí a sensação de pertença, de escorregar para o interior de outro mundo sem tirar os pés do chão. O contacto que se estabelece nos limites entre o visível e o invisível, entre a matéria e a energia, pessoal e impessoal, é a possibilidade de intimidade com o desconhecido, com os pés opostos.

Daniel – É possível a intimidade com o desconhecido? Mais do que responder sim ou não, o que sinto é que entrar na intimidade de outra pessoa (como o médico de olhar insano), ou de outra terra, por mais distante que seja, não é exatamente passá-la para o lado familiar, mas antes mergulhar na profundidade desse terreno, dessa estranheza. Não é anular o desconhecido, mas antes entrever as profundidades do desconhecido. Neste sentido, toda a intimidade permanece numa zona por desbravar. Suspensa sobre o abismo. E o que podemos fazer para sobre ela falar, é finalmente sugerir antinomias possíveis.

Quando estive em Díli, os meus pés estavam do outro lado do mundo. As solas dos meus sapatos quase tocavam as havaianas que calçavas. Em vez do teu mar e das profundidades da Baía de Todos os Santos, eu sentia a montanha. Na verdade, em Timor Loro Sae não há uma montanha. Há dezenas delas, protuberâncias singulares no dorso da ilha: Tata Mai Lau, a mais alta, o Mundo Perdido, outras onde se abrem grutas “lulik”. Há imensas por todo o território. A ilha de Timor no seu conjunto (incluindo a secção indonésia) é imaginada pelos timorenses como um crocodilo que ali se deteve. O povo maubere é descendente do menino que viajou no dorso desse enorme crocodilo. Durante a sua longa viagem, o bicho cogitou tragar a criança, mas acabou por se apiedar e por ela dar a vida. Subir a uma montanha, em Timor Loro Sae, é subir sobre as escamas do dorso do crocodilo que deu a vida pelo povo. Lá em cima, respira-se livremente e rasgam-se imagens magníficas da ilha. De certo modo, apesar da singularidade de cada monte, existe a Montanha como conceito. A montanha é verdadeiramente a pátria “maubere”. É certamente um lugar mais perto do céu, onde a humanidade é talvez mais autêntica na sua relação com a terra e onde os ancestrais falecidos estão ainda paradoxalmente vivos. Na verdade, morrer ali não parece tão definitivo. Viver, ali, é talvez estar mais suspenso sobre a gravidade, ter a vida mais em suspensão. Estar mais longe da indignidade.

Ana e Daniel - Se este texto pode ser a cauda que une dois antípodas, gostaríamos que ele mergulhasse no corpo da terra atraído por duas forças inexoráveis: o ar (das montanhas de Timor) e a água (da Bahia de Todos os Santos).

(Página deixada propositadamente em branco)

II. SUBJECTIVAR O ESPAÇO PÚBLICO

(Página deixada propositadamente em branco)

**TERRITOIRE EN MOUVEMENTS:
UNE TRAVERSÉE DES AMBIANCES**

ALIX DE MORANT

71

(Página deixada propositadamente em branco)

Dans le cadre du colloque *Performing Intimacy*, nous sommes venus à Guimarães avec Patrice Barthès¹ pour penser l'intimité depuis l'extériorité des pratiques artistiques *in situ*, et réaliser un événement chorégraphique de rue avec les étudiants de l'Universidade do Minho. Le projet, élaboré avec la complicité de Tiago Porteiro et co-construit avec lui grâce à un partenariat Erasmus a fait l'ouverture du Festival *noc-noc* en 2018, permettant au public de déambuler dans le centre historique de la ville. Il faisait suite à un atelier "Corps & Espace" mené par Patrice Barthès sur le campus de l'Université Paul Valéry de Montpellier et développé autour de la problématique suivante: comment instaurer un rapport intime à son environnement immédiat? Il s'agissait d'amener les étudiants à percevoir par le sensible un site architectural classé² où les circulations sont d'habitude normées par le dessin des allées qui relient les différents bâtiments de ce parc arboré, en leur proposant d'engager une conversation avec ses différents contextes paysagers.

Pour moi, cette collaboration avec l'artiste revêtait plusieurs significations, au-delà de celle qui consistait à faire dialoguer des savoirs incarnés avec une réflexion théorique sur la spatialité. Il s'agissait de permettre aux participants et participantes de l'atelier de se réappropriier le territoire qu'ils arpentent au quotidien pour en révéler la part cachée, de faire surgir des corporéités dissidentes venant en questionner les usages, de basculer du geste ordinaire

1 <http://www.patricebarthes.com>

2 Ensemble datant des années 1960, le site de l'Université Paul-Valéry de Montpellier est baleilisé en 2001 "Patrimoine architectural du XXème siècle".

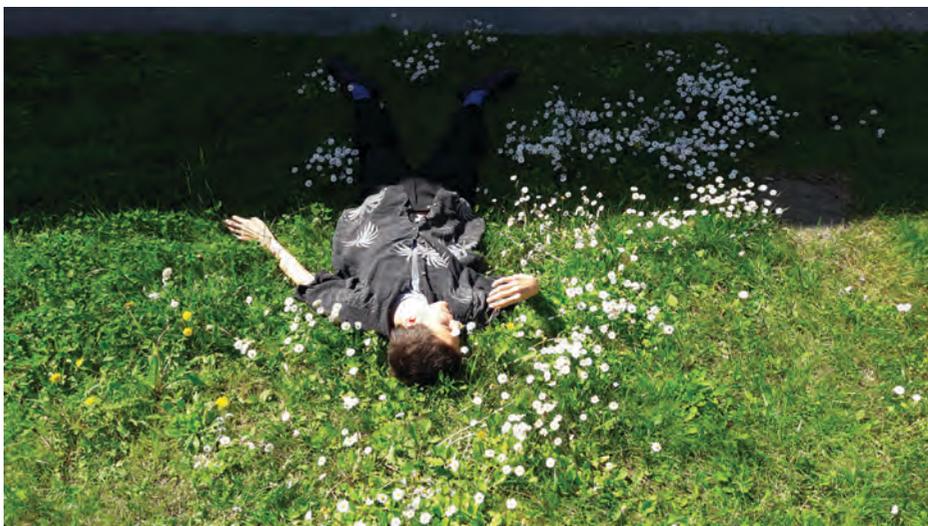


Photo 1 - Corps et Espace, P. Barthès, s.d

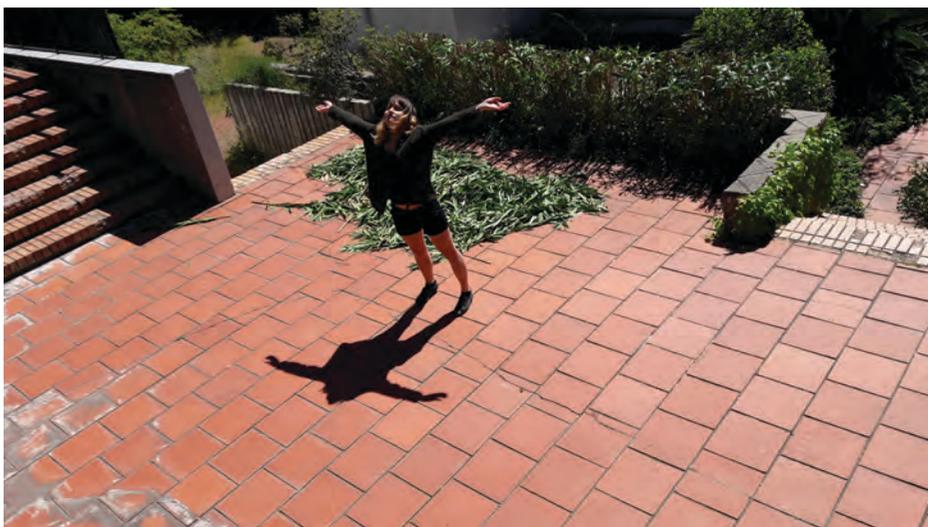


Photo 2 - Corps et Espace, P. Barthès, s.d



Photo 3 - Corps et Espace, P. Barthès, s.d

(Formis, 2010) vers le geste dansé. Le choix d'inviter Patrice Barthès à intervenir sur ce terrain résultait de mon intérêt pour son travail, son œuvre ayant également un versant plastique. Elle découlait aussi tout naturellement de son implication en tant qu'artiste résident à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier, un statut qui lui a permis de déployer divers outils du chorégraphique au regard du bâti et de problématiser l'articulation corps et architecture lors de différentes expérimentations en France comme à l'étranger. Suite à un workshop mené à Vicence en Italie, Patrick a notamment tenté de traduire à l'intérieur d'un théâtre, les volumes parfaitement équilibrés de la villa Rotonda de Palladio³, transposant son plan dans sa pièce *X ROTONDA*, en 2014, en une partition abstraite pour quatre danseurs et quatre violoncelles⁴.

Préalables pour questionner l'expérience de la spatialité

Le mot "pratique" ne se réduit pas au champ de l'action, qui l'opposerait à la théorie. C'est un point de vue sur le réel par lequel on traite la réalité, la pensée, la connaissance comme actes.

Michaël Hayat

³ Chef d'œuvre de la Renaissance, située à Vicence en Italie, la Villa Rotonda est une des réalisations majeures de l'architecte Andrea Palladio (1508-1580).

⁴ *X ROTONDA* (2014), chorégraphie P. Barthès, musique D. Aschour, Théâtre de la Vignette, Université Paul Valéry de Montpellier, coproduction Montpellier Danse.

Ma relation avec Patrice, avec lequel je partage un intérêt pour la marche⁵ en tant que catégorie artistique (Morant, 2012), si elle s'établit sur l'alliance entre pratique et théorie, se fait à l'aune d'une sensibilité commune. Nous luttons, chacun à notre manière, pour résister contre l'érosion des sens et nous nous reconnaissons mutuellement dans une manière d'expérimenter avec l'espace. C'est ainsi qu'il nous a été donné de collaborer sur la conception de *Territoire en mouvements*⁶, une collection de parcours audio-guidés entre ville et campagne que je vais présenter ici. Mais avant de décrire cette expérience, je souhaite revenir sur ma propre démarche, et sur certaines notions clés que je voudrais aborder.

En tant qu'observatrice de la création chorégraphique, je m'intéresse à des dispositifs participatifs où l'œuvre revêt un caractère nomade et où la question de la réception n'est plus secondaire mais vient alimenter une forme ouverte, vivante et en prise avec un milieu. Mes travaux de recherche s'orientent depuis les années 2000 dans la perspective d'une esthétique environnementale (Hayat, 2018) et dans un souci du paysage, vers des propositions artistiques qui privilégient l'expérience immersive. Ces performances s'inscrivent dans cet espace intonné⁷ si caractéristique à l'art in situ, que l'artiste active en venant s'insérer dans une ambiance autonome⁸ et qui lui préexiste, et dont il vient soudain par sa présence révéler l'essence. Composant avec les formes et les matérialités du lieu, il l'artialise, non pas de manière disruptive, mais en valorisant une liaison sensible et affective qui rend palpable ses qualités intrinsèques. À l'affût de ces situations inédites, laboratoires itinérants dont les consignes suggèrent au spectateur de pratiquer le "dehors" pour se "défamiliariser" (Chklovski, 2008) du connu et ainsi enrichir par lui-même son expérience de l'entour en développant par là même une agilité de conscience, j'ai dû accepter de me laisser déplacer. Ma propre attitude à l'égard de mon corpus a été d'expérimenter par moi-même ces propositions afin de comprendre comment des actions artistiques plus subreptices que subversives pouvaient modifier à la fois les présupposés d'une adresse et les enjeux de sa réception critique. J'ai donc entrepris une flânerie épistémologique afin de pouvoir analyser leurs différentes composantes en les passant au crible de diverses méthodes issues des sciences humaines de même qu'en les soumettant à l'épreuve des théories esthétiques, dont la soma-esthétique

5 *The Size of the Distant* est un projet plastique. Parcourant une distance d'un lieu à un autre, selon un rituel toujours identique, Patrice Barthès enregistre le décompte de ses pas grâce à un odomètre. La distance parcourue sera ensuite matérialisée en un volume, par des bandes de papiers enroulées sur elles-mêmes grâce à une machine conçue par l'artiste dans ce but.

6 <http://www.territoire-en-mouvements.fr/#/>

7 De l'entrée dans un espace intonné et donc dans une ambiance qui me préexiste, Gernot Böhme précise qu'il ne s'agit pas de lui imposer une humeur subjective qui viendrait déteindre sur cet espace, mais de "l'approche de cette tonalité affective, quelque chose que je perçois justement en commençant par m'y insérer" (Böhme, 2020: 59-60)

8 L'ambiance "est à la fois structurée de matérialités et évocatrice de l'esprit du lieu (...) c'est une autre manière de dire l'espace, comme qualité, comme ressenti, dans le dialogue avec ses données physiques" (Torgue, 2012: 224).

(Shusterman, 2007). Danseuse de formation, ayant éprouvé différentes techniques de corps dont certaines proviennent des enseignements climatologiques du Body Weather⁹, mon analyse repose aussi sur mon propre savoir situé et certaines de mes méthodologies relèvent d'une approche incarnée que l'on peut qualifier "d'écosomatique" (Bardet, Clavel & Ginot, 2018). Mais est-il nécessaire de s'apparenter à de telles catégories, alors même que la phénoménologie, dans ses développements les plus récents, peut guider nos pas?

Espace public entre intime et extime

S'il est couramment employé, dès lors que la danse s'absente des lieux consacrés pour s'immiscer au cœur de la vie urbaine, le terme d'espace public s'avère parfois réducteur, en raison des nombreux critères (Berdoulay, Castro & Gomès, 2001), à envisager pour appréhender au plus près la ville dans sa complexité spatiale. Il est problématique non seulement parce qu'il représente un secteur de la production et de la diffusion des arts du spectacle¹⁰, mais également en raison de la forte connotation politique qui lui est rattaché. Ainsi aux arts en espace public, sont souvent liés, en France, des enjeux de médiation sociale et de démocratisation culturelle dont je me détache aujourd'hui, sans pour autant renier la validité d'une tension entre corps et espace public dès lors que la dimension biopolitique du corps se trouve engagée dans une relation étroite avec les luttes qui agitent toute société. Mais pour l'heure, je préfère en revenir à une lecture interprétative de la ville afin de prendre acte de la manière dont les habitants, eux-mêmes médiateurs de l'espace qui les environnent, participent au jour le jour et ensemble de la construction ou/et de la critique de leur milieu pour mieux qualifier le territoire qu'ils occupent et ainsi contribuer à sa vitalité. Au-delà de la discontinuité entre les différents espaces et des réductions dialogiques entre dedans/dehors, privé/public, individu/social, la géographie humaine considère d'ailleurs erronées de telles divisions quand "le moindre citoyen, par sa pratique et ses représentations, structure et fait exister une configuration plurielle et multiscale qui participe en même temps du

9 Entraînement complet à la performance, le Body Weather, repose sur le concept de météorologie des corps et explore les interactions entre le corps et l'environnement. C'est en 1978, au Japon, que le danseur Min Tanaka, fonde le projet du Body Weather Laboratory, atelier ouvert à quiconque s'intéresse au corps, vu non pas comme entité fixe mais comme lieu mouvant. Imprégnée de philosophie foucauldienne et deleuzienne, la philosophie du Body Weather est diffusée en Europe à partir de 1979 dans le *Drive On*, journal qui présente aussi les activités de la compagnie internationale du Mai-Juku. Min Tanaka est proche de Félix Guattari et il est probable que c'est après avoir observé Min Tanaka danser à la clinique de la Borde et à l'Université de Vincennes où il est invité à se produire, que Guattari et Deleuze ont pu forger le concept de CsO (Corps sans organe) (Deleuze & Guattari, 1980: 185-204).

10 En France, lorsqu'il est utilisé à propos du spectacle vivant, le terme d'espace public se trouve étroitement lié aux réalités socio-économiques des arts de la rue, secteur reconnu institutionnellement depuis les années 1990 et regroupant des propositions très hétérogènes émanant de plasticiens, d'architectes, de gens de théâtre, de performeurs et de chorégraphes.

site, du lieu, du territoire et du réseau" (Lussault, 2001: 152). Et l'espace public, quand bien même s'y déroulent des conflits de pouvoir et que s'y posent au quotidien des problèmes de cohabitation, de discrimination et de relégation, peut être compris avant tout comme cet espace que le citoyen expérimente du point de vue de l'extime. Mais là encore, faut-il recourir à une logique binaire en opposant l'extime et l'intime?

Le parcours dans l'espace public suppose une suspension de l'intime, qui en est, paradoxalement, une condition d'existence. [...] seul "l'anonymat", c'est-à-dire la garantie que l'autre urbain ne projettera pas son intimité sur la nôtre par une injonction à l'interconnaissance, permet à l'individualité de se développer et de se déployer, y compris dans l'espace public lui-même,

écrit Jacques Levy (Levy, 1999: 239). Qu'en est-il de cette suspension paradoxale de l'intime et comment la concevoir? L'anonymat, en tant que condition urbaine, supprimerait-il pour autant tout accès à une intimité qui ne se dévoilerait que dans la sphère privative? Quant au plan social, n'est-il pas justement défini par le jeu interrelationnel des individus entre eux et par les chorégraphies tacites qui se trament dans l'espace commun? Enfin, la suspension provisoire de l'intimité, signifie-t-elle pour autant la suppression de tout affect, ou bien au contraire, faudrait-il conférer au mot de suspension une valence phénoménologique, qui aurait à voir avec la disposition d'accueil garante de toute aventure perceptive? Dans ce cas, le mouvement de l'intime peut être exercé de manière très intuitive sans qu'on ait le sentiment de livrer au monde quelque chose qui n'appartient qu'à soi. Pour le psychanalyste Serge Tisseron (2002), l'extimité est indissociable de l'intimité et se manifeste au travers d'une extériorisation de soi, dans un désir de relation qui s'exprime sans pour autant que soit exposée la part intériorisée, le secret. L'extime comme expression d'une subjectivité manifeste selon lui d'une disposition à la relation, d'une dissolution des frontières entre le moi et le monde, et cela dans un mouvement qui est d'abord celui d'une ouverture réceptive.

"Dans une pensée de l'extime, ce qui importe est à la fois tout ce qui tend vers une hospitalité à l'autre (seuil, ralentissement), ce qui permet le jeu du repli et ce qui intensifie la conscience de notre corps dans le monde, au-delà de la seule ratification visuelle", constatent par ailleurs Caroline Barbish et Luca Pattaroni, sociologues de l'urbain (Barbish & Pattaroni, 2014: 14). C'est ici qu'il convient d'introduire un autre concept, susceptible de créer du mouvement de l'intime à l'extime, celui intersticiel d'ambiance qui permet à l'individu de se relier synesthésiquement et émotionnellement à son terrain de vie, tout en lui faisant prendre conscience des possibilités qu'il a d'intensifier l'expérience de son environnement immédiat. Car comme le signifie Cristiane Rose Duarte, "tout recoupement spatial serait inerte s'il

n'interagissait pas avec les dimensions physiques, sensorielles, sensibles et psychologiques de ses usagers" (Duarte, 2013: 21-30).

L'ambiance comme absolu

Nous ne percevons pas une atmosphère, nous percevons à travers une atmosphère.

Bruce Bégout

Comme le remarque le philosophe Bruce Bégout, la spatialité de l'ambiance est "différente de toute étendue matérielle" (Bégout, 2020: 121), son espace "n'est pas mesurable" et ne se réfère aucunement aux catégories qui régissent la vie au quotidien. C'est, dit-il, "l'atmosphère subtile de la situation ambiante, des multiples situations par lesquelles l'homme passe au cours de sa journée et qui exprime un être-dans qui n'est rien moins qu'un être encapsulé" (ibid.: 121). L'ambiance intéresse le philosophe en tant qu'elle est phénoménale. Elle a pour vertu de constituer un troisième terme entre le moi et autrui et de prédisposer à l'émergence d'un être-ensemble par le biais de l'intercorporéité et des affects. Ainsi l'ambiance, se définit pour Bruce Bégout comme un *enveloppement* mersif et pénétrant, qui, bien que flottant et volatil, est fait de présence immédiate.

Ni physique, ni morale, l'ambiance est affective [...] Elle efface les contours, dilue les discriminations. C'est la raison pour laquelle lors de sa manifestation, l'ambiance n'est pas ressentie comme appartenant au dedans ou au dehors, à l'intime ou au public. Elle transperce aussitôt ces divisions et les invalide, attendu que pour elle, l'enveloppement est pénétration (ibid.: 55-56).

Il est selon lui, question de l'appréhension d'un absolu tonal, où le sujet se trouve déjà inclus par son expérience pré-subjective. Pour Jean-Paul Thibaud qui consacre à la question ambiante nombre de ses réflexions, celle-ci permet de rendre accessibles les qualités sensibles et pourtant diffuses d'un espace.

Loin de se cantonner à une pure expérience privée, de se réduire à une simple humeur subjective, l'ambiance n'a de cesse de rendre publique des tonalités affectives, de les donner à voir, entendre, sentir, toucher... Bref de les faire apparaître aux yeux, aux oreilles, et à la peau de tous. (Thibaud, 2013: 12)

Loin d'être neutre, l'espace public est ainsi composé d'une multitude d'ambiances qui se tissent entre les êtres et les choses, chacune composée de substrats distincts qui varient selon les situations et les circonstances, selon les saisons, les moments du jour ou de la nuit, mais auxquelles il n'est pas toujours donné de prêter attention d'emblée. Pour que l'ambiant

devienne “ambianciel”, souligne Bruce Bégout, encore faut-il que les tonalités affectives qui le définissent soient exprimées. Pour lui, tout à fait perceptible bien que subtile, “l’ambiance n’est donc pas qu’un milieu évaporé, c’est aussi, et c’est avant tout un milieu rendu plus sensible, plus expressif, plus affectif” (Bégout, *ibid.*: 26). Mais, ajoute-t-il, pour que l’ambiance s’interpose entre les êtres et les choses, pour qu’elle devienne palpable entre le moi et le monde, il faut se sentir en premier lieu affecté.

Lorsque l’ambiance paraît, elle ne se manifeste jamais la moindre relation entre des vécus et des choses, ni leur fusion synthétique. Ce qu’elle exprime de manière affective, c’est le sentiment d’une immersion totale dans la situation, l’expérience de ce qui échappe aux éléments et aux relations pour se fondre totalement dans ce qui se tient entre (*ibid.*: 35).

Comment dès lors s’apercevoir d’une ambiance pour mieux s’y plonger, si ce n’est en se focalisant sur l’expérience corporelle? Là encore, Bruce Bégout attire notre attention sur le fait que s’en remettre au mot corps pour le désigner comme une entité distincte de son environnement peut s’avérer problématique. Ce serait pour lui négliger la dimension médiale, si essentielle. Remettant en cause une philosophie de la chair et cette ontologie merleau-pontienne du chiasme, il se refuse à séparer de nouveau le corps de son entour. Dans la perspective d’une éco-phénoménologie de la présence tonale, il ne suffit pas d’entrer en sympathie avec une ambiance avec laquelle on est déjà en symbiose au niveau pré-individuel car l’ambiance préexiste, c’est un bain dans lequel nous sommes plongés. L’ambiance “traverse et envahit immédiatement le corps à proportion de sa capacité de résonance” (*ibid.*: 177). Bruce Bégout pressent donc l’impérieuse nécessité de désigner un corps qui ne soit pas seulement adhérent au monde mais qui exprime une inhérence au monde, un corps qui étende ses ramifications au delà des distinctions entre le soi et le monde. Il s’attache donc à rendre compte d’un corps tonal “différencié du corps vital et du corps sentimental”, un corps enfin qui est “mersif et médial” (*ibid.*: 175). Ce corps, il choisit de le désigner comme sans limite, reprenant à Deleuze et Guattari le concept de CsO (Corps sans organe) (Deleuze & Guattari, 1980: 189) pour évoquer un corps multiple et vibrant, irradiant et relié par une sensibilité d’ordre écologique, comprise comme naissant de “l’affinité transcendente du même avec le même et ceci par le biais même” (Bégout, *ibid.*: 176). C’est le recours à cette sensibilité climatologique, à cet *arousal*, qui me fait penser à la manière dont le chorégraphique peut faire advenir, par le développement des puissances sensorimotrices, affectives et émotionnelles, un corps virtuel qui ne redouble pas le corps réel mais fabrique avec lui un réseau d’intensités qui se propagent et abolissent les frontières des deux cotés de la peau, tandis que les contours du soi se dissolvent¹¹.

¹¹ “Il faut définir la conscience du corps [...] comme une instance de réception des forces du monde grâce au corps; et ainsi, une instance de devenir-formes, de devenir-intensités ou de devenir-sens du monde” (Gil, 2004: p.2).

Territoire en mouvements: une traversée des ambiances

L'ambiance, au singulier comme au pluriel, convoque le savoir et l'intuition, la conception et l'expérimentation, le regard scientifique et la vision artistique

Henry Torgue

Les observateurs de l'ambiance ont remarqué que les premiers sens permettant de détecter la saillance d'une ambiance étaient l'odorat et l'ouïe, mais l'ambiance a un caractère inter-sensoriel qui se communique à tous les sens sans les distinguer ni les diviser: "Ensemble, les sens introduisent l'être présent en tant que conscience active" (Torgue, 2012: 225). Cependant toute expérience synesthésique ne devient pas pour autant atmosphérique, quand bien même, ainsi que le rappelle Bruce Bégout, nous percevons intuitivement une ambiance, ce qui pourrait nous faire penser que nous sommes dotés d'un sixième sens atmosphérique, sens que le philosophe désigne par le flair.

Par là nous renvoyons à la faculté de saisir pré-réflexive qui embrasse le ton de la situation. Cette compréhension primitive n'est pas un acte de connaissance ou d'interprétation [...] S'opérant dans l'acte de sentir même, elle renvoie à une sorte d'herméneutique spontané du corps qui saisit les expressions qui l'entourent sans les détailler ni les analyser (Bégout, *ibid.*: 185).

Le flair est intuition tonale. Il ne répond pas à des invitations, il ne dépend pas d'une tactique, c'est une "résonance immédiate et globale". C'est pour cette raison qu'il faut combiner cette intuition avec une pratique, *le tact*, comme capacité d'agir et d'être agi par une ambiance. Comment donc ressentir les ambiances et résonner avec une acuité décuplée avec un entour, si ce n'est en se rendant attentif à l'expérience du sentir, en en faisant une activité à part entière?

Le sentir consiste en une communication affective avec le senti. Le monde du sentir dans son caractère sauvage et vivace se déploie avant l'abstraction produite par la perception qui, obsédée littéralement par la connaissance du contenu en soi des choses écarte leur impact expressif et affectif (*ibid.*: 192).

Certaines formes de présence au monde disposent à cette aventure du sentir comme la rêverie, la flânerie ou la danse qui n'exigeant pas seulement une focalisation directe, permettent d'explorer les multiples variations de la dynamique attentionnelle entre ouverture méditative et concentration extrême. Pour en revenir à *Territoire en mouvements*, et puisque la marche en tant que "geste ambient"¹² peut permettre une saisie directe et plus fine de

12 "Le phénomène d'immersion se caractérise ici par un double mouvement d'incorporation et d'incarnation, de ressenti corporel et d'expression motrice. Peut-être pourrait on parler ici de "geste ambient", c'est à dire de schèmes

l'environnement en favorisant la réceptivité du sujet aux qualités tonales de son milieu, je vais maintenant montrer en quoi ce projet de promenades chorégraphiques et sonores réalisées par Patrice Barthès, et conçu comme une traversée active des ambiances fait coïncider en une intuition heureuse le flair avec le tact.

L'initiative *Territoire en mouvements* s'inscrit dans un projet de valorisation patrimoniale de la métropole montpelliéraine. L'idée est de faire redécouvrir un territoire familier ou ignoré, par l'intermédiaire d'une sensibilité artistique, soit le regard porté par un chorégraphe sur son environnement. Chaque parcours audioguidé est le fruit d'une enquête auprès des habitants, le prolongement d'un dialogue avec des architectes, des urbanistes et cette interprétation subjective d'un milieu donné suit, en fonction des terrains arpentés, sa propre logique. La partition des marches s'envisage comme un dispositif allographique (que l'on peut répéter et ainsi réactiver) qui puisse prendre en considération les données spatio-temporelles de l'expérimentation en mêlant plusieurs registres d'implication symbolique et physique du promeneur-auditeur. Quant au format, c'est celui d'une promenade accessible à tous publics, dont la durée varie de trente-huit minutes pour la plus courte à soixante-sept minutes pour la plus longue. À chacune est associée un fichier sonore à télécharger sur un téléphone por-

sensori-moteurs de base constitutifs d'une ambiance" (Thibaut, 2013: 17).

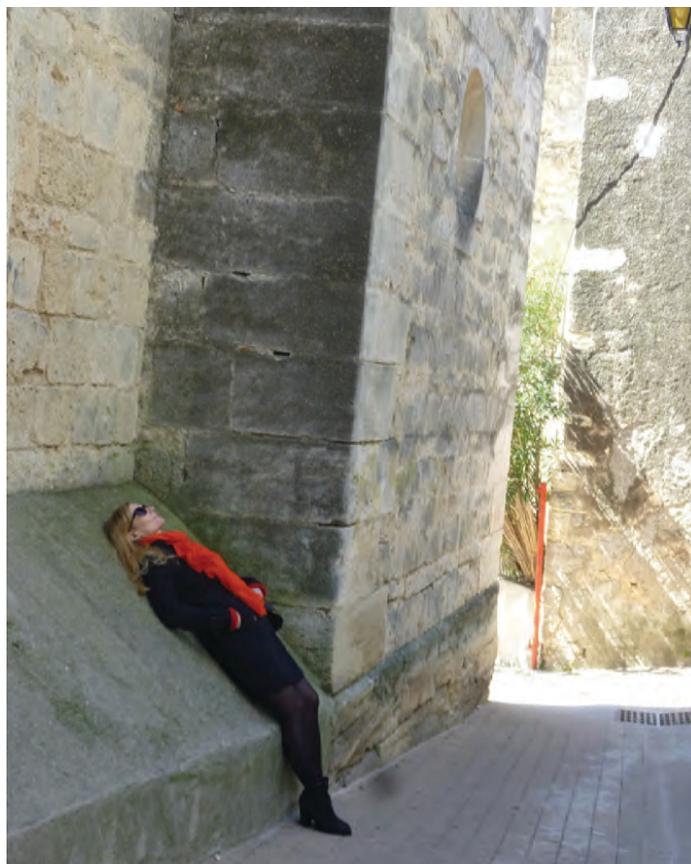


Photo 4 - Territoire en Mouvements, L' Atelline, s.d



Photo 5 - Territoire en Mouvements, Sussargues, L' Atelline, s.d

table tandis que dans la ville concernée, des bornes signalétiques jalonnent le parcours. Chaque participant, un casque rivé sur les oreilles, seul, en famille ou en groupe, se voit ainsi équipé pour sa déambulation et renseigné au gré de sa progression par une moisson de sonorités, de faits historiques ou d'anecdotes que le chorégraphe a glané en amont, pendant ses repérages et qu'il distille au gré de l'avancée. Cette récolte d'informations de diverses natures contribue à étoffer le fond commun des mémoires enfouies d'un territoire que l'on arpente de moins en moins, comme à enrichir ce que Jean-François Augoyard nomme "l'instrumentarium des environnements urbanisés" (Augoyard & Torgue, 1995: 6). Tout n'est pas remarquable au cours d'une telle traversée dans des paysages qui allient les réminiscences d'un passé industriel à une activité viticole et qui voudraient concilier le sens du terroir avec leur fonction de cités dortoirs. Malgré les échappées vers la garrigue, les parcours empruntent routes et ronds-points autant que sentes et sentiers, révélant, du pré au skate-parc, des strates successives d'occupation des sols. Mais cette constellation de terrains recèle d'une variété d'ambiances bien souvent sous-estimées et qui regorgent chacune de contrastes visuels, sonores, olfactifs et tactiles à découvrir: il suffit de vouloir se rafraîchir les sens et de se laisser guider.

Pour chacun des parcours, à la voix du chorégraphe, s'associe une tonalité musicale bien particulière. "Le sonore déborde l'audible pour introduire, sans doute davantage que les autres sens, à une métaphysique du sensible", écrit Henry Torgue (Torgue, *ibid.*: 12). Et si la voix du chorégraphe qui conduit les pas et les explorations du promeneur est l'invariant d'un protocole qui se répète de lieu en lieu, indiquant les consignes minimales d'orientation, "prenez à gauche, tournez à droite", et réglant l'allure des pas, la composition musicale qui se superpose, joue elle de l'écart, de la digression, en une incitation à la dérive. À chaque nouveau parcours, il est ainsi donné carte blanche à un musicien, compositeur, instrumentiste ou ingénieur du son. À ce dernier, il revient a posteriori de superposer d'autres nappes sonores et de broder ses motifs sur une voix, celle de Patrice Barthès qui impose d'elle-même une continuité et une couleur, tout en instaurant une relation intime, en se coulant au creux de l'oreille du promeneur. Ici, le paysage sonore redouble de ses qualités immersives celui éprouvé corporellement, sans pour autant toujours coïncider au réel. Les divers degrés sensitifs sont agencés de sorte à ce que le parcours se déroule en même temps qu'il s'audiovisionne.

La perception audiovisuelle se définit comme un processus de composition qui s'effectue à partir d'unités d'informations multi-sensorielles et qui donne sens, (qui prête vie, pourrait-on dire) à une séquence, à un espace, à une situation. Loin d'être un objet fixe, le paysage ordinaire ou remarquable, représenté ou vécu, est l'enjeu de cet échange, la résultante éphémère d'une combinatoire complexe. Dans ce jeu des relations entre données physiques, le cadre spatial et

les perceptions-représentations, va émerger la notion d'ambiance, autour de laquelle gravitent signaux, images, sons, émotions et significations; car le paysage porteur d'ambiances a vocation à se transformer en de multiples récits (ibid.: 110).

Une immersion en zone humide

Le parcours de Lavérune suit les rives de la rivière Mosson, dont le dessin s'est modifié au rythme de ses crues. Le cheminement, à dominante bucolique, est ponctué du point de vue narratif d'observations sur les frênes, les ormes, les fusains et la pollinisation du figuier par un insecte, le blastophage, car le chorégraphe ici prête sa voix à celle d'un botaniste. On fréquente aussi chouettes, corneilles, rossignols qui délimitent le territoire de leurs trilles, car "le territoire est matière à expression" (Despret, 2019: 62), et déjà spectacularisé par les oiseaux qui y vivent et se transmettent leurs messages. L'artiste qui signe la composition musicale, Felix Blume, est un collecteur de bruits, et le chant de la nature, déjà perceptible sans le casque, se trouve échantillonné à l'aide d'un sampler et amplifié sur la bande son. Mais voici que l'on débouche sur le terrain désert où se joue traditionnellement le tambourin, sport collectif typiquement occitan: un match est alors retransmis, les percussions du tambourin, les exclamations des joueurs emplissent soudain les oreillettes. On s'interrompt aussi quand Felix Blume¹³ se trouve lui-même subitement dérangé par les aboiements d'un chien et les inquisitions de son maître qui pose des questions

13 <http://www.felixblume.com>



Photo 6 - Lavérune, Patrice Barthès, s.d



Photo 7 - Lavérune, Tambourin, Nozeran Christophe, s.d



Photo 8 - Territoire en Mouvements, Lavérune, L' Atelline, s.d

sur la curieuse galette du preneur de son. Le parcours est ainsi orchestré de continuité en ruptures; disruptive, l'anecdote ouvre une brèche et se superpose au présent en une stratification des couches sonores. Cette mise en abîme de différentes temporalités acoustiques, rappelant au promeneur qu'il a été précédé sur le chemin et que d'autres l'ont défriché avant lui.

Une nouvelle station a lieu sur un praticable posé au bord de la rivière. Le temps d'un balayage corporel, la voix de Patrice Barthès change alors de registre pour envelopper le promeneur dans l'onde d'une méditation active que porte le ruissellement des eaux, lui rappelant que le corps humain en est composé à soixante-cinq pour cent:

Je propose de vous allonger sur ce praticable, la tête vers l'amont de la rivière, les bras le long du corps, les paumes ouvertes vers le ciel. Fermez les yeux. Laissez vous porter par le praticable. Veuillez prendre conscience des surfaces de contact de votre corps avec ce plancher, en partant par exemple du talon, pour remonter dans la jambe. Appui des fesses, du dos, des épaules, de la tête, des bras et enfin des mains. Essayer d'imaginer l'empreinte que votre corps laisserait sur ce plancher, à l'instar des anthropométries d'Yves Klein, s'il avait été recouvert de peinture.... Vous êtes suspendu au-dessus de cette rivière, pour une danse en zone humide¹⁴.

¹⁴ http://www.territoire-en-mouvements.fr/static/audio/tem_laverune.mp3

Cette incitation au “lâcher-prise” ne peut avoir lieu qu’en fin de parcours, alors que les limites corporelles du promeneur se sont progressivement dissoutes dans l’entité lieu et qu’il s’est imprégné de l’atmosphère. C’est bien l’ambiance ici qui l’a agi et transformé, une ambiance qui pour Jean-Paul Thibaud, bien qu’immédiate “mobilise également des phénomènes de mémoire involontaire qui relient des expériences passées entre elles et transportent le sujet dans d’autres espaces temps vécus” (Thibaud, *ibid*: 17).

La vigilance du détail

Dans *Territoire en mouvements*, dispositif à visée d’un large public, les explorations proprioceptives proposées pour mobiliser le corps du participant ne sont pas aussi nombreuses qu’elles peuvent l’être dans d’autres marches chorégraphiques où l’on présuppose que le participant est déjà enclin au glissement de marche en danse. Elles sont choisies en fonction de la tonalité des lieux, de l’atmosphère ouverte ou parfois confinée des paysages traversés, des particularités de chacun des sites et des activités qui s’y sont succédées. La faune, la flore, la géologie, l’histoire sont autant de prétextes à une approche polysensorielle. On touche la pierre, on teste sa température dans la carrière des calcaires de Beaulieu. On étend les bras pour faire de son corps un arc-boutant dans une ruelle étroite du vieux village médiéval de Fabrègues, un banc public de Villeneuve-Les-Maguelone renvoie au modulator de Le Corbusier. La réussite de ce téléguidage tient souvent à la vigilance au détail, à un point d’accroche qui permet soudain d’humer l’air ambiant : anfractuosités de la roche, poids d’une branche caressant la surface d’un cours d’eau, odeur poivrée, enseigne de boutique à demi effacée, point de vue ou stridulation d’un grillon. Le souci de ménager des surprises, de susciter de l’émotion est de fait primordial, car “l’ambiance demande que l’on en prenne soin, nécessite un regard attentionné à son égard, faute de quoi elle s’évanouit ou disparaît dans le champ plus vaste de l’environnement ou encore dans celui du paysage” (*ibid.*: 21). Le chorégraphique est bien là, dans cette saisie affective et dans cette vibration fragile du moment. Par son corps interposé, médian, Patrice Barthès donne du relief aux tonalités du lieu mais se soustrait aussi, s’effaçant dans un processus compositionnel qui associe d’autres partitions que la sienne pour privilégier un état de réceptivité à l’ambiantal qu’il appartient ensuite à chaque participant d’éveiller.

Bibliographie

Augoyard, J.F., & Torgue H., (Eds.) (1995). *A l’écoute de l’environnement, répertoire des effets sonores*. Marseille: Parenthèses.

Barbish, C. & Pattaroni L., (2014). Intime/extime: le désir au cœur de l’espace public. *Tracés*, 23-24, 10-15. <http://doi.org/10.5169/seals-515986>.

- Bardet, M., Clavel J., Ginot I. (Eds.) (2018). *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier: Deuxième Époque.
- Bégout, B. (2020). *Le concept d'ambiance*. Paris: Le Seuil.
- Berdoulay, V., Castro, I. & Da Costa Gomès, P. (Eds.) (2001). L'espace public entre mythe, imaginaire et culture. *Cahiers de géographie du Québec*, 45 (126), 413-428. <https://doi.org/10.7202/023001ar>
- Böhme, G. (2020). *Aïsthetique, pour une esthétique de l'expérience sensible* (Trad. M. Kaltenecker, M., F. Lemonde). Dijon: Les Presses du réel.
- Chklovski, V. (2008). *L'art comme procédé* (Trad. R. Gayraud). Paris: Allia.
- Deleuze, G. & Guattari F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Arles: Actes Sud.
- Duarte, C. R., (2009). Ambiance: pour une approche sensible de l'espace. In Thibaud J.P., Duarte C.R., *Ambiances urbaines en Partage*, Genève: Métis Presses, p.21-30.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gil, J. (2005). Ouvrir le corps. Abrir o corpo. In Galli T.M (Ed.) In *Corpo, Arte e Clinica*, Porto Alegre, UFRGS (2004), <https://colapsi.files.wordpress.com/2018/03/josc3a9-gil-abrir-o-corpo.pdf>, <http://www.pourunatlas-desfigures.net/element/ouvrir-le-corps>
- Hayat, M. (2018). Esthétique, milieux de vie, action. *Nouvelle Revue d'esthétique*, 22, 65-74. <https://doi.org/10.3917/nre.022.0065>
- Levy, J. (1999). *Le tournant géographique*. Paris: Belin.
- Lussault, M. (2012). Controverses spatiales, des situations pour appréhender les espaces des actes. *Villes en parallèle*, 32-33-34, 149-159. <https://doi.org/10.3406/vilpa.2001.1335>
- Morant (de) A. (2012). Marcher pour voir et ne pas voir. In Mourey J.P, Ramault-Chevassus, B. (Eds.), *Art et ville contemporaine, Rythmes et flux* (167-190). Saint-Etienne: Presses Universitaires de Saint-Etienne.
- Mourey, J.P & Ramault-Chevassus, B., (Eds.) (2012). *Art et ville contemporaine, Rythmes et flux*: Presses Universitaires de Saint-Etienne.
- Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*. (Trad. N. Vieillescazes). Paris: L'Éclat.
- Thibaud, J.P. & Duarte, C.R., (Eds.) (2013). *Ambiances urbaines en Partage*. Genève: Métis Presses.
- Torgue, H. (2012). *Le sonore, l'imaginaire et la ville*. Paris: L'Harmattan.
- Tisseron, S. (2002). *L'intimité surexposée*. Paris: Flammarion.

**A DISCRIÇÃO DA VERDADE:
ESTRATÉGIAS DISCRETAS DE RESISTÊNCIA**

RUI PINA COELHO

87

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

(Página deixada propositadamente em branco)

A discrição da verdade: Estratégias discretas de resistência

Quando fui para Guimarães para participar no Colóquio Internacional “Performance e Intimidade” ia preparado para me despir. Tinha pensado em usar o espaço de interrogação e experimentação que esta reunião de pares, académicos e artistas, propiciava para me despir enquanto autor. Pensei que poderia usar esse contexto para (começar a) retirar as máscaras que habitualmente coloco enquanto escritor e aproximar-me de uma qualquer verdade... uma verdade confessional... uma verdade de entrega... uma verdade... Em rigor, honestamente, nem sei bem a que verdade me refiro quando penso nesta “verdade”. Uma verdade sem um corpo propriamente distinto, creio. Tenho pensado – habituei-me a pensar – que a escrita sem verdade não tem muita razão de ser. Há tantas e tão boas páginas escritas na história da literatura universal, que estar hoje a acrescentar notas de rodapé só valerá mesmo a pena se for o resultado de um lúcido ato de humanidade, se for uma coisa “verdadeira”. Ansiedade niilista pós-moderna, talvez, bem sei. Pode ser.

Pode ser um rotundo engano, mas tenho-me convencido disto mesmo. Deve ser um rotundo engano, mesmo. De resto, também eu sinto desconfiança e – confesso – algum desprezo quando vejo que uma suposta “verdade” ou “honestidade” é usada como caução para as mais diferentes vilanias: desde a falta de carácter ao encobrimento de uma qualquer fenda. Isto em relação à verdade em termos – digamos – gerais. Universais. Mas em relação à – minha – escrita (e, em rigor, à criação artística, em geral) tenho-me habituado a pensar que sem verdade, sem transparência, sem honestidade, o ato criativo aproxima-se mais de uma exibição de virtuosismo, de um mascarar de ego ou de um exercício de malabarismo intelectual do que de uma revelação de humanidade – coisa que, atabalhoadamente, procuro. E, como não sei exatamente como me aproximar da verdade, da transparência ou da honestidade na escrita, achei que se pensasse em movimento (ou seja, em performance) o poderia fazer de uma forma que me fosse trazendo mais clareza. Assim, em Guimarães, preparei-me para me despir enquanto autor numa leitura-performance a que chamei “Estratégias discretas de resistência e amor”.

Recordo-me muitas vezes do dramaturgo escocês Gregory Burke que confessava numa entrevista num podcast (sou incapaz de me recordar de qual, acho que num do Traverse Theatre, de Edinburgh) que muitas vezes, quando assistia a uma estreia de um texto seu, ficava em absoluto pânico. Afligia-se com a ideia de se sentir completamente nu perante todos os que assistiam ao espetáculo. Descobria-se despido diante de todos aqueles olhares – e pensava: espero que ninguém perceba o quão nu eu aqui estou; logo eu, que tanto trabalho tive em esconder-me debaixo deste texto! (cito de cor, e, logo, mal, claro). Embora me arrepie, tal como Burke, com a ideia de me descobrir nu perante o olhar dos leitores/espetadores, a perspetiva de perceber

que o que escrevo pode ter uma gravidade confessional ou que pode estar a grafar uma verdade qualquer da minha vida ou sobre mim, confesso que narcisisticamente me atrai.

Assim, no âmbito deste colóquio, que gravitava entre as noções de “Intimidade” e “Performance”, tentei despir-me como autor com a apresentação da leitura-performance “Estratégias discretas de resistência e amor”, onde me propus a ler, a meia voz, calma e pacientemente, sentado, sozinho, numa cadeira colocada numa praça pública e debaixo de uma árvore, para dois auditores de cada vez, um texto, de minha autoria – a peça de teatro *Nós Somos os Rolling Stones*.

O meu objetivo era o inverso do de Gregory Burke. Se o autor escocês se espavoria com a sua (óbvia) nudez perante o olhar de estranhos, mesmo depois de a ter tentado, habilidosamente, camuflar, o meu objetivo era, precisamente, despir-me de camuflagens. A minha proposta, para além do objetivo íntimo de me aproximar da “verdade”, visava fazer confluír a dimensão pública da leitura e da partilha de uma obra com a da esfera íntima. Pretendia, pois, explorar os traços denotativos da intimidade da escrita, explicando e pesquisando, em articulação com os auditores, as razões e as coisas não ditas que os textos escondem. E, em particular, as coisas que este texto escondia. Deste modo, fui lendo e comentando cada réplica, cada cena, cada opção formal, tentando recuperar as razões e os motivos que presidiram a cada escolha. O que é que me passava pela cabeça quando estava a escrever? Que música ouvia? O que é que estou mesmo a tentar dizer? Para quem estou a escrever cada frase? O que é que cada frase quer dizer, para mim? O que é que eu estava a querer dizer com o que acabei por dizer?

Não sabia (não sei ainda) responder a estas perguntas para todas as linhas do texto. Há coisas, e ainda bem, que não saem e nem devem sair do mistério da criação. Da privacidade da escrita. Mas há outras que trazem consigo uma revelação, uma qualquer inteireza. Sem inteireza as frases são só amontoados de palavras, parece-me.

Ao ler *Nós Somos os Rolling Stones* em voz alta, comentando as cenas e tentando lembrar-me de todas as micro-referências, de todas as inspirações, de todos os destinatários do texto, ia reconstituindo a galeria afetiva que foi animando a escrita. Felizmente, este texto prestava-se, particularmente, a isso. Foi construído como um mosaico de glosas, alusões, citações e distorções várias de coisas muito díspares: de “Uma campanha alegre”, de Eça de Queirós; de letras de canções do Bob Dylan, dos The Rolling Stones e dos The Clash; de poemas de Charles Bukowski; do “Lament of the Irish Emigrant”, de Helen Selina; ou de uma história da tradição oral... Tudo misturado, reescrito, adulterado e combinado com outras coisas que tinha lido no jornal ou escutado na televisão. Revelar as origens de cada citação, de cada lembrança, de cada alusão era parte substantiva do jogo que propunha na performance. Revelar o verso de uma canção que

inspirou uma cena, mostrar o pastiche de uma canção que anima as falas de uma personagem... tudo isso posto a nu – como se de uma edição genética do texto se tratasse.

O propósito da minha leitura-performance não era, esclareça-se, mostrar qual “a leitura validada pelo autor”, nem apontar ou sancionar a leitura “certa” do texto. Isso nunca. Isso seria, a meu ver, “matar” o texto. O meu objetivo era, sim, colocar em modo transparente o “texto interior” que levou à escrita da peça (Coloco entre aspas a expressão “texto interior” porque não sei precisar exatamente a que me refiro. Mas é nisso que penso quando penso na verdade do texto...). O meu objetivo era, assim, sim, aproximar-me da “verdade” que foi presidindo à escolha das palavras, das frases, das cenas da peça... Para alguns momentos do texto, isso era incrivelmente claro para mim. Havia (há) passagens do texto que, para lá da graça ou da habilidade, correspondem a eventos ou pensamentos bastante concretos – e que sempre que escuto ou leio esse excerto é para lá que sou transportado (e é a esses eventos ou pensamentos que estou aqui a chamar a “verdade” do texto...). Não faço aqui sequer qualquer distinção entre eventos da vida e pensamentos. Têm ambos um corpo visível e perceptível. Têm ambos uma realidade concreta e são ambos capazes de me transportar para essa tal “verdade” do texto. Há outros momentos ou passagens do texto que só com alguma reflexão ou introspecção consigo perceber melhor. O processo para chegar a esses é como, não lhe queria chamar isso, mas sim, é como uma espécie de terapia de autor...

Nós somos os Rolling Stones – estreado em 2014, com encenação de Gonçalo Amorim, escrito para o TEP – Teatro Experimental do Porto – é, por assim dizer, “uma extravagância taumatúrgica, uma tentativa pueril de produzir milagres através da distorção sónica, um esforço conscientemente estéril em redimir a política pela invenção criativa”, escrevia eu para o programa do espetáculo. O espetáculo era, rudimentarmente dito, sobre a emigração. Era, mais precisamente, sobre a vaga de emigração que assolou os mais jovens no início da segunda década do novo milénio. Assim, numa rotunda, dois irmãos portugueses, numa noite de vigília, a meio de uma insónia, na véspera da sua saída do país para tentarem encontrar a felicidade na emigração, são visitados por uma “Fada”. Esta vem convencê-los que é no estrangeiro que a felicidade se pode encontrar, mas os irmãos refugiam-se, como num sonho, nos ensaios da sua banda de rock & roll.

Este era o enquadramento para uma reflexão (um lamento?) sobre as condições de vida e trabalho em Portugal, inquirindo os modos sistémicos de domínio que o modelo capitalista tem vindo a exercer sobre os indivíduos e, em particular, sobre a maneira como as condições laborais – cada vez mais degradantes e precárias – condicionam projetos de vida e desejos de felicidade. Ou seja, em linha com o projeto dramatúrgico para quatro anos que íamos construindo no TEP, companhia com a qual trabalhava (trabalho) regularmente.

Para lá de todas as muitas – as subtis e as menos subtis – intertextualidades que o texto sugeria, a referência mais relevante seria o *Pássaro Azul* do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), uma alegoria simbolista sobre a busca da felicidade. Nesta peça, estreada a 30 de Setembro de 1908 no Teatro de Arte de Moscovo de Constantin Stanislavski, acompanha-se a jornada de aventuras fantásticas dos irmãos Tyltyl e Mytyl, desencadeada pela Fada Beriluna. Assim, os irmãos, de modo a poderem encontrar um “pássaro azul” que haveria de curar uma pobre menina doente e que só queria voltar a ser feliz, partem, na companhia do seu cão, da sua gata e da Fada Luz, cruzando-se depois com várias personagens extravagantes para descobrirem, no final, que o Pássaro Azul esteve sempre no único sítio onde não procuraram: na sua própria casa.

A esta maravilhosa peça fui buscar os irmãos à procura da felicidade, o aparecimento de uma “FADA” e a presença de um CÃO e de uma GATA. O quarteto de amigos – os Rolling Stones – debatem-se com a emigração como possibilidade para a felicidade. No início, JOÃO e LEONOR já estão de partida – vão apanhar o avião para Berlim na manhã seguinte. Mas o aparecimento da “FADA” será a razão suficiente para desencadear a exposição dos argumentos que fazem uns partir e outros insistir em ficar. Era isto que andava nas nossas cabeças permanentemente. O que fazer? Sair? Quando sair? Para quê? Porquê?! A “FADA” aparecia com os argumentos que andávamos sempre a ouvir na televisão, na boca dos políticos ou dos “opinion-makers” alinhados com o regime. Os argumentos não eram os meus. Mas ao colocá-los na boca da “FADA”, malcriada e extravagante, enfatizava o ridículo desse argumentário e – sobretudo – a sua violência. O (BOB) era o Bob Dylan – mas como não era para ser mesmo mesmo o Bob Dylan o seu nome aparecia entre parêntesis – um pequeno segredo (puerilmente guardado). Figura poliédrica e errante, o Bob Dylan que citava era o “original rolling stone”, o autor do portentoso hino à deriva “Like a Rolling Stone” – um outro motor intertextual do texto. “How does it feel / How does it feel / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone?” perguntava Bob Dylan, com voz cínica e seca. Na minha peça, a pergunta, a mesma que era feita às centenas de milhares de jovens que partiam de Portugal – How does it feel? – queria aleijar ainda mais: “How does it feel / How does it feel / To be on your own / With no direction home?”

O espetáculo *Nós somos os Rolling Stones* era, portanto, sobre o facto de terem saído do país centenas de milhares de jovens. Era uma declaração de solidariedade para com quem ia e um manifesto de resistência para quem ficava. Era sobre o facto de nos termos de habituar – a minha geração – a viver como pedras a rolar. Mas este texto para espetáculo era também sobre mim, sobre o facto de dar por mim a pensar cada vez mais em Portugal. Eu que fui sempre um internacionalista – proletários de todo o mundo – sim, de todo o mundo – uni-vos! – dava por mim, cada vez mais, com Portugal – este velho cão – na cabeça. Portugal, o país onde os meus

filhos crescem, onde a minha mãe resiste, onde os meus amigos lutam. É onde voto, é onde tenho vivido. É o país onde enterrei o meu pai. É o meu país.

Estas eram, claro, narrativas dramatúrgicas encontradas no diálogo e no convívio com a restante equipa criativa do espetáculo. Eram linhas de pensamento e debate que acrescentávamos ao texto e que iam determinando a composição dos cenários e dos figurinos (Catarina Barros), da paisagem sonora (Paulo Furtado), da encenação (Gonçalo Amorim), da interpretação (Daniel Pinto, João de Brito, Leonor Cabral, Íris Cayate, João Cravo Cardoso e Paulo Moura Lopes) e, claro, da própria escrita do texto, grande parte feito e refeito durante os ensaios. Eram as linhas dramatúrgicas que voluntariamente íamos deixando visíveis para comunicarem com os espetadores.

Mas na voragem da aventura colectiva que é a montagem de um espetáculo (ocorre-me muitas vezes que montar um espetáculo é como querer pastorear uma manada espavorida de búfalos), nas horas infundas de discussão, de descobertas, de partilha de leituras, de referências, de episódios, de anedotas, de ideias, enfim, de vida, havia, sentia eu, como autor do texto, que havia ainda mais qualquer coisa que nem sempre sabia (não sei ainda) revelar. Subscrevendo cada uma das linhas dramatúrgicas que colectivamente encontrámos, havia ainda mais qualquer coisa que só eu ouvia.

No Alentejo, chama-se àqueles montes de pedras que os trabalhadores reuniam para limpar os terrenos agrícolas (e que depois poderiam ser usados para erguer muros ou outras edificações), um maroiço. São, literalmente, montes de pedras. A sua remoção dos terrenos é fundamental para arar e poder cultivar os campos. É uma atividade que deve exigir – imagino – grande esforço físico. Pedra após pedra, carregadas à mão e às custas de força de braços, formam-se enormes montes. Pedras que noutros contextos seriam bastante desejadas e procuradas. Serviriam para construir ou para esculpir. Mas ali, no meio daquele campo que se quer cultivado e a florir de cereais, essas pedras são só obstáculos a remover. Coisas que estão a mais. Pedras que não têm nenhum outro defeito a não ser o facto de serem pedras no sítio errado.

Pois bem, na leitura-performance “Estratégias discretas de resistência e amor” abeirava-me do maroiço que fui fazendo na escrita do texto. Arando a peça, na escrita solitária e depois em ensaios, para manter as linhas dramatúrgicas definidas, partilháveis, legíveis, fui retirando da minha frente as pedras e deixando para trás os meus maroiços. Ficavam esquecidos, fora de campo, pensava – mas continuavam inscritos na paisagem do texto. Estavam ainda lá. E quando me sentava a ver o espetáculo, ouvia-os. Era aos maroiços que eu dava atenção.

Já me tem acontecido estar em contexto de formação de autores para teatro. Ou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde trabalho, ou noutros contextos, tais como o Labo-

ratório de Escrita para Teatro do Teatro Nacional D. Maria II, que coordenei durante quatro anos. Nestes contextos, onde trabalho com jovens autores, tenho-me cruzado com escritores tremendamente criativos, com inventores extraordinariamente habilidosos. Mas, em todos os textos, questiono(-me). Intimamente, este texto é mesmo sobre o quê? Que razões motivam a escrita? Que buraco vem este texto preencher? Que falta vem este texto suprir? Qual é a matéria secreta deste texto? Se retirarmos as habilidades, os malabarismos, os números de inteligência, o que fica? Numa palavra, o que é este texto? Ou, de forma mais presunçosa, qual é a “verdade” deste texto?

Nestes contextos formativos, cheguei a este mantra:

Diz só a verdade. Não te ponhas a fazer versos e rodas. Diz só a verdade. Desenha a verdade com um giz no chão, um círculo, nem muito grande nem muito pequeno. Desenha esse círculo de giz, dá um passo, entra dentro dele e não saias de lá. Por nada. Deixa-te estar dentro da verdade. Deixa-te estar. Deixa-te estar. Não faças nada. Toma só muito cuidado com a ponta dos pés para não esborratares o giz.

Admito que este “mantra” é perfeitamente inútil. E que para um autor defronte de uma folha branca e com vontade de comunicar com o mundo, não serve de muito. Mas, para mim, tenho tentado que me sirva de bússola. No fundo, tenho tentado perceber sempre sobre o que estou a escrever. E se isto me parece válido para qualquer exercício de escrita, mais pertinente me parece para a escrita para teatro, dada a pluralidade de vozes e de corpos que animam e compõem a escrita de um texto para um espetáculo. É mais fácil, creio, soterrarmos esses fantasmas em alegrias colectivas.

Joseph Danan, em *Absence et présence du texte théâtral*, declara que “a cena teatral é o lugar onde o texto se ausenta” (Danan, 2018: 7), encarando o texto dramático como uma espécie de alma ou de espectro que atravessa ou habita o espetáculo. Nesta mesma lógica, olho para esta suposta verdade do texto como a alma ou o espectro do texto. Não me importa muito se é ou não comunicável, se chega na sua inteireza ao leitor/espectador, ou se colide ou não com as linhas dramáticas encontradas colectivamente. Mas, enquanto autor, não me apetece perdê-las de vista.

A minha leitura-performance queria, assim, restituir-me ao convívio dos fantasmas que assombraram a escrita e partilhá-los com estes improváveis auditores, anos depois do texto ter sido apresentado em espetáculo e actuado das mais diversas formas sobre/com os espetadores. Exercício narcísico e fútil, mas que me garantia que esta peça carregava alguma verdade: ainda que fosse uma verdade íntima e privada – talvez até muito pouco comunicável.

Mas este exercício permitia-me também ensaiar um gesto de resistência perante a crescente vulgarização da privacidade e da desmedida tomada da esfera pública por uma noção de eficácia. Cada vez mais é esperado que as coisas funcionem, que sejam eficazes, ergonómicas, práticas. É cada vez mais esperado que tudo tenha o seu valor de troca.

Tarefas minúsculas como ler demoradamente um livro, conversar com um amigo ou com um desconhecido, passear pela floresta ou pelas ruas de uma cidade, são, hoje, podem ser, hoje, discretas estratégias de resistência contra a voracidade e a velocidade dos tempos. Atividades individuais, empurradas para o espectro da vida íntima ou privada e para o tempo do lazer, a arte da leitura silenciosa, da conversa e do caminhar, foram gradualmente perdendo a sua inscrição na esfera pública e a capacidade de se posicionarem criticamente no mundo. Foram sendo impelidas para o espaço da atividade licenciosa ou fútil.

Penso cada vez mais que é nestas verdades íntimas que se esconde a possibilidade de podermos restaurar a esfera pública. Ler, caminhar, deambular, estudar, se não corresponderem a um qualquer propósito (comercial, na maior parte das vezes), são atividades frequentemente entendidas como dispensáveis. Atividades que só deverão existir por conta e risco dos seus senhorios. Fomos deixando que o fogo humano que anima uma leitura, uma caminhada, um passeio, um estudo fosse tornado uma coisa da esfera exclusivamente privada, sem interesse aparente para o coletivo. E, por isso mesmo, uma coisa que deve ficar no domínio do doméstico e do privado. Da mesma forma, e respondendo à mesma retórica imposta pelas lógicas capitalistas, é frequente algumas doenças mentais, muitas vezes diretamente relacionadas com as condições laborais, serem atiradas para a exclusiva responsabilidade do indivíduo, isentando-se de encargo as mesmas políticas de trabalho que foram conduzindo a essas doenças. Tudo o que não rende deve ficar secreto.

Ler, caminhar, estudar, adoecer devem ficar, portanto, na esfera privada. Contudo, são ações que têm uma vocação inegável para a esfera pública. Ainda que o mundo pós-revolução industrial tenha empurrado estas atividades para a irrelevância da improdutividade, são todas atividades que buscam a partilha. E que merecem existir no rol das coisas da “cidade”. Terry Eagleton, tentando explicar *Why Marx Was Right* (2011), sublinha a importância que as ações aparentemente improdutivas tinham para Marx – um pensador que dedicou grande parte da sua obra ao “trabalho”.

Production for Marx, then, means realizing one's essential powers in the act of transforming reality. [...] The word “production” in Marx's works covers any self-fulfilling activity: playing the flute, savouring a peach, engaging in politics, organizing a birthday party for one's children. It has no muscular, macho implications. When Marx speaks of production as the essence of humanity,

he does not mean that the essence of humanity is packing sausages. Labour as we know it is an alienated form of what he calls “praxis” – an ancient Greek word meaning the kind of free, self-realizing activity by which we transform the world. In ancient Greece, the word meant any activity of a free man, as opposed to a slave. (Eagleton, 2011: 125)

Se pensarmos a “produção” como algo que abarca a leitura, o estudo, o caminhar, o saborear uma fruta suculenta, o cuidar do bem-estar individual e se encarmos essa produção como a essência da humanidade, a nudez do autor deixa de parecer desconfortável. A nudez da escrita deixa de precisar de ser secreta. O trabalho da revelação de humanidade que cada texto aporta (pode aportar) transforma-se assim num ato de resistência contra a galopante desumanização do mundo.

A resistência a que o título da minha leitura-performance aludia era precisamente essa: a do acarinhar as gestas mínimas e silenciadas da criação e trazê-las para a esfera pública. Era através deste ato de resistência que tentava fazer confluír a dimensão pública de um texto pensado para ser dito em voz alta, por atores, num palco, com a da esfera íntima através da leitura. E neste gesto, esperava (espero) que a intimidade da escrita pudesse conquistar o seu lugar entre as coisas públicas. Não no sentido de as tornar utilitárias à leitura ou ao “melhor” entendimento do texto, mas com a ideia de que também elas têm o seu lugar no mercado dos afetos do mundo. Fantasmas, assombros, nudezes particulares como um meio para abrandar a necessidade da eficácia e da utilidade.

Quando me propus a ler a média voz, calma e pacientemente, sentado, sozinho, numa cadeira colocada numa praça pública e debaixo de uma árvore, para dois auditores de cada vez, um texto, de minha autoria – a peça de teatro *Nós Somos os Rolling Stones* - estava a resistir contra o desaparecimento do império de pensamentos que levaram à escrita do texto. Estava a resistir contra o meu próprio desaparecimento.

Um exercício inútil e que não serviu para absolutamente nada. Mas esse era exatamente o ponto. Não servir para nada.

Referências bibliográficas

Danan, J. (2018). *Absence et Présence du Texte Théâtral*. Paris: Actes Sud-Papiers.

Eagleton, T. (2011). *Why Marx Was Right*. New Haven & London: Yale University Press.

**MICROSSUBVERSÕES PERFORMATIVAS
OU INSUBORDINAÇÕES: IRRUPÇÕES DA
INTIMIDADE NO ESPAÇO PÚBLICO**

CECÍLIA MAGALHÃES CLEMENTE

97

Artista Independente

(Página deixada propositadamente em branco)

Uma frase em trânsito ou deambulações de um enunciado

“Governos totalitários se combatem com formas artísticas difíceis de serem reconhecidas”. Ouvi essa afirmação em um evento sobre arte e ativismo na América Latina realizado no Rio de Janeiro em 2016. A sentença foi enunciada pela artista e ativista cubana Tania Bruguera que, na ocasião, nos falava por video-conferência¹.

Anotei a frase que me pareceu uma chave para pensar a relação entre o momento político em que vivíamos e a potência de diversas ações performativas que irromperam nas ruas de grandes cidades do Brasil, especialmente a partir de 2013 - ano de intensos protestos no país - passando por 2016 - ano do golpe de Estado que destituiu do poder a presidenta eleita Dilma Roussef - e 2018, ano de manifestações pela liberdade do ex-presidente Lula e pelo “Ele Não”².

Nas ruas, testemunhamos e participamos de inúmeras “ações estético-políticas” - noção defendida pelo Coletivo 28 de Maio - organizadas por coletivos artísticos e/ou ativistas, mas também grupos de amigos, militantes, estudantes, moradores de determinada região etc. No âmago dessas ações, reivindicações múltiplas, revolta, questões urgentes e desejos inadiáveis performados por corpos indignados que irrompiam no espaço público de modo inesperado, surpreendendo e envolvendo transeuntes, seja em meio a um protesto, seja inserido no ritmo da vida mais cotidiana³.

Ao nos tirar do lugar de conforto, essas ações produzem um estranhamento ao mesmo tempo em que sustentam uma questão - um enigma - convocando-nos a um envolvimento imediato. O que fazemos, por exemplo, diante de quarenta corpos que, inesperadamente, caem da própria altura em uma praça movimentada no centro da cidade? O que sentimos diante de um grupo de pessoas vestidas com roupas de executivos, cobertos de lama, que caminham de olhos vendados e rasgam a Constituição brasileira diante do Congresso Nacional em Brasília?⁴

1 Evento *Arte e Ativismo na América Latina*, organizado pelo espaço independente Despina em parceria com a Prince Found, em 18 de outubro de 2016, no Rio de Janeiro.

2 Eclodiram, em todo país, grandes manifestações carregadas de elementos estéticos e performativos pela não eleição de Jair Bolsonaro: “Ele Não”, grito que ecoava nas ruas, deu nome a esse movimento que se recusou a nomear aquele que, por fim, tornou-se presidente do Brasil em 2018.

3 Destacam-se as ações estético-políticas realizadas pelo Coletivo 28 de Maio, Coletivo Opavivará, Desvio Coletivo, Coletivo Tupinambá Lambido, Movimento Teatro pela Democracia, a Marcha das Vadias, a ocupação do prédio do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro em 2016. Apenas para citar intervenções de coletivos e movimentos bastante atuantes no Rio de Janeiro e São Paulo.

4 Essas ações foram concebidas e realizadas, no contexto do golpe de estado de 2016, respectivamente por: Coletivo Brecha e Teatro pela Democracia (*Não Vai Ter Golpe* - Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/Rq2xomtRWqA>) e Desvio Coletivo (*Cegos* - Brasília, 2016. Ver vídeo em https://youtu.be/7dd4_IHIsGQ).

Bruguera nos convida justamente à sustentação de um enigma que não deve ser desvendado, explicado, solucionado. Ao contrário, deve perdurar, instigar novas questões, escapar a aprisionamentos diversos - sejam eles de ordem semântica ou dos corpos - e nos pôr a trabalhar. É nesse “difícil reconhecimento” que está a potência da arte, a possibilidade de fazer mover certo estado de coisas. Como nos diz Eleonora Fabião, “performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*” (Fabião, 2008, p.237). E ainda: “em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas prover uma experiência através da qual conteúdos são elaborados” (Fabião, 2013, p.2).

Movida por uma grande inquietação com questões relativas à mobilidade urbana e ao direito à cidade, comecei a performar nas ruas a partir de 2015. Lançar meu corpo no espaço público e nele criar outras maneiras de circular, caminhar, me relacionar, foi uma maneira que encontrei de externalizar aquilo que me era mais íntimo: um profundo mal-estar, um desconforto, algo difícil de nomear, mas que precisava urgentemente ser agido. Exposição da intimidade, mas também criação de intimidade com o desconhecido a partir da fricção entre corpo e mundo. Fabião compreende a performance como “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (2013, p.10).

Daí surgem novas possibilidades relacionais, encontros inusitados que fazem deslocar certezas e mover pensamentos e afetos. Performar nas ruas ativa um interesse de “querer saber” através da experiência; um querer saber sobre si a partir de uma abertura ao outro, ao desconhecido, ao diferente, ao inesperado que é próprio aos encontros; uma experimentação daquilo que é difícil de ser reconhecido.

“O que você está fazendo?”; “Isso é exatamente pra quê?”; “O que você quer dizer com isso?”; “No máximo isso vai pra internet”; “Quer ajuda?”; “É um protesto contra aquela menina que foi violentada por 30 homens, né?”; “Quanto vocês estão ganhando pra fazer isso?”; “Ah, vai ter manifestação?”; “Vai trabalhar, bando de vagabundos!”; “Ela é do estado islâmico, vai explodir, é uma mulher bomba!”; “Não pode fazer isso aqui não, é proibido!”; “Se eu pudesse, dançava com você...”. Estes são alguns fragmentos do que ouvi e anotei após performar nas ruas em coletivos e/ou individualmente.

Estas frases lançadas ao vento - como um “pensar alto” ou mais diretamente comunicadas aos performers - são exemplos da expressão imediata de como cada um é atravessado pelo encontro com uma ação em curso. São tentativas de desvendar, de interpretar o que está a acontecer, mas também de se envolver e se implicar no acontecimento. Indiretamente, essas expressões nos mostram que as ações colocam as seguintes questões em cena: como isso reverbera em mim? O que isso diz de mim? O que faço com isso?

Poderíamos fazer o exercício de reescrever a afirmação de Tania Bruguera, substituindo a palavra “governos” por outras, tais como: sociedades, comunidades, organizações, ambientes, relações. Do mesmo modo, podemos ampliar o leque de palavras a partir do adjetivo “totalitários”: autoritários, censores, conservadores, anti-democráticos, repressores, violentos, racistas, homofóbicos, xenófobos, entre outras.

Que formas artísticas são essas que, justamente por não serem facilmente reconhecíveis, teriam condições de combater governos totalitários ou autoritarismos de toda ordem? De que maneira esse embate tem se apresentado aos nossos olhos e como temos reagido? Quando e como optamos por engajar nossos corpos nesse embate? Tais perguntas, entre tantas outras, refletem o modo como fui capturada pela afirmação de Bruguera, que se tornou para mim uma espécie de mantra, uma frase guia, uma chave, uma lente que me impulsiona e me encoraja a me lançar e enfrentar a rua. Carreguei essa “chave” comigo como um objeto pessoal que levo na bolsa.

Procurei recuperar a vídeo-conferência citada, mas descobri que não havia gravação disponível, nem mesmo áudio. O precioso material havia desaparecido. Como eu poderia, então, citar a frase que tanto me instigava, que tanto me fazia caminhar e experimentar, se o registro dela não existia para além da minha memória e anotação no caderno?

Eis que um dia, já no ano de 2019, encontro Tania Bruguera a ministrar uma oficina na Pinacoteca de São Paulo. Eu estava de passagem pela cidade, participando de um encontro de performance e aproveitei para assistir a uma das falas públicas da artista. Ao final, sentei-me por alguns instantes ao seu lado e contei-lhe sobre a chave que ela me havia fornecido há três anos. Citei a frase completa. Ela ouviu atenciosamente e comentou: “É isso mesmo! Você pode repetir para mim, por favor?”.

Então, ela pegou uma folha de papel e anotou o que eu ditei. Em seguida, autorizou-me a citar a frase como sendo de sua autoria. Essa inversão, a surpresa da autora ao ser (re)apresentada à sua própria afirmação – trazida por mim – pareceu-me algo inusitado e eu ri um bocado. Foi uma enorme alegria esse encontro: senti como se eu tivesse carregado comigo, por anos, um segredo que eu, continuamente e sem permissão, revelava aos outros. A frase, que já trabalhava em mim há tanto tempo, finalmente pôde reencontrar sua autora e surpreendê-la. Assim, fecha-se um determinado circuito traçado pelo enunciado, ao mesmo tempo em que ele possibilita novas aberturas, reinvestido que foi na sua condição de “chave”.

A partir da provocação feita por Bruguera, proponho lançarmos um olhar para algumas ações performativas que articulam intimidade, visibilidade e transgressão no espaço público. São elas:

uma performance do Coletivo *És Uma Maluca* – ocorrida em 2019 no Rio de Janeiro – e uma série de ações que tenho desenvolvido desde 2016 chamada “Risco”. Interessada pelas irrupções provocadas pelas ações performativas - por aquilo que revelam ou inauguram naqueles que são por elas atravessados, sejam agentes/proponentes, sejam os que com elas se deparam - busco me aproximar dos modos pelos quais essas “formas artísticas difíceis de serem reconhecidas” operam no enfrentamento à censura, autoritarismo e políticas de circulação e inscrição dos corpos no espaço público.

Desobediência como performance

Quais discursos podem ser produzidos a partir da imagem de uma mulher seminua deitada em cima de um bueiro, com as pernas abertas, coberta por uma quantidade enorme de baratas? Essa cena sintetiza a performance realizada pelo Coletivo *És uma Maluca*⁵ na rua em frente à Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em resposta ao veto que lhe foi imposto pela instituição, por determinação do governador do estado. Vinda de um governo autoritário, a tentativa de censura quer nos fazer crer que a intervenção artística seria uma ameaça à moral e aos bons costumes, já que envolveria nudez. No entanto, o obsceno, aquilo que não poderia ser colocado em cena, está para além do corpo nu: o que se pretendia manter velada é toda uma história de violência produzida pelo Estado.

A performance faz alusão a certas práticas de tortura utilizadas pela ditadura militar brasileira. Uma das técnicas consistia em inserir baratas vivas nas vaginas de mulheres. Junto a essa imagem, ouvíamos, vindo do bueiro, o discurso do atual presidente da República exaltando um torturador na votação do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, na Câmara dos Deputados. Não é uma boca que fala, mas o esgoto: uma boca-bueiro.

⁵ O Coletivo *És uma Maluca*, conforme definição em sua página na web, é um núcleo independente de produção e experimentações artísticas, criado em 2014 na Zona Norte do Rio de Janeiro, com foco na cultura colaborativa. Configura-se como uma rede horizontal e rizomática de artistas que propõe ações e projetos em espaços públicos ou privados, voltados às práticas coletivas autônomas. Ver página do coletivo em: www.esumamaluca.com.br. No dia 14 de janeiro de 2019, o Coletivo realizou, em frente à Casa França-Brasil, uma performance como resposta à censura sofrida no âmbito da mostra “Literatura Exposta”, abrigada por essa mesma instituição. A mostra fora encerrada antes do período previsto por determinação do governador do Rio de Janeiro. O coletivo já havia sofrido censura do áudio que faria parte da instalação “A voz do ralo é a voz de Deus”, nesse mesmo evento. O áudio – discurso de Jair Bolsonaro na votação do *impeachment* da então Presidenta da República Dilma Rousseff – fora substituído por uma receita de bolo pelo próprio coletivo, em uma clara alusão à censura da imprensa e da arte no período da ditadura militar no Brasil. Ver reportagens em: <https://www.jb.com.br/rio/2019/01/972399-multidao-assiste-a-performance-do-coletivo--es-uma-maluca---censurada-domingo.html> e em: <https://youtu.be/4Q1diGNMWFk>.



Fotografia 1 - Performance do Coletivo *És uma Maluca*. Rio de Janeiro (2019). Mauro Marques.

A censura aludida explicita um paradoxo: o poder estatal proíbe que se retrate um fato histórico, mas não impede que aquele mesmo fato seja elogiado, como não proibiu que tenha sido efetivamente levado a cabo nos chamados “anos de chumbo⁶”. Assim, “fazer” parece, portanto, menos grave do que “falar sobre”, re(a)presentar ou discutir. Um parlamentar pode elogiar um torturador e exaltar a prática da tortura, mas o artista não pode mostrar esse fato e usá-lo como um dos elementos do seu trabalho.

Ao anunciarem nas redes sociais que fariam na rua a performance censurada no museu, o *És uma Maluca* atraiu não só o público, mas também um forte aparato policial. Em pé, com fuzis em punho, policiais “receberam” o público na rua onde se situam três grandes centros culturais⁷ da cidade. Perguntavam o que fazíamos ali, o que estávamos aguardando, quem era o nosso “líder”. Nossas respostas eram as mais evasivas possíveis. Eles pareciam perdidos tentando entender o que

⁶ Refiro-me aqui ao período de maior repressão da ditadura militar no Brasil, entre 1968 e 1974, marcado por perseguições políticas, censura, prisões, torturas e assassinatos de militantes. Ainda hoje, há quem negue ter havido tortura e morte de presos políticos. A Lei da Anistia (1979) perdoou todos os crimes de motivação política cometidos durante o regime ditatorial.

⁷ Casa França-Brasil, Centro Cultural Banco do Brasil e Centro Cultural dos Correios.

deveriam coibir. Aparentemente, não havia qualquer transgressão à Lei. Que ilegalidade cometiam pessoas conversando na rua, diante de espaços culturais sempre muito frequentados?

Todos aguardávamos por “algo”. Havia uma atmosfera de grande expectativa que incluía, na tensa espera, já o início de um embate entre público e policiais: palavras de ordem, cartazes em punho e a decisão, de ambos os lados, pela permanência no local. Aos poucos, a imprensa também se fazia presente. O que iria acontecer? Quando iria “começar”? Mal vimos a performer iniciar sua ação, tamanha a atenção voltada ao confronto.

A performer permaneceu imóvel, deitada no chão por alguns minutos, enquanto o público se posicionou em torno dela, também imóvel. Os policiais que ali estavam, assistiam à cena mudos, parecendo atordoados. Ao invés de tentar dissolver a tensão gerada no embate com a polícia, ou ceder à tentativa de intimidação, o público sustentou e garantiu a realização da ação através de uma presença afirmativa e vigilante. A imagem da performer com as baratas pelo corpo foi registrada por muitas câmeras e alcançou, de imediato, as redes sociais, a mídia independente e a grande mídia.

André Lepecki (2012) – ao discorrer sobre as relações entre política e polícia estabelecidas por Rancière – nos lembra que a função da polícia é essencialmente coreográfica, ou seja, a de impor uma determinada circulação dos corpos no espaço.

O refrão da polícia é antes: “Circular, circular, não há nada para se ver aqui...”. A polícia é aquilo que diz que, aqui, nesta rua, não há nada a ser visto e, portanto, nada mais a fazer do que continuar se movendo. Ela afirma que o espaço para circulação não é mais do que o espaço de circulação (Rancière *apud* Lepecki, 2012, p. 54-55).

Nesse sentido – diz o autor – tudo aquilo que dá a ver algo, tudo o que fazemos na direção de que algo seja visto pode ser compreendido como uma “tática anti-policial”⁸.

A ação com as baratas somada à presença ativa do público que a sustentou, seria, então, uma “tática anti-policial”, uma vez que deu a ver, tornou visível uma série de conflitos, dinâmicas sociais e autoritarismos que o dispositivo “polícia” tenta esconder, afastar, encobrir. A polícia não conseguiu, portanto, fazer valer o seu bordão e dispersar as pessoas. Nesse momento, o poder caiu – ao menos momentaneamente – enquanto a arte, a política e a vida se fortaleceram e se fizeram potentes.

⁸ Ver palestra de André Lepecki intitulada “Coreopolítica e Coreopolícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano”, proferida em 05 de novembro de 2013 no auditório Manoel Maurício de CFCH da UFRJ. Vídeo disponível em <https://youtu.be/RiwE8K3vhxM>.

A performance colocou em cena, apresentou um segredo que todos nós guardamos e sobre o qual parecemos não querer saber: as torturas e mortes cometidas pela ditadura militar no Brasil. Performar esse segredo, corporificá-lo, conferir-lhe uma imagem e apresentá-la no espaço público coloca em circulação esse não dito, isso que insistimos em deixar encoberto, no esquecimento e que, no entanto, não cessa de retornar. A performance nos confrontou com essa “página infeliz da nossa história” - como diz a música de Chico Buarque - reativou uma memória coletiva e também individual provocando-nos a agir no presente. Criou, portanto, um circuito de rememoração e ação, mobilizando, em cada um de nós ali presentes - incluindo os policiais - afetos diversos.

Da vulnerabilidade compartilhada naquele ambiente, um campo de forças se fez presente. De alguma maneira éramos todos nós a correr um risco naquela situação, o que nos uniu, enquanto público. A imagem da performer paralisada no chão por muitos minutos, nos lançava ao lugar de testemunhas de atos inaceitáveis: a tortura e a censura. O público firmou, sem prévia combinação, um acordo ético de sustentação da cena ao não desviar dela nem o olhar, nem os corpos. A vulnerabilidade expressa na cena gerou, portanto, condições de partilha e comprometimento. A fragilidade compartilhada nos permitiu uma vivência, mesmo que efêmera, de intimidade com os desconhecidos ali presentes. O malestar, a dor, a revolta, o desconforto instaurados pela performance eram comuns a todos nós e nos uniram em um compromisso ético-estético.

Eleonora Fabião entende que a força da performance está justamente em “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo” (Fabião, 2008, p.237).

Dar a ver esses fragmentos de verdade, desvelar segredos, pode gerar, entre outras consequências, repressão e censura, tornando a ação passível de ser enquadrada como delito, infração, ou mesmo crime pelos representantes da lei. Insistir na realização da performance e enfrentar a proibição é também optar pela desobediência como estratégia de ação. Desse modo, é possível quebrar um pacto perverso – nesse caso, o silêncio diante da tortura – para abrir outras possibilidades de pactuação na esfera pública. Cria-se, portanto, um gesto de afirmação de certa posição ético-política: não ceder às regras e leis consideradas injustas, desarranjando sistemas de significação, produzindo crises no campo discursivo e institucional.

Zonas de risco

O gesto de riscar foi um modo que encontrei de produzir alguma escrita, alguma inscrição no espaço público. Riscar a cidade ao me arriscar na cidade. Um grito silencioso, quase

imperceptível. Com minha caneta de tinta vermelha, escrevi nos encostos dos assentos dos ônibus nos quais circulei cotidianamente durante quase dois anos (entre 2016 e 2018). O que fazer com minha necessidade de gritar quando nossas palavras de ordem, embora ainda necessárias, pareciam tão desgastadas, tão pouco provocativas? Como expressar e de que forma encaminhar meu repúdio aos desmandos de um poder que, diariamente, ceifa vidas e sonhos, diz quais corpos podem circular livremente pela cidade, encarcera sem provas, nos quer dóceis e obedientes?

As longas horas no transporte público com tantas questões pululando em minha cabeça me levaram a sintetizá-las em frases curtas que passei a escrever, cotidianamente, no encosto dos assentos à minha frente. Passei a vê-los como quadros em branco que pediam algum traço, uma palavra, algum registro desse mal-estar que não podia ficar só comigo nem era só meu. Por vezes, eram palavras de ordem ditas e repetidas milhares de vezes, muitas delas em coro nos diversos protestos e manifestações. Podiam também ser perguntas não respondidas que caminhavam comigo por muitos dias, fruto de conversas e acontecimentos recentes⁹.



Fotografia 2 - *Risco #1*. Rio de Janeiro (2018). Cecília Magalhães.

⁹ Algumas das frases escritas: Quem matou Marielle?; Fora Máfia dos transportes; Fora Temer; Corpo Estranho; Matheusa vive; Parem de matar a juventude negra; Lula Livre; Viva o Cu; Desobedeça; 3,95 é roubo; Preferiria não; Foda-se a Copa; Estado de Exceção; Com o Supremo, com tudo; Não é sobre corrupção; Intervenção pra quem? Quais são as nossas armas?

Ali no ônibus, solitária, discreta e quase criminosamente, eu insistia nelas, registrando-as em vermelho como um lembrete. Ação silenciosa e cheia de adrenalina. Coração disparado, corpo todo eletrizado, vivo. E se me pegarem? O que pode acontecer? Seria eu considerada uma pichadora (mesmo com caneta hidrocor)? Mas quem teria poder de me impedir? O motorista? Um passageiro? Será que há câmeras me filmando? Vão reconhecer meu rosto e me surpreender na próxima viagem que eu fizer? Não sabia, de fato, quais consequências aquilo acarretaria para mim, mas nenhuma ameaça podia ser maior que a sensação de estar viva em meio a tanto anestesiamento.

Havia um misto de excitação e medo de ser vista. Alegrava-me imaginar que aquelas frases circulariam pela cidade e seriam lidas por pessoas que eu não conhecia e jamais saberia quem são. Uma alegria de compartilhar um grito íntimo – mas também coletivo – que pudesse surpreender a quem ali se sentasse, indo ou vindo do trabalho, de casa, de uma festa, da praia... que efeitos essas frases poderiam provocar nessas pessoas que as encontrassem ali, por escrito, numa superfície não destinada a tais formas de manifestação? Como elas se relacionariam com esses enunciados, o que eles poderiam disparar, por quanto tempo resistiriam?

– Por que você não vai bordar as suas roupas?

Fui surpreendida pela repreensão de uma mulher que me flagrou escrevendo.

– Isso aqui é um Ô-N- I-B-U-S!!!! Ele não é seu! Vá bordar as suas roupas! – insistia ela.

A tentativa de manter o anonimato falhou nesse momento e meu corpo assumiu, obrigatoriamente, a autoria desse “delito”. A testemunha não reconheceu no ato um gesto de resistência e apelou rapidamente para a relação entre o público e o privado e para uma suposta lei natural que rege essa relação. Não importava que eu tivesse uma necessidade íntima de me manifestar. Minha intimidade não deveria ser expressa no transporte que é público e que, portanto, não me pertence. Mas poderia, sem problemas, expressar-se no meu corpo - “propriedade privada”. Minha ação rapidamente foi tomada como vandalismo.

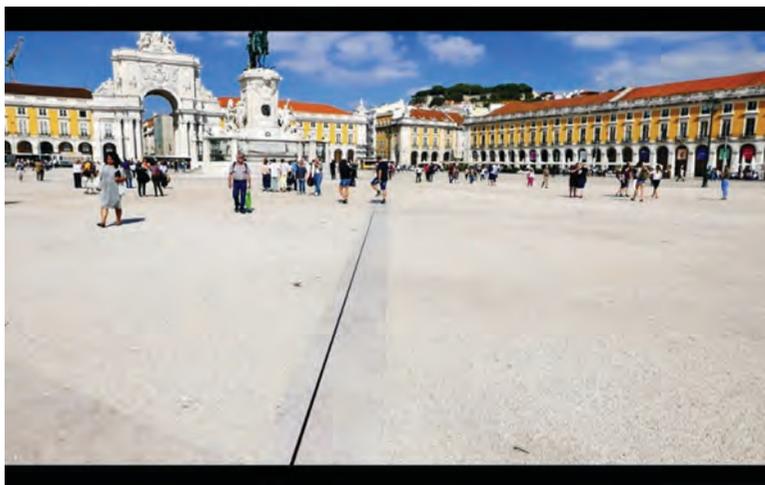
Certo dia deparei-me com minha própria escrita em um ônibus e imaginei o circuito que ela teria feito até me reencontrar. Nesse trânsito pela cidade, quantas pessoas também teriam se depurado com ela? Teria havido alguma reação, estimulado algum pensamento, algum diálogo com o passageiro ao lado? Em outra ocasião, encontrei em um ônibus uma frase que eu costumava escrever. O traço, porém, era de outra pessoa. Seria um eco à minha ação ou mera coincidência? Imaginei que este seria um modo de espalhar ideias, questões, pensamentos que percorreriam trajetos variados e teriam destinos múltiplos.

Essa foi a primeira das ações de uma série que denominei “Risco”. Em todas as ações que compõem a série, ainda em curso, eu produzo um risco com um objeto que eu possa levar na bolsa

– ordinário, comum, barato, facilmente encontrado, mas sempre vermelho¹⁰ – em algum local com grande circulação de pessoas. Não anuncio a ação, tampouco peço permissão, licença ou autorização para realizá-la. Insiro-me no fluxo da cidade sem aviso prévio. Sou um transeunte como outro qualquer. No entanto, em algum momento, inicio um gesto que contrasta com a mera travessia ou com o ritmo do lugar. Ali me demoro, me dedico a um fazer cujo objetivo coincide com o próprio fazer, sublinhando minha passagem por esses locais, produzindo uma marca, mesmo que efêmera. Risco um traço, traço uma diferença.

Em Lisboa, fiz uma linha reta sobre o piso da Praça do Comércio, desenrolando um carretel de 100 metros de fita vermelha metalizada (comprada em papelaria) em direção ao rio Tejo¹¹. Em São Paulo, fiz uma grande linha sinuosa sobre o piso da praça da República, desenrolando um carretel de 610 metros de barbante vermelho em um trajeto não programado previamente, “bordando” o solo com o fio de barbante¹².

Linhas que marcam e demarcam o solo, incidem no espaço transgredindo-o e perturbando-o, estabelecem fronteiras inusitadas que se abrem a novos contatos, criam novos circuitos relacionais.



Fotografia 3 - *Risco* #2. Praça do Comércio, Lisboa (2018). Ique Larica Gazzola.

10 A cor vermelha, geralmente associada aos movimentos de esquerda, vem sendo, nos últimos anos, alvo de fortes ataques ideológicos por movimentos de extrema-direita. Para estes, o vermelho representa o “comunismo”, o vandalismo, o ataque à família, a Deus e à propriedade privada. Costumam entoar gritos como “a nossa bandeira jamais será vermelha”.

11 Vídeo da ação *Risco* #2 disponível em: <https://youtu.be/asHwgfQZ8>

12 Vídeo da ação *Risco* #3 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qp5iLDz0F30>

Enquanto desenrolava o carretel em Lisboa, pude ouvir comentários em diversas línguas. “*Qu’est-ce que c’est, ça?*”, perguntou um vendedor de óculos; “*Oh, it’s a happening*”, exclamou uma turista. Uma senhora, percebendo minha dificuldade em colar a fita no chão, abaixou-se e ofereceu ajuda em espanhol sem perguntar sobre a razão do meu gesto. A intervenção desse novo traço modificou e gerou visibilidade para aquele território onde eu, como tantos outros, era estrangeira. Essa fronteira sutil funcionou como linha de encontro, de contato também sutil entre os passantes.

A fronteira efêmera alterou, por instantes, o padrão de caminhar dos pedestres. Em sua maioria, eles a transgrediam, a ultrapassavam sem nela pisar. Não se tratava de um fio de alta tensão, um cabo de aço ou coisa parecida. Era apenas uma fita que, se por um lado, não oferecia nenhum risco aos transeuntes, tampouco era ignorada por eles, parecendo mesmo impor certa autoridade. Os próprios pedestres autorizavam, concediam a interferência naquele espaço. Nenhum agente da lei me abordou. Não pedir autorização tem sido uma boa estratégia: desobedecer antes que proibam.

Por receio de que alguém se machucasse em um eventual tropeço, após alguns minutos, recolhi a fita e a enrolei de volta no carretel. Levei-a, algumas noites depois, ao Miradouro da Graça. Lá, depois da meia noite, quando quase não havia ninguém, “costurei” a fita vermelha na grade do miradouro. Ao final da ação, deparei-me com uma espécie de escrita. Aquela fita, antes disposta em linha reta na praça, ali se transformara em um texto de grafia indecifrável, uma quase-letra. Senti-me novamente uma pichadora.

Curioso foi saber, depois de alguns dias e já fora da cidade, que minha “pichação” continuava ali, incorporada ao ambiente onde pessoas se reúnem para beber, conversar e ver o pôr-do-sol. Por quais motivos não retiraram a fita das grades? Não a teriam percebido como “lixo”, “sujeira”, gesto de “vandalismo”? Que significados foram atribuídos a essa ação sem testemunhas? O que sustentou a permanência daquele texto enigmático e o que era possível ler ali?



Fotografia 4 - *Risco #2*. Miradouro da Graça, Lisboa (2018). Cecília Magalhães.

Destino completamente diferente teve o barbante na praça em São Paulo – onde me deparei com muitas pessoas em situação de vulnerabilidade ou “risco social”. A ação, para alguns que ali estavam, gerou uma expectativa de que eu faria um grande gesto após desenrolar todo o carretel: “no final, ela vai puxar o fio e vai transformar isso em alguma coisa”. Eu frustro essa expectativa. O “depois” não cabia a mim. Eu só poderia dar conta de um fazer contínuo no presente ao deixar um rastro vermelho no chão enquanto caminhava naquela manhã de domingo ensolarado e me aproximava de desconhecidos ao longo desse passeio. O gesto de desenrolar a linha funcionava como um pedido de licença que abria uma zona de contato. Estabelecia-se uma negociação silenciosa que permitia que eu – estranha àquele território – pudesse adentrá-lo e nele agir de forma um tanto enigmática.



Fotografia 5 - *Risco #3*. Praça da República, São Paulo
(Gira Circuito Itinerante de Performances – Ocupação 4, 2019). Ique Larica Gazzola.

Talvez por perceber que eu não fornecia um único e definitivo sentido àquela ação, nem prometia um grande feito *a posteriori*, uma senhora concluiu: “ah, é arte, né? Eu também faço minhas coisinhas...”. Compreendi, a ideia de “coisinha”, como referindo-se a algo íntimo, um fazer quase para si próprio, uma necessidade, algo simples que não precisava ser espetacularizado. Depois de algum tempo, essa mesma senhora se aproximou novamente dizendo ter pedido aos “rapazes do coreto” – que pareciam ter passado a noite ali – para cuidarem do que eu fiz: “ninguém respeita arte nessa cidade”, comentou ela antes de ir embora.

Assim que encerrei a ação, percebi um movimento do barbante no chão. Era um homem que o estava recolhendo. Ao enrolá-lo, fazia o movimento e o trajeto opostos ao que eu tinha acabado de fazer. Com seu gesto, ele desfazia os desenhos no chão como um vídeo sendo rebobinado. Aproximei-me dele, curiosa. Ele se constrangeu e tentou se afastar, como se estivesse fazendo algo ilícito. Um outro homem, dirigindo-se a ele, disse: “você merece! Você merece! Trabalha pra caralho!”. Iniciei uma conversa com o rapaz que recolhia o material. Percebendo que eu não me opunha ao gesto dele, e não me via como proprietária nem do barbante, nem de uma possível “obra artística”, o rapaz revelou que daria o material a uma moça da feira de artesanato da praça para que ela fizesse uma bolsa, pudesse vendê-la e, assim, ele ganharia “uns trocados”.

Logo depois, vi outro homem carregando uma grande quantidade do barbante. Aproximei-me dele que, sorridente, me contou que faria “um tapete cigano, com uma estrela amarela no meio”:

– Parece que vocês adivinharam o que eu estava precisando! – comentou ele alegremente.

No final, quem puxou o fio e o transformou em alguma coisa foram os frequentadores da praça. O objeto apresentado e disponibilizado publicamente nessa ação, imediatamente retoma seu potencial utilitário ao ser recolhido por pessoas que, num movimento oposto, no desfazimento mesmo da ação realizada, o transformarão em novos objetos (úteis). Trata-se de uma nova ação que dá continuidade à performance, revelando um modo de apropriação e de implicação singulares por parte dos que ali estavam presentes. Naquilo que porta um enigma, naquilo que não se resolve, nem se explica de uma vez por todas, algo foi encontrado; algo do qual se necessita e pelo qual se estava esperando, sem nem mesmo disso se dar conta. Podemos dizer, então, de um bom encontro.

O traço, o risco, a linha reta, a linha sinuosa, o desenho, o bordado, a escrita, a costura: todos esses elementos se sobrepuseram a códigos já estabelecidos, subvertendo fronteiras que mais nos afastam que nos aproximam. Eles configuraram-se como possibilidades de produção de múltiplas inscrições no espaço público, múltiplos cortes que abrem outras dinâmicas corporais, afetivas, políticas.

Delitos-Delírios

(...) o que importa é justamente quando se instaura, por intermédio da ação, uma zona de indiscernibilidade, uma zona de risco (não de perigo, que fique claro) que não nos permite saber de fato do que se trata: arte ou protesto? arte ou crime?... uma ação estético-política é borda, fronteira de risco, abismo... *amor fati!* (Coletivo 28 de Maio, 2017, p. 194).

As ações performativas aqui expostas podem ser compreendidas a partir da ideia de “ações estético-políticas” defendida pelo Coletivo 28 de Maio (2017), especialmente por não reivindicarem o *status* de arte ou mesmo uma autoria. Ao contrário, realizam-se quase no anonimato e estão mais interessadas nas relações e redes que elas podem ativar, expressando questões que são, a um só tempo, íntimas e coletivas, públicas e privadas. Com seu potencial disruptivo, elas incidem na produção de curtos-circuitos em determinados fluxos da cidade, embaralham seus códigos e símbolos, provocam situações.

Para isso, utilizam-se de diferentes estratégias que vão desde o tensionamento direto com as forças da lei – flertando com o delito – até a produção de inscrições não autorizadas, enfrentando

e subvertendo determinadas regras e condutas naturalizadas ou normalizadas. Tais estratégias contribuem para a criação de zonas de visibilidade, movimentam discursos e afetos, reinventam espaços, estabelecem e alargam fronteiras.

São práticas insurgentes, realizadas em caráter de urgência, *site specific* e inseridas em um contexto político-cultural específico, onde escapar a aprisionamentos significantes é fundamental. Essas intervenções dão a ver algo da esfera do não-dito e dos segredos: daquilo que se pretende esconder, escamotear, incidindo nos circuitos e nas dinâmicas íntimas, quase imperceptíveis da cidade. Elas movimentam e deliram um mundo ao criá-lo e recriá-lo continuamente, imaginando-o, interrogando-o, abrindo-o a novos questionamentos e novas significações. O delírio como criação de possíveis: tentativa, sempre precária e transgressora de inscrever-se no mundo.

Por meio de desvios, as ações criam, apresentam e revolvem antigos e novos problemas, instauram conflitos, mobilizam segredos. Elas portam um enigma a ser perseguido. Enigma este que faz mover cadeias significantes, produzindo associações e respostas diversas. O enigma nos convida à investigação e produz engajamento, fazendo ressoar a pergunta: o que tem de mim aí? Como me posiciono diante do que acontece à minha frente? Como sou atravessado (a) pelo acontecimento?

O (a) performer, ao fazer durar no tempo um segredo, ao produzir um tensionamento com o outro (o espaço, o público), cria condições para a emergência daquilo que se encontra velado, no campo do não dito. Traz à tona o que carregamos de mais íntimo em nós, coloca em cena nossa intimidade, lançando-nos, portanto, em um campo relacional. Ao sustentarem um mistério - sem oferecer uma solução - as ações colocam o pensamento em movimento, geram novos questionamentos, mobilizam corpos no espaço, modificam os próprios espaços, acionam novos circuitos relacionais e afetivos.

O enigma que essas ações portam e seu potencial de afetar aqueles que as testemunham e experimentam nos aproximam da ideia de "terrorismo poético", proposta por Hakim Bey (2007). Segundo ele, o terrorismo poético deve ser capaz de provocar no outro uma reação tão forte quanto o terror propriamente dito. Deve nos tirar do lugar, servir como um choque estético, gerar fortes emoções. O autor defende que o terrorismo poético deve, essencialmente, dirigir-se a produzir mudanças na vida do outro, não devendo limitar-se aos efeitos sobre o próprio artista/terrorista: "Não faça TP¹³ para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você faz é arte" (Bey, 2007, p.7).

13 TP é a forma abreviada de "terrorismo poético", utilizada por Bey.

Ele ainda traz a dimensão do crime como estratégia artística que se confunde com a própria vida: “O melhor TP é contra a lei: mas não seja pego. Arte como crime. Crime como arte” (Bey, 2007, p.7). Trata-se aqui de um interesse profundo pela afetação, transformação e subversão de um certo tipo de arte, reconhecível, codificada. Nesse sentido, aproximamos as noções de terrorismo poético, ações estético-políticas e as ditas “formas artísticas difíceis de serem reconhecidas”. Quanto menos capturáveis – pelos sistemas políticos, legais, econômicos, ideológicos, artísticos etc – mais potentes elas se apresentam.

Da mesma maneira, quanto mais elas nos escapam - em termos de significação e controle - mais têm o poder de nos revelar. Dessa forma, podemos entender que se trata de performar a intimidade no espaço público, de agir aquilo sobre o qual não sabemos exatamente, aquilo que desconhecemos em nós mesmos. Trata-se de se expor e se colocar em um movimento investigativo sobre si e sobre o outro, deixar pistas, rastros, vestígios e ser por eles também afetado. Exercício de vulnerabilização, fragilização, criação de porosidade e abertura ao outro; prática de “contágio”, de “contaminação afetiva” (Gil, 2004), fazendo mover o campo sensível, campo de trocas, de afetação de um corpo pelo outro.

Ao intervir na cidade, produzimos desvios, linhas de fuga e linhas de contato, ativamos regiões de encontro, de negociação. Criamos zonas de risco em que afirmamos a vida através de um exercício ético-estético-político, uma micropolítica de criação de novas formas de resistência/reexistência. Flertamos com o delito ao mesmo tempo em que deliramos um mundo, rabiscando-o, reescrevendo-o e nele nos inscrevendo: “delitos-delírios” (Clemente, 2017) que inventamos, continuamente, para não morrer.

Bibliografia

Bey, H. (2007). *Caos: Terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Versão digital disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/caos.pdf>.

Coletivo 28 de Maio. (2017). O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes*, 1(1), 191-200. Consultado em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463>.

Clemente, C. M. (2017). *O corpo na rua: ações performativas e micropolíticas de resistência*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil).

Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246. Consultado em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>.

Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX Revista do Lume*, 4, 01-11. Consultado em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>.

Gil, J. (2004). Abrir o corpo. In T.M.G.Fonseca; S. Engelman (Orgs.) *Corpo, Arte e Clínica* (pp.13-28). Porto Alegre: UFRGS.

Lepecki, A. (2012). Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13(1,2), 041-060. Consultado em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

(Página deixada propositadamente em branco)

ANDWHATBESIDE(S)DEATH. THÉÂTRE INTIME

LOUISE CHARDON

LUK VAN DEN DRIES

117

**Investigadora em Embodied Philosophy & Energetic Physiology,
Monte Carvalhosinho, Odemira**

University of Antwerp

(Página deixada propositadamente em branco)

Dialogue intime

Ce texte est l'entrelacement de différentes voix, nos voix. Des voix intimes, personnelles, car il s'agit de nos vies, de notre intimité partagée, de nos rêves et incarnations, qui se chevauchent depuis le commencement. Nous nous rencontrons à Berlin dans le contexte du *Kingdom*, une performance interactive de Felix Ruckert (2006). C'est une rencontre qui met immédiatement nos vies en mouvement: tout de suite une affinité émane, nous nous reconnaissons l'un en l'autre. Le soir même, nous échangeons nos contacts et faisons des plans de collaboration artistique. Quelques semaines après cette rencontre, grâce à une résidence à Troubleyn/Jan Fabre, nous disposons d'un espace pour explorer ce qui nous réunit. En quelques semaines, nous créerons une première version d'une installation/performance intitulée *Ay'n, La baignoire du diable*. L'image est un point de fusion, au sens propre, car la matière première de la production est la cire de bougie, mais aussi au sens figuré, car de plus en plus nos vies vont commencer à fusionner, se fondre l'une dans l'autre. Rapidement, nous prenons possession d'un endroit, un authentique CarWash, pour créer nos performances. Nous nommons ce lieu le *CarWash Theater* et nous créons également notre propre structure juridique pour notre tandem artistique, *AndWhatBeside(s)Death*.

Ce qui suit est l'effusion de ce dialogue intimement artistique, donnant naissance à un langage performatif issu d'une envie de proximité avec le spectateur, une invitation à se fondre et à toucher à travers les sens, et le sensible. Depuis le commencement de notre trajectoire commune nous avons été en recherche d'un terme pour contenir notre recherche. Le concept de Théâtre Intime et Sensitif est ce qui nous semble le mieux porter notre démarche. Dans ce texte, nous essayons de donner chair à ce terme intuitif, non pas en essayant de le définir ou de l'expliquer, mais en sondant ce que ce terme évoque en nous, ce que nous voulons toucher en l'employant, ce que nous ressentons à travers lui.

Vient d'abord un texte introductif sur l'intimité, sous la forme de quelques réflexions et considérations plus générales. Nous donnons ensuite corps au concept d'intimité à travers de quelques productions issues de notre parcours commun. Nous déplaçons nos pensées et nos sentiments côte à côte, les uns après les autres, nos mots se touchant parfois, se chevauchant, se reflétant, un dialogue intime à deux voix et à tonalités variables.

Intimité du mouvant

En hébreu le mot "os" est employé pour nommer ce qui est clos, secret, profond. Si je désire parler de mon intimité, ce qui vit secrètement dans la profondeur de mon être, je vais utiliser le mot $\aleph \beth \aleph \beth$ "os".

L'intimité est ce qui nous unis, au-delà du simple fait d'être ensemble.

L'intimité est un devenir profond. Le devenir intime se fait dans la réciprocité sensible entre voir et être vu(e), entendre et être entendu(e), toucher et être touché(e), ressentir et être senti(e), comprendre et être compris(e), bouleverser et être bouleversé(e).

L'intimité est l'accueil des profondeurs de l'autre, c'est entrer sous la surface de son monde et de sa chair, chercher à pénétrer, rencontrer, connaître, re-co(n)naître l'autre, embrasser ses nuances, les naissances et les morts de son intériorité. Devenir intime c'est atteindre l'âme avec le cœur, ouvrir l'esprit sur une réalité qui uni: mon cœur écoute ton histoire, partage ta douleur, embrasse tes blessures, t'accompagne patiemment, avec attention et sans attente. Dans ce souhait d'intimité, en cet instant, et pour chaque instant à venir, nous sommes présents à/en l'autre, nous nous re-co(n)naissons dans nos devenir. Nous devenons intimes avec la totalité de l'être, la totalité d'être. Dans cette qualité intime (le) tout devient sensible et intense. Le murmure fait place aux cris, la réceptivité fait place à l'inconfort, la confiance fait place à l'agitation.

Un des chemins fondamentaux vers l'intimité est notre faculté à l'attention, notre capacité à être, instant après instant éveillé, émerveillé, réceptif. L'attention est un état d'ouverture, de détente, un mouvement de dilatation et d'approfondissement de notre champ de présence, de réceptivité et de perception. Dans sa forme la plus déployée, l'attention nous rapproche de nous-même, de l'autre, de l'absolu.

Par notre attention nous éclairons/révérons l'intensité voilée et contenue dans le présent: sentir le timbre d'une voix se poser dans mon écoute, observer la température d'un corps répondre aux échanges bio-chimiques, deviner le flot sanguin par les nuances de la peau, ressentir un tonus tissulaire sous tact, percevoir les contractions et les détentes des fibres nerveuses, chavirer avec ma chair au même rythme que les nuages, sentir les mouvements lunaires dans mes fluides, vivre l'érosion minéral, les jeux spiralés de la gravité dans mes os, la résonance vibratoire de mes cellules avec le chant des oiseaux. Sentir la vie dans toutes ses dimensions, dans la profondeur et l'amplitude de chaque chose, chaque cellule, chaque être, et à chaque instant. Par mon attention je deviens intime avec le monde et avec la vie.

L'ouverture de notre champ de présence perceptif/réceptif donne à l'autre l'espace d'accueil dans lequel il/elle s'engage intuitivement. L'autre ressent l'appel et vient dans le champ d'attention que nous créons, faisant l'autre moitié du chemin. C'est une intelligence simple et physique comme la logique respiratoire: la sensation de vacuité dans les poumons ouvre

un espace réceptif et déclenche l'appel à l'échange d'air. Par l'attention je deviens complice et intègre au monde.

L'intensité intime, défait les modèles habituels et les idées formelles et l'on peut alors se déposer en synergie dans un espace commun. De là, l'inspiration et l'intuition se font évidence et se donnent à l'expression unique du moment présent.

Ce chemin d'intimité par l'attention est une rencontre au bord du vide, à la racine de la conscience: voir l'invisible, ressentir l'insensible et entendre l'inaudible. En développant mon attention et en laissant s'épanouir la sensibilité de ma perception, je prends conscience au-delà du regard et du visible. Pénétrer l'intimité c'est pénétrer le sensible. Apprendre comment seule une voix nous révèle la totalité/tonalité d'une personne: sa silhouette, son poids, sa distance, son tonus corporel, son état émotionnel, sa pulsation. Se laisser glisser sous la surface et toucher/être touché/e par la pulsation uni-vers-elle.

Nous incarnons chaque substance de l'univers: terre, or, étoiles, diamant, argent, fer, ambroisie, bois, eau, éther, feu. Et chacun de ces éléments sont interdépendants et intimes à/dans notre corps ainsi qu'au sein du corps universel.

Le corps est un environnement autant que l'environnement est un corps, un paysage, interne et externe, sujet aux variations biologiques, émotionnelles, météorologiques. L'environnement interne et externe jouent un jeu de cache-cache, enveloppés et contournés par des membranes (zones transitoires) plus ou moins poreuses: une forêt, ma peau, les muqueuses, les méandres de mon tube digestif qui ne sont qu'une promenade pour l'extérieur vers l'extérieur au coeur de mon intérieur. Telle l'ascension de la terre vers le ciel par les feuilles de l'arbre, ou la chute fluide du corps des nuages vers la terre, ou encore la plongée et la remonté continue des plaques terrestres vers le fond et la surface des océans, miroir des relations intimes et continues entre mon sacrum et mon sternum, entre le vécu subconscient de mon lien à l'autre et son expression émergée. Nos champs réceptifs/perceptifs et de présence, comme la porosité variable de nos membranes, sont mutables: plus ou moins perméables, plus ou moins étendus, tendres, accessibles, profonds, vulnérables. Nous sommes incarnés, nous sommes expériences, nous sommes devenir, nous sommes sensations, émotions, pensées, souvenirs, rêves, imaginaires et c'est à travers l'environnement d'un corps que nous vivons les environnements qui nous enveloppent. La re-union de l'enveloppe environnementale avec notre peau et notre intériorité, est le berceau des relations intimes et sensibles.

Le temps existe dans le corps, le temps réel, le temps des sens, des mémoires et de l'imaginaire. C'est dans ce temps et cet espace que j'imagine l'interaction performative: cartographier

le voyage de notre conscience, tracer le contour de nos mémoires, définir l'ampleur de notre champs perceptif, modeler le volume de notre présence, étendre et multiplier nos racines à travers l'infinité des perceptions, comme des reflets de lumière qui scintillent sur la surface de l'eau, promener nos souvenirs dans notre corporalité présente... s'unir dans l'intimité du temps, de l'espace et de l'être. Rendre sensible l'invisible et révéler l'intime en explorant sous des perspectives sensorielles, tactiles, kinesthésiques les corporalités de l'imaginaire et les mouvements subtiles de l'être. Incertitudes, retards, lenteurs, flottaisons, états oniriques, c'est cela qui m'intrigue et m'absorbe dans la recherche de l'intime et de sa voie/voix performative/artistique: une approche incarnée plaçant l'expérience intensément sensible et subtilement intime au centre de l'interaction performative, vivant l'attention comme processus de rencontre, d'expression et de partage artistique. L'acte de création comme acte de compassion, pour nous-mêmes et pour les autres. C'est un territoire de recherche et d'inspiration infini, au magnétisme puissant qui appelle quiconque se reconnait dans l'alchimie de l'intime.

Louise

Le théâtre intime comme paradoxe

Comment traduire cette intimité en scène? Quand peut-on parler de théâtre intime? Les concepts d'intimité et de théâtralité ne sont-ils pas exactement opposés, ne sont-ils pas toujours mutuellement exclusifs d'une manière ou d'une autre?

Il est pertinent de commencer ces réflexions sur l'intimité à partir de la sensibilité et de l'attention. La sensibilité à soi-même, à l'environnement, à l'autre (ce sont des concepts qui se chevauchent naturellement, qui se présupposent aussi) est la condition nécessaire à l'émergence d'un champ d'intimité. Il est juste d'ancrer cet intime si profondément dans le corps et en même temps de le projeter vers les étoiles et de le jeter dans l'univers. Parce que l'intime est en effet très mobile, il est extrêmement lent et se déplace à la vitesse des années-lumière, il peut ramper comme un escargot et frapper comme la foudre.

Ton expérience de l'intime est liée à ta sensualité en tant qu'artiste: tu écris, pour ainsi dire, l'intime sur la peau de dessins intérieurs. Même lorsque tu es sur scène, la tourmente intérieure dont tu parles est une sorte de canevas à l'envers, révoltée, afin de la rendre visible et tangible pour le spectateur. Du moins c'est ce que j'imagine, car je ne suis ni artiste ni interprète.

Ma place pour parler et partager de l'intime est basée sur mon expérience de spectateur. En fait, j'ai toujours considéré le théâtre comme un lieu d'intimité potentielle. Le théâtre qui

m'intéresse est la scène du dévoilement, le théâtre nu, pour ainsi dire, le lieu où s'arrête le spectacle, le lieu où l'homme se révèle dans toute sa fragilité et sa vulnérabilité. Voir et être vu en est un élément fondamental. La particularité du médium théâtral est qu'il incite au regard. Les acteurs se laissent regarder, se montrent et conscientisent les regards qui leurs sont adressés. A ce carrefour d'un jeu de regards sciemment organisé, se créent les moments les plus merveilleux du théâtre. Regarder devient le déploiement de toute une stratégie entre montrer et dissimuler, recevoir et renvoyer. En regardant, je veux bien sûr dire plus que regarder, il s'agit de percevoir, de ce qu'on appelle en grec aïsthésis, perception avec tous les sens du corps. Le mot néerlandais "regarder" (toeschouwen/ en allemand zuschauen) est un équivalent approprié pour cette expérience théâtrale du spectateur. Le mot 'schouwen' (voir/ refléter) porte en lui une dimension philosophique, c'est une manière très active de regarder. Je vois aussi l'observation comme une activité très énergique, telle une cheminée fumante (le mot 'schouw' en néerlandais signifie aussi cheminée). Quelque chose qui traverse tous les pores. Le spectateur comme machine à évaporation de la scène.

Le théâtre intime qui m'a le plus touché au cours de ces nombreuses décennies que j'ai passées en tant que spectateur dans l'obscurité des salles de théâtre, laisse de côté les catégories existantes de distance et de proximité qui ont dominé le théâtre occidental pendant de nombreux siècles. La distance et la proximité impliquent toutes deux une limite, la différence entre les deux est purement graduelle. La distance et la proximité impliquent un dualisme entre regarder et montrer. Le théâtre intime à mon avis concerne autre chose, à savoir la fusion, c'est un processus chimique dans lequel les cellules commencent à réagir extra-ordinairement, un processus dans lequel l'énergie va et vient, sans que l'on sache quel est le point A et le point B. La seule trace perceptible de cette dimension intime est la traînée d'escargot ou l'impact de la combustion, par la suite.

Ce n'est pas un hasard, je pense, que la première performance que nous avons créée ensemble, toi en tant qu'artiste et interprète, moi en tant que spectateur et dramaturge, était littéralement consacrée à la fusion. Le matériau principal de la première représentation / installation était la cire. La graisse de bougie est un matériau extrêmement tactile, elle a la propriété de passer du froid-dur au chaud-doux. Au contact du feu, la masse d'une bougie commence à se transformer, la bougie prend une forme physique différente, se volatilise en fumée et en cire fondante. La cire de bougie brûle sur la peau, montre au corps sa ferveur, laisse des traces rouges, mais peut également être traitée comme un matériau malléable qui dessine une seconde peau sur le corps, applique un costume qui se cache et le rend invisible. Dans le spectacle, nous laissons la cire de bougie fondre et se solidifier à nouveau, avec la peau comme une sorte de toile d'intimité. Car la cire était en premier lieu aussi une métaphore de ce qui nous touche, de ce qui nous fait fondre, des processus physiques de ce qui se passe sous la surface de la peau, en révélant le caché.



Photo 1 - Filip Van Roe

Ay'n, La baignoire du diable était le titre de cette première représentation. Et donc je reviens à l'hébreu avec lequel on a commencé ce dialogue. ׀!׀ représente le néant, ou plus exactement l'unité du néant et le tout avant la création. C'est une sorte de voyage de l'obscurité à la lumière, une sorte de voyage intime à travers l'obscurité de la lumière, car c'est un terme cabalistique auquel on ne peut penser que sous la forme d'un paradoxe. Quelque chose de l'ordre du théâtre intime, aussi un paradoxe qu'on ne peut essayer de vivre qu'à son point de fusion.

Luk

Ay'n. La baignoire du diable (2007)

Le trouble d'être et le goût de la mélancolie s'infiltrèrent sous ma peau et noient ma chair. Je deviens torpeur... je fond au plus profond de moi... une descente vertigineuse qui m'enlève à moi-même, ne sachant si, ni quand, je toucherais le fond...

Silence douloureux, larmes noyées... attente désillusionnée. Là où je rencontre mon âme est un espace sans lumière, une obscurité sans mouvement, sans durée... une apnée de l'être.

... le cri de désespoir qui soudainement me saisi est le souffle qui enclenche le rappel à la vie.

L'amnésie brumeuse qui avait envahi mon paysage interne aperçoit le fin ruisseau de l'existence, et m'invite à le suivre... je m'oriente lentement, mais déjà avec une sensation de durée, et même de pulsation. Si tenu qu'il soit, ce ruisseau est déjà une rivière d'espoir et devient mon jaillissement vital.

Ay'n fut créé en résonance avec le vécu douloureux de ma soeur cadette prise de bi-polarité. Son état psychique a éveillé en moi une empathie et une reconnaissance si profonde que je ressentais sans distance ni distinction ce qu'elle traversait. La tristesse, le désespoir, la rage de son âme étaient tout autant miennes. J'ai conçu et vécu Ay'n dans une fusion intime avec ce lien invisible, mais si puissant et irrésistible, m'aspirant vers le fond de l'être. Un passage incontournable pour continuer à vivre. Une descente dans le plus intime de l'âme.

La cire est l'expression de ma chair, informe, vidée de désir, rendue à la gravité, sans volonté. Quand elle durcie, elle devient ma dureté, ma carapace, cassante et limitante. Après la fonte de mon être, je reviens à moi dans une autre densité.

Louise

Ay'n. La baignoire du diable (2007) a été plus que le début de notre collaboration, le projet nous a réunis, l'exploration quotidienne sur le plateau de travail, la recherche de l'orientation que nous voulions suivre, ce que nous voulions exprimer, nous ont aussi réunis. La performance n'était donc pas seulement le début d'un voyage artistique mais aussi le début de notre histoire relationnelle. Les deux sont indissociables dans ma mémoire. L'intimité de cette performance était plus qu'un énoncé de programme, elle faisait partie de la réalité, elle flottait dans l'air, elle devenait chaque jour plus tangible. Mon regard et ta performance comme des boucles énergétiques qui se rencontrent et s'entrelacent. L'un inspire l'autre, et vice versa, parfois on ne sait pas où une chose commence ni finit parce que c'est l'énergie elle-même qui mène la danse. L'énergie est la surface de friction de l'inspiration et la friction génère le mouvement, des particules qui dansent les unes avec les autres et créent ainsi de nouvelles images, de nouvelles idées. Le désir de pénétrer derrière l'image opaque de l'autre, bien sûr, a intensifié ce processus, lui a donné une couche supplémentaire, a suivi son propre chemin inimitable et a créé une dimension dans cette performance sur laquelle je peux à peine mettre le doigt par la suite, mais il est indéniablement là.

La partie la plus intime de cette performance réside dans le geste d'abandon. En fait, toute la performance est contenue dans cette seule image centrale: un lustre avec des centaines de bougies est tiré vers le haut et toi tu t'allonges en dessous, nu, la cire fondante coule sur ta peau; ta peau forme la toile sur laquelle la cire de bougie fait son propre dessin. La cire de la bougie se consume en une traînée ardente qui, refroidit, touche la peau et la transforme en une masse de plus en plus amorphe. Ton corps, soumis aux lignes ruisselantes de centaines de bougies, devient une sculpture organique de graisse solidifiée.

L'image invite le spectateur à se rendre et à trouver son propre point de fusion. Le plus intime réside dans ce geste de révélation, parce que tu t'exposes, tu montres la dimension la plus incompréhensible, insaisissable, à la fois transparente et impénétrable de toi-même: le point de fusion de ta propre matière. Dans l'abandon, tu t'absentes, car on doit s'effacer d'une certaine manière pour pouvoir se donner complètement. *Ay'n, La baignoire du diable* touche ce paradoxe. J'ai tenté de dépeindre ton paradoxe dans ces mots:

Ay'n est une créature en quête.

Celle qui descend, sonde les limites.
 Les siennes, pas celles de la morale.
 C'est elle qui descend sous les couches huileuses de ses doutes,
 creuse les brèches de sa propre existence.
 Justement là où elles sont mal colmatées,
 où elle a mal, où les nerfs sont à vif.

Ay'n, c'est aussi la volupté.
 La volupté d'explorer.
 Explorer les graisses de la vie,
 ses engrenages, souillés de cette graisse,
 matière scandaleuse, indigne, impure,
 mais indispensable car sans elle, pas de mouvement.
 Tout grince.

Ay'n c'est la goutte noire sur fond blanc.
 Point de sortie.
 Point où l'ange débute sa chute,
 où la lumière devient noire,
 la sueur devient sang et la tragédie ridicule.
 Le point où tout se liquéfie, à défaut de durcir.
 Ay'n c'est un point où tout peut changer dans l'inverse.
 Rires ou pleurs?
 Plaisir ou douleur?
 Pas d'équilibre.

Ay'n est nom de personne,
 nom d'impossible,
 nom cruel.
 Elle touche au scandale de la vie, au noyau vide.
 Sortie d'une vie.
 Recherche d'un noyau éclaté, inexistant.
 Perturbation.
 Perdue sans désir.
 Perdue par désir.
 Le désir de quelque chose d'indicible,
 qui ne console de rien.
 Un désir qui nous fait chanceler,

dans lequel s'immerger, disparaître.
Un trou noir.

Luk

Sensorama. Un voyage à travers l'image de soi (2008)

Luk et moi sommes allongés dans notre lit, scrutant paresseusement le plafond alors que nos esprits divaguent imaginant la fête d'ouverture de notre nouvelle salle de théâtre le CarWash Theater. Un CarWash qui se transforme en Théâtre... un théâtre qui s'habille d'un décor de bord d'autoroute, avec des veilles bécanes et quelques oldies, fausse pelouse et pneus perdus ... Luk inspire et s'inspire... il exprime un désir qui vit en lui depuis longtemps: une performance CarWash, un spectacle dans lequel le spectateur est lavé, massé, balayé comme dans les CarWash automatique. Génial! De là notre imaginaire foisonne et nous gambadons d'idées en idées: un convoyeur d'identité, une salle pour caresser l'âme, une machine à laver l'image de soi, un espace pour é mouvoir la peau... c'est au creux des draps, peau contre peau, dans cette intimité de notre couple, qu'est né Sensorama. Dans le processus de création de Sensorama Luk et moi nous sommes aussi dévoilés d'avantage l'un à l'autre, laissant certains aspects de nos personnalités venir au jour. Comme un couple qui met au monde un enfant et se découvre, se révèle et croient eux-mêmes dans leur connaissance de l'autre au fur et à mesure que croit leur enfant. Sensorama fut la plus belle déclaration d'amour que Luk m'ait jamais faite.

Dans mon expérience en tant que performeuse, faire partie de Sensorama fut comme partir au large à la rencontre de la vastitude de l'humain. J'ai eu le sentiment d'être un kaléidoscope à refléter les personnalités: rencontrer, imprégner, absorber, digérer, recevoir, rendre, provoquer, révéler. Oui, révéler: un révélateur de l'être, très perméable aux dissolvant identitaire, et conducteur de réinvention de soi.

Comme en pleine mer, les corps tanguent et la peau est humide. Notre enveloppe noyée et réunie dans nos transpiration n'est plus qu'une fine définition de ce qui est moi ou toi. Je me dissous dans le mouvement qui glisse sous ta peau.

Louise



Photo 2 - Luk Van den Dries

Sensorama. Un voyage à travers l'image de soi (2008) va plus loin. En fait, *Ay'n* était encore une performance assez "traditionnelle" dans le sens où le public était assis sur une tribune frontale. L'intimité se cachait dans le geste performant, au niveau symbolique. *Sensorama* est une production 100% interactive, les spectateurs se déplacent individuellement dans une installation où ils sont confrontés à eux-mêmes dans cinq espaces différents. Dans ces cinq chambres, les spectateurs sont invités à se regarder en nuances, sous différents aspects. Dans la première chambre, par exemple, ils regardent un(e) interprète révéler quelque chose de lui(elle)-même, derrière une paroi de verre semi-transparente qui fait également office de miroir. La troisième chambre transporte le public sur un tapis roulant de 12 mètres de long (installation de l'artiste Lawrence Malstaf) dans un autre monde; ils sont ensuite emmenés les yeux bandés par un interprète aveugle, et entrent dans un gigantesque nuage de toile parachute gonflée, une sorte d'utérus symbolique. Là, les spectateurs explorent leur image de soi à travers le sens tactile et kinesthésique c'est la seule installation où le public a un contact physique avec un ou plusieurs interprètes, et selon le spectateur, ce contact peut devenir très ludique, très doux ou fluide, mais aussi confrontant, intense et surprenant. Le bandeau est crucial pour maximiser l'imaginaire sensoriel du spectateur. Un abandon et une confiance sont exigés de lui/elle, les interprètes agissent comme des guides qui animent un théâtre intérieur, un théâtre dans lequel le corps n'est pas montré mais incarné dans le spectateur. Les moments où le corps devient méconnaissable, amorphe, organique, parce qu'il perd sa forme fonctionnelle, sont particulièrement poignants. En tant que spectateur, souvent on nage dans ce trouble où il est ni possible, ni nécessaire, d'identifier les parties, ou la quantité de corps rencontrés dans ce paysage interne fluctuant. Et c'est précisément en abandonnant les frontières du physique que de nouvelles identités peuvent émerger, des mondes intermédiaires imaginaires surgissent entre l'humain et l'animé et on ressent une sorte de royaume sensoriel fantastique, où tout est mouvant et rien n'est ce qu'il paraît être.

Pour inviter le spectateur à entrer le plus ouvertement possible dans ce théâtre intime, j'ai écrit ce texte de programme:

Intimité et théâtre s'associent difficilement.
 Le théâtre est abondance, multitude. C'est être plusieurs.
 L'intimité est personnelle, individuelle, sans éloge.
 Donc, comment créer un théâtre de l'intime?
 Sans fiction, sans synopsis, rien d'extra, rien de superficiel.
 Sans démonstration.
 Rien que l'histoire du spectateur.
 Jouer la scène de son intimité.

Le plateau comme enveloppe de ce qui est soi-disant privé.
Révéler ce qui se cache derrière la langue.
Plonger dans l'intériorité.
Percer la peau, s'effondrer dans ses plis, se perdre dans ses replis.
Fendre vers les résidus logés entre les rides.
C'est là que *Sensorama* souhaite être.
Entre les couches les plus cachées et les plus profondes de la perception de soi.
Là, où l'intimité est en jeu.
L'un avec l'autre, et soi-même.

Sensorama est un spectacle interactif. Son médium est le tact. Le tact comme intention de rencontre, un tact respectueux, conscient, scient, et sans manipulation. La proposition est de dialoguer tactilement, d'entrer en communication par la peau. Une écriture poétique haptique, par la peau, dans un mouvement mutuel, à l'écoute de la mélodie qui se loge sous la surface.

Avec votre consentement, vos yeux seront couverts afin d'orienter votre regard vers votre intériorité et de soumettre vos sens, puis nous vous inviterons à glisser dans l'espace qui se cache derrière le visible.

Délassés vous, entrer dans cet espace d'écoute et laisser faire. Un espace de rencontre avec vous-même. Une rencontre portée par la présence attentive et empathique de l'autre.

Luk

Fenestra Ovalis (2012)

Sensorama était une grande installation, où une grande quantité de main-d'œuvre et de machines était utilisée pour déplacer, toucher et affecter le spectateur. *Fenestra Ovalis (2012)* franchit un autre seuil dans ce voyage intime et explore le contact avec le spectateur sous un autre pli de peau. L'instrument principal dans cette production est l'apaisement, s'ouvrir au silence intérieur et à la recherche de l'immobilité pour pouvoir regarder le mouvement minuscule et subtil qui pulse sous la peau et se déroule dans le paysage intérieur. Le point de départ de la performance est la «fenestra ovalis», un détail anatomique, une membrane particulièrement sensible et fragile située entre l'oreille moyenne et interne. Cette fenêtre ovale est littéralement le passage entre le monde extérieur et intérieur, elle transforme les sons reçus en sons perceptibles, une sorte de canal de liaison entre l'extériorité et l'intimité

du corps. Dans la performance, nous voulons inviter le spectateur à pénétrer cette voie, nous voulons qu'il prenne conscience des perceptions fines et des vibrations infimes qui s'y déroulent. Mais cette fenêtre ovale est bien sûr aussi une métaphore pour le corps dans son entier: il ne s'agit pas seulement de l'intimité du pavillon, mais de l'ensemble vibratoire des membranes corporelles. La performance veut pénétrer dans l'incarnation articulée d'intimité, dans toutes les ramifications rhizomatiques du corps.

Outre cette membrane auditive, cette production a également été inspirée par une sculpture de l'artiste plasticienne flamande Berlinde De Bruyckere: une femme aux os et aux veines visibles à travers sa peau translucide, aux longs cheveux qui cachent son visage. Elle se tient seule sur un piédestal, condition étrange et familière en même temps, dans un isolement glacial, s'exposant pour trouver la chaleur dans notre regard.

Dans la production *Fenestra Ovalis*, deux personnages similaires blanchis à la chaux se trouvent chacune sur un haut piédestal étroit, immobiles et seules. Ce sont des images silencieuses qui pénètrent lentement la peau du spectateur. Le public est confortablement et chaleureusement assis dans une forme ovale autour des deux socles, géographiquement proche mais sensiblement lointain. Les deux figures vivent dans un monde clos, dépourvu de couleur, d'affectif et sans contact. Pour augmenter le contraste qui les distancie, un moment chaleureux d'intimité est initié dans le public: certains spectateurs reçoivent un soin facial à la feuille d'or 24 carats. Leur visage est doucement massé, caressé avant qu'un masque d'or y soit appliqué. Ce rituel existe depuis l'Antiquité comme soin régénérant de la peau. Les figures sans visage sur les socles et les masques dorés du public sont intimement reliés, telles des réflexions qui se renforcent mutuellement: la lueur sacrée de l'or contre la nudité glaciale et blanchâtre des os blancs. *Fenestra Ovalis* veut permettre au spectateur de ressentir le contraste de cette réflexion au plus profond, à un niveau subconscient, là où l'intimité ne peut être perçue que sous forme de douces vibrations, comme un massage inintelligible.

Luk

Je suis passionné par la relation intime qui existe entre ce qui vit et meurt sous la peau et ce qui vit et meurt entre les peaux. Je suis intensément mue et émue par les pré-mouvements, ces espaces transitoires, suspendus entre ce qui meurt et ce qui n'est pas encore né, ce qui ne se connaît pas encore, l'état avant d'exister en tant qu'entité identifiable, présences invisibles mais perceptibles.



Photo 3 - Luk Van den Dries

La Fenestra Ovalis ouvre sur l'éternité, là où vie et mort ne se remettent pas en question, là où l'essence, la substance primordiale de l'existence, est sans condition, là où la mort nourrit la vie, qui nourrit la mort, qui nourrit la vie, dans un cycle sans début ni fin.

Aucun mouvement dans cette pièce ne provient d'une initiation dynamique, toute émanation semble émerger d'un néant profond et ancestral. Un état d'être végétal, préconscient, aveugle, tactile, isolé, et cependant mystérieusement relié.

Dans Fenestra Ovalis, le public fait partie de la mise en scène. Une dimension sacrée est donnée à sa disposition: contrairement aux deux figures suspendues et isolées dans leur immortalité froide, le public mortel est proche du sol, assis et/ou allongé, confortablement installé dans une chaleureuse solidarité et proximité. Le sol représente la stabilité, la sécurité et le fondement. Il contient de la chaleur, permet l'enracinement, la convivialité et la continuité. C'est notre niveau d'humains, où nous avons atterri en tant qu'êtres mortels, après avoir volé en tant qu'esprit et nagé en tant qu'embryon. Nous pouvons partager, nous rencontrer et nous connecter dans notre qualité terrestre. Parce que nous mourons, nous

éprouvons le besoin de célébrer la vie. Par nos actes sacrés et nos rituels nous donnons à la vie sa préciosité.

Atteindre et animer l'universel sous les couches superficielles de l'identité, rappeler à chaque cellule composant le vivant de chaque spectateur qu'elle est résonance, tel est mon souhait. Mon objectif est de garder la pièce suffisamment abstraite et vibrante pour que les spectateurs puissent avoir la sensation de rencontrer quelque chose de particulièrement reconnaissable et en même temps d'insaisissable.

Louise

III. TRÂNSITOS DA INTIMIDADE

(Página deixada propositadamente em branco)

**AQUISTAS – PERFORMANCE NUM ESPAÇO
TERMAL/SPA EM TORNO DA INTIMIDADE**

TIAGO PORTEIRO

135

(Página deixada propositadamente em branco)

I - Exposição de intenções

1. Aproximações metodológicas

Acompanhei, enquanto investigador e de forma muito próxima (ou íntima), todo o processo criativo de *Aquistas* – uma experiência artística performativa *in situ*, imersiva e relacional, encenada por Manuela Ferreira, com 16 *performers* do grupo ATRAMA¹, realizada em maio de 2018 nas Termas das Taipas².

Aproximar-me desta investigação foi, em primeiro lugar, uma oportunidade de dar continuidade ao meu interesse em investigar processos de criação no âmbito das artes performativas. Mas seguir *Aquistas*, em detrimento de outros projetos, deveu-se essencialmente ao facto de neste estarem envolvidas pessoas com as quais teço estreitas cumplicidades, quer afetivas quer profissionais – nomeadamente, com a encenadora, Manuela Ferreira. Com a Manuela, para além de partilhar uma vida afetiva (formamos um casal), desenvolvo também alguns projetos artísticos, quer em regime de codireção, quer enquanto ator em projetos por ela encenados. Este laço atalhou caminho para me entrosar e ser aceite no papel de investigador pelos restantes participantes de *Aquistas*, os elementos do grupo ATRAMA.

Subjacente a esta opção de investigar projetos onde estabeleço com os participantes vínculos afetivos está a convicção de que um nível maior de intimidade pode permitir o acesso a informações imbuídas de marcas sensíveis. Este pressuposto apresenta-se como relevante quando o objetivo traçado para este estudo era, justamente, o de analisar a experiência sensível que emergia do encontro destes artistas durante o processo de criação.

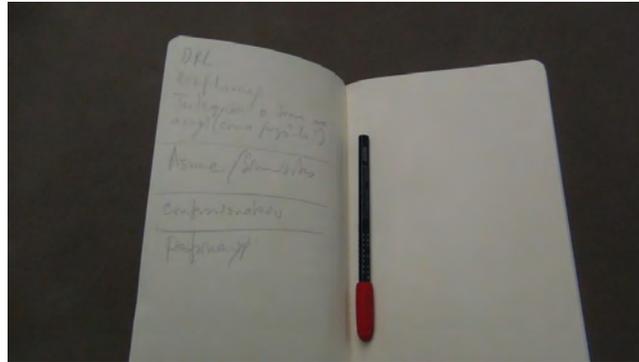
Poderei hoje dizer, terminado o processo, que a relação previamente existente com os participantes no projeto, nomeadamente com a encenadora, permitiu uma recolha diversificada de dados, uns mais sensíveis do que outros, em contextos que foram muito para além dos ensaios³. Esta é, talvez, uma das marcas mais distintivas desta investigação e, simultaneamente, uma das suas limitações, pois a proximidade que saliento é, habitualmente, tida como pouco desejável

¹ ATRAMA é um grupo de teatro ainda em busca de uma identidade, dinâmica e estética próprias, criado em Guimarães em 2016 e constituído por não-profissionais do espetáculo. Os membros do grupo compartilham o forte desejo de fazer teatro para enriquecer o seu dia a dia. São cerca de 20 pessoas com diferentes proveniências e atividades, todas tendo em comum vários anos de formação teatral no seio das turmas d’A Oficina: <https://www.aoficina.pt/site/teatro-oficina-oficinas-do-teatro-oficina/>

² Informação adicional em: <https://taipastermal.com/spa-termal/>

³ A este propósito, Icle (2019) sinaliza que muitas vezes os artistas “criam ou estão em estado de criação, em tempos e espaços que não podem ser apreendidos pelo observador” (p. XXXVII).

em processos de investigação por não permitir a distância necessária ao desenvolvimento de uma análise crítica e objetiva. A minha opção exigiu, portanto, uma atenção singular que me permitisse encontrar o distanciamento facilitador de uma atenção consciente e dos meus próprios mecanismos de percepção. Para melhor clarificar o meu papel, foi também definido com todos os participantes o contrato da investigação: observar o trabalho, fazer registos escritos e audiovisuais, dar a minha opinião quando solicitada e, a cada passo, ter a possibilidade de interpelar cada um dos envolvidos⁴.



Fotografia 1 - Entre observar e registar – (Tiago Porteiro, 2018)

Em termos das metodologias utilizadas, identificam-se: observação do processo criativo – que, por vezes, configurou uma dimensão de participação, quando me era solicitada opinião ou quando tomava a iniciativa de a expor; entrevista aos artistas participantes a qualquer momento do processo.

No caso específico da interpelação aos *performers*, tomei como referência a *entrevista de explicitação*, de Pierre Vermersch (1994). Não foi, no entanto, o protocolo específico da metodologia que pus propriamente em prática, mas sobretudo o pressuposto de criar “um tempo para a verbalização após a ação realizada, contribuindo assim para a descoberta de quais foram os elementos dessa vivência prática que ajudaram a construir a experiência”⁵ (p. 28). Reforçando este pressuposto, o autor refere ainda que “o vivido, no preciso momento em que tem lugar, não se torna necessariamente experiência” (p. 83).

⁴ Um consentimento informado, para fins da investigação, foi também explicitado.

⁵ Todos os excertos integrados no texto que estavam em francês foram por mim traduzidos.

Em termos de procedimento, fui entrevistando os *performers* ao longo do processo, sobretudo durante os ensaios ou no final dos mesmos, de acordo com a minha própria leitura subjetiva do momento. Entre ensaios, escutava e transcrevia os conteúdos das entrevistas (gravadas em áudio), por vezes na íntegra e noutras apenas o que me parecia mais relevante, de acordo com o que seria mais suscetível de ser convocado numa entrevista posterior, quer para clarificar o pensamento esboçado, quer para o aprofundar.

Ainda no que toca à recolha de dados, decidi registar, nos momentos de apresentação pública do trabalho e igualmente por via de entrevistas, depoimentos do público de *Aquistas*. A integração desta ‘voz’ justifica-se no sentido em que, como nos diz Desgranges (2019), sem a “atuação do espectador, que desempenha um gesto necessariamente autoral, o evento não se realiza” (p. 87). Sendo que, em *Aquistas*, o público tinha um espaço de participação considerável, como iremos ver, esta minha ação impôs-se de forma mais preponderante.

Foi, em suma, de todas as ações enunciadas que resultaram notas de observações, registos áudio de entrevistas, depoimentos, testemunhos, pequenos registos audiovisuais, modos de enunciar mais íntimos.

O presente artigo, que interceta a análise com o conceito de intimidade, será tecido em diálogo com alguns dos dados recolhidos, ou seja, o meu ponto de vista enquanto investigador articula-se com as intenções da encenadora, com as características idiossincráticas dos *performers* e com as perspetivas do público. Resta acrescentar que houve que selecionar os materiais constantes do arquivo pela perspetiva da intimidade, torná-los anónimos, assim como excluir da apresentação alguns dos testemunhos que claramente denotavam o registo da confidencialidade.

2. Perspetiva(s) de intimidade

Aquistas, enquanto acontecimento performativo artístico, convida o seu público para um encontro no interior de um espaço termal/*spa* – que não é, em circunstâncias habituais, um espaço que acolha performances artísticas. É, todavia, e desde logo, de salientar que os propósitos destes espaços termais e de bem-estar contêm em si mesmos uma ‘ativação’ da intimidade que se encontra latente, pois aos usuários induz-se uma escuta e um cuidado de si e que é, muitas vezes, mediado por uma outra pessoa que lá se encontra para tratar e cuidar. A par disso, podemos ainda destacar que a experiência do aquista se encontra, nestes espaços, no centro das atenções.

Tendo em conta estes pressupostos, é plausível pensar que, antes mesmo de os espetadores chegarem às termas/*spa* das Taipas, um universo de expectativas e de efabulações se desen-

cadeou: sendo as termas um lugar de cura e onde se recebem tratamentos, que relação se irá ter com a água⁶? Receber-se-ão massagens, ou algo semelhante? Haverá alguém a ocupar-se de cada um de forma cautelosa, próxima e delicada, como acontece quando às termas/*spa* um aquista se apresenta?

Todo o desenho de *Aquistas* dialogou com estas expectativas, ora integrando referências e ações próprias destes espaços, ora criando fissuras capazes de ativar junto dos ‘usuários’ um deslocamento, tanto do imaginário como das referências perceptivas habituais de cada um.

Em suma, por ser um lugar imerso em simbolismos em termos de cura, a escolha das termas/*spa* trazia associado, mesmo se em estado de latência, um questionamento sobre como proporcionar aos participantes uma experiência transformadora por via de uma intervenção artística. No processo de criação de *Aquistas* este propósito tornou-se o epicentro do projeto e houve, portanto, que descobrir e inventar uma escrita cênica que incluísse estratégias de participação do público e outros modos de receção, num estrito diálogo com as características oferecidas pelo espaço. Se ao público seria oferecida a possibilidade de participação, então ele ver-se-ia confrontado com a necessidade de agir numa “‘zona de indeterminação’ na qual ele e a obra completam uma unidade” (Pais, 2018, p. 35). Ou seja, e como referem Bonfitto e Porteiro (2021), a este público exposto a “uma série de ocorrências expressivas” provocar-se-ia uma “espécie de choque perceptivo desencadeado pelo ator” e que iria irradiar sobre as “emanações sensíveis constitutivas de suas ‘ações paradoxais’”, já que, “ao envolvê-lo, convida[va]-o tacitamente a fazer o mesmo” (p. 248).

Aqui chegados, podemos entrever, na senda de Dubatti – em entrevista concedida a Romagnolli e Muniz (2014) –, que em *Aquistas* estávamos perante um ‘espetador companheiro’, pois ao longo da *performance* ele seria desafiado a

dialogar com o que acontece, tomando a instância objetiva do espetáculo, de reconhecimento do que está acontecendo ao redor, e estabelecendo um diálogo entre o que se passa com ele, com os outros e com o artista, nessa instância trans-subjetivada de colocar-se em outro lugar. (p. 258)

Almejar uma tal participação por parte do espetador implicaria, por sua vez, uma forma específica de o *performer* deste projeto jogar, ou seja, o ter de integrar as interferências do público, de modos mais ou menos significativos e de acordo com as diferentes situações. Dito de outra maneira, apesar de em *Aquistas* uma grande parte das ações do *performer* terem sido previamente desenhadas, o certo, porém, é que, no momento da atuação, ele estava confrontado com ter de

⁶ No momento de reservar o seu lugar, o público era informado de que teria de trazer o seu equipamento de banho.

adaptar-se, de forma mais ou menos substantiva, às reações do espetador-participante. Entre *performers* e público estabelecia-se, pois, um espaço de negociação que exigia uma adaptação mútua. Acresce que, ao longo da deambulação, estes *performers* foram ainda desafiados a ter ‘oscilações de registo’ e que variaram entre assumir a figura/personagem, o *performer* em ação, ou mesmo o apresentar-se em nome pessoal.

É no âmbito das especificidades apontadas, nos espaços do ‘entre dois’ criados pelas situações diferenciadas de *Aquistas*, que se configura a emergência de um território de intimidades partilhadas entre *performers* e público. No desenho deste projeto artístico houve, pois, que criar condições para que a permeabilidade de uns em face de outros permitisse o florescimento, sensível e delicado, dessa partilha. Referimo-nos aqui a uma ‘zona’ construída no aqui e agora do encontro, instável, onde a adaptação mútua se processa. Estamos, portanto, perante a construção de uma alteridade contaminada pelas subjetividades e, por isso mesmo, em face de uma visão fenomenológica da intimidade – que será colocada à discussão neste artigo.

Resta acrescentar que *Aquistas*, tendo em conta tudo o que se acaba de expor, acabou por desafiar as fronteiras da representação e os limiares entre arte e vida.

II - Desenho de *Aquistas*

O edifício Taipas Termal foi construído há cerca de dois séculos na atual freguesia de Caldelas (Caldas das Taipas) e desdobra-se em diferentes espaços. À entrada, a zona de acolhimento e de



Fotografia 2 - Edifício Taipas Termal – (José Maia Freitas, 2018)

recepção – e onde, por detrás, descobrimos a nascente termal: um fio de água corrente que nos faz mergulhar, desde logo, no mundo aquático. Ao fundo e de cada um dos lados, duas portas de vidro dão acesso a dois corredores, sendo o da direita destinado às terapias termais e o da esquerda aos serviços de bem-estar. Em cada um desses espaços existem dois balneários (F/M) e 12 pequenos gabinetes; em muitos deles, encontramos invulgares aparelhos cuja utilidade, à primeira vista, se afigura difícil de descortinar. O acesso à piscina pode fazer-se por uma sala dedicada às perturbações das vias respiratórias (sala ORL⁷). E, quando chegamos ao espaço da piscina, deparamo-nos com a zona da sauna e banho turco, a zona de repouso e uma pequena cafetaria.

Perante a realidade deste espaço, a encenadora expressou, inicialmente, os seus propósitos: “Se calhar não vamos desenhar propriamente um espetáculo, mas talvez uma experiência em que público e *performers* partilhem situações de grande proximidade. Por vezes situações de um-para-um. Este espaço convida a este tipo de desafios”⁸. Estas opções definiram o tipo de relação que se almejava criar, ou seja, cenas de grande proximidade, por vezes de um-para-um, implicam uma gestão mais conscienciosa da negociação que é necessário estabelecer entre as pessoas que partilham um mesmo espaço, colocando em evidência o caráter dialógico do jogo cénico. De salientar que, do ponto de vista do *performer*, a situação de um-para-um cria desafios específicos, para os quais a encenadora alertou: estarem “sozinh[os] num espaço restrito com alguém que se calhar nem conhece[m] e talvez de porta fechada, como é o caso dos gabinetes destas termas, vai obrigar a um estado muito particular de disponibilidade, risco e recetividade”⁹, acrescentando que, para tal, aos *performers* seria necessário desenvolverem, simultaneamente, competências apuradas de “escuta e de atenção ao outro”¹⁰. E a seguir concluiu: “O dispositivo de um-para-um, independentemente da relação mais específica que se queira estabelecer, tende a criar maior horizontalidade na relação *performer* e público”¹¹.

Contornos de um percurso pelo espaço

Perante o modo como o espaço das termas/spa está organizado, houve necessidade de clarificar qual o percurso que melhor proporcionaria ao público uma experiência artística, sensível e relacional. O circuito que habitualmente os utentes percorrem impôs-se como a opção mais adequada, tendo em conta não só as regras de higiene a integrar – a necessidade de os utentes terem, por

7 Otorrinolaringologia.

8 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

9 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

10 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

11 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

exemplo, a indumentária apropriada para acederem a determinadas áreas –, como também a lógica progressiva na qual esse circuito se funda e que proporciona aos utentes mudarem gradualmente a sua disponibilidade e o seu estado global de receção. A justificação da encenadora para esta escolha foi expressiva, remetendo às fases de uma relação amorosa: existem “os preliminares, onde tudo se prepara para que o outro nos receba; a fase seguinte é onde normalmente o contacto físico de pele a pele acontece com maior intensidade; depois a fase de aceleração, onde se atinge o clímax; e eis que se chega, finalmente, ao abandono e ao repouso”¹². A metáfora ajuda-nos a lembrar que, neste projeto, existe um pressuposto fundador: a emergência de intimidades compartilhadas não é, em si mesma, entendida como um acontecimento instantâneo ou linear, mas antes como um processo com distintas fases, cada uma delas pautada por diferentes intensidades. Senão, vejamos:

1. Acolhimento

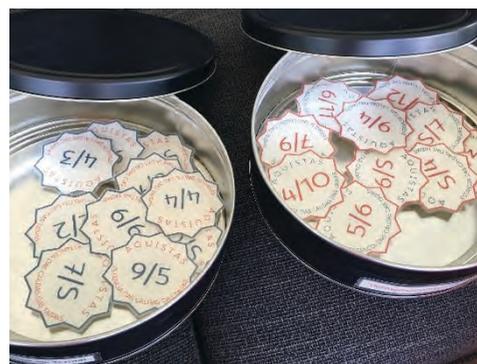
No espaço exterior do edifício das termas, cada elemento do público, previamente inscrito, recebia um crachá de identificação (que deveria colocar na lapela), em tons de vermelho ou de azul, onde estavam inscritos dois números. A essas cores associavam-se, respetivamente, a ala direita ou esquerda dos corredores, e aos números os dois gabinetes onde, numa fase posterior do circuito, os espetadores participariam nas situações performativas de um-para-um (uma em cada corredor)¹³. Importa aqui referir que, a dada altura do processo, foi necessário associar ao projeto oito alunas de um curso profissional de termalismo

12 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

13 De notar que, conhecendo, de antemão, a lista de espetadores inscritos, a encenadora, em diálogo com os *performers*, indicou previamente quais os ‘solos’ em que determinadas pessoas iriam participar, tendo sobretudo em conta a relação familiar ou de conhecimento entre espetadores e *performers*. Alguns dos crachás onde constavam dois números já estavam, portanto, previamente atribuídos a espetadores específicos. Saliente-se, além disso, que a articulação dos dois números que constavam em cada um dos crachás (correspondentes ao número dos gabinetes de cada uma das duas alas) seguiu uma lógica de complementaridade, ou seja, o tipo de experiência e de participação que cada ‘solo’ solicitava ao espetador em cada ala deveria ser diferente e complementar(-se).



Fotografia 3 - Nascente termal – (Virgílio Ferreira, 2018)



Fotografia 4 - Crachás de identificação – (Tiago Porteiro, 2018)

que existe nas Taipas e que passaram a ser, em determinadas etapas do circuito, ‘ajudantes’ das dinâmicas da ação cénica – como, neste caso, no âmbito da logística da receção.

Terminado o processo logístico inicial, os elementos do público entravam, em conjunto, no edifício das termas/*spa* e acomodavam-se no espaço da receção. Por detrás do balcão aí existente, revelava-se um coro de *performers* que acolhia os visitantes com uma espécie de cantata – composta tanto por palavras que classificavam as especificidades bioquímicas daquela água, como por silêncios que permitiam escutar a sua musicalidade, que constantemente ecoava naquela sala de entrada. Instalava-se uma atmosfera sensitiva e de receção, alimentando o desejo e a disponibilidade.

Dando continuidade à ação, cada *performer*, saindo por detrás do balcão, ia procurar a pessoa que seria a sua primeira ‘cúmplice’ no momento dos ‘solos’, realizados, mais tarde, no interior dos gabinetes. Este encontro era guiado pelos números do crachá que cada elemento do público trazia na lapela, pois o *performer* sabia quais os números que lhe correspondiam. O pequeno copo com água termal que oferecia ao/à seu/sua ‘cúmplice’ nesse momento era, ao mesmo tempo, um gesto de hospitalidade, um cartão de visita e a forma de criar um primeiro vínculo. A encenadora explicitou a importância desse primeiro elo de ligação e que facilitaria as etapas seguintes da partilha, ao longo do trajeto: “Nesse primeiro contacto há uma subtil relação que se deve estabelecer. Olhem essa pessoa olhos nos olhos e ativem o desejo de a acolher”¹⁴. E acrescentou: “Vocês sabem o que têm de trocar nesse momento, mas aproveitem também essa situação para desenvolverem uma pequena conversa informal com essa pessoa. Esse é o momento para criarem empatia com quem, mais tarde, vão privar”¹⁵.

Se o aprofundar de uma relação de intimidade requer a existência de diferentes fases de aproximação, esta foi, pois, a forma encontrada para iniciar esse processo relacional.

14 Ensaios - conversa da encenadora com os *performers* – 20/05/2018.

15 Ensaios - conversa da encenadora com os *performers* – 20/05/2018.



Fotografia 5 - Juntos para receber – (José Maia Freitas, 2018)

2. Troca de roupa nos balneários e transição para a cena seguinte

No 'trânsito' entre o mundo exterior e o universo interno das termas, cabia também ao *performer* encaminhar o 'seu' elemento do público para o respetivo balneário, ao mesmo tempo que lhe entregava a chave que daria acesso ao cacifo onde poderia deixar os seus haveres e encontrar o roupão e os chinelos. Decidir que todos, sem exceção, estivessem vestidos com idêntico 'figurino' – chinelos, maiô, touca e roupão de banho¹⁶ – expressava claramente o desejo de esta *performance* experimentar modos de aproximação entre *performers* e público.

Na continuidade desta cena, o público era conduzido dos balneários para os corredores onde se encontram os gabinetes (o grupo dividia-se em dois, metade para cada ala). Foram as 'ajudantes' que realizaram essa transição. Ali chegado, o espetador deparava-se com *performers* que realizavam ações pouco expectáveis, tendo em conta o que é habitual acontecer naquele espaço. Este momento, do ponto de vista dramático, era denominado "A espera" e caracterizava-se por um misto de surpresa e desorientação, como reporta o seguinte comentário de uma das participantes:

Quando chegámos aos corredores, vimos as portas a abrir e a fechar, descobríamos que estavam pessoas naqueles gabinetes e isso fazia-nos interrogar: será que vou para ali? Será que vão usar ou não aqueles aparelhos? Tudo tinha alguma coisa de misterioso, e isso estimula muito a curiosidade. (*Elemento do público*)

3. 'Solos' no interior dos gabinetes

A estratégia de encaminhamento do público para cada um dos gabinetes foi diferenciada, tendo em conta o tipo de relação que se queria estabelecer entre *performers* e público no seio de cada um dos 'solos'. Ora eram diretamente os *performers* que iam ao encontro da pessoa com quem já tinham inicialmente estabelecido contacto, convidando-a a entrar no gabinete, ora eram as 'ajudantes' que se ocupavam desse encaminhamento.

Antes de referir os aspetos relacionais e dramáticos dos 'solos', explicita-se a mecânica de toda a cena: para não perder a dinâmica do conjunto, cada 'solo' tinha igual duração de tempo, 10 minutos. Esta referência duracional surge em consonância com a lógica temporal pré-definida nos diversos tratamentos termais. Finda a primeira série de 'solos' em cada uma das alas, era acionada uma campanha que informava o público da necessidade de trocar de ala e dirigir-se para o número do

¹⁶ Quando as pessoas se inscreviam para assistir ao espetáculo, eram informadas de que deveriam vir prevenidas com maiô e touca de banho.

gabinete no corredor contrário que constava no seu crachá. Mais uma vez, as ‘ajudantes’ auxiliaram neste processo. Deste modo, o público tinha acesso a dois ‘solos’, um em cada ala das termas.

Cabe clarificar que, em *Aquistas*, o número de *performers* e de espetadores acabou por não ser exatamente igual, pois, para uma melhor gestão dos espaços e situações, dois dos gabinetes receberam duas pessoas do público em simultâneo e, em três deles, o que existia eram auscultadores onde se podia ouvir uma peça áudio criada para aquela situação¹⁷. Acrescentar, ainda, que, em alguns dos ‘solos’, nomeadamente os que implicaram, ou mensagens, ou um manuseamento mais técnico com os aparelhos, houve a intervenção das ‘ajudantes’, que se articulavam com as ações cénicas dos *performers* (e vice-versa).

A lógica dramatúrgica que presidiu à construção dos ‘solos’ foi a abertura à diversidade, que estava dependente, tanto da relação específica com os aparelhos que existiriam em cada um dos gabinetes, como também da inter-relação com as características, os universos e os desejos de cada um dos *performers*. Assim, não será de estranhar que cada ‘solo’ tenha acabado por ter a sua própria lógica relacional com o público e que entre eles houvesse, do ponto de vista temático, diferenças consideráveis. Apesar das singularidades, havia, como ponto de orientação, uma ténue linha dramatúrgica do conjunto dos ‘solos’, lançada pela encenadora: o conceito de cura – função primordial inerente aos espaços termais. Conforme referiu: “O tema da cura é o tema-chão deste projeto. As aceções e as metáforas que existem, nomeadamente nos solos, são como que ideias subliminares que devem ficar somente... a pairar ao longo da experiência”¹⁸. E mais tarde constatou: “Na realidade, cada *performer* acabou por desenvolver um olhar pessoal sobre o tema da cura enquanto linha dramatúrgica. Agradou-me muito que assim tenha sido”¹⁹.

Como modo de ilustrar o ângulo de abordagem de alguns dos ‘solos’: uma caça à rã dentro de uma banheira, que foi inspirada numa vivência pessoal que o *performer* tivera quando criança; a inversão de posições entre terapeuta e paciente, que teve origem na profissão da *performer* (médica); a situação de conferência performativa em torno de questões ambientais, que surgiu do ativismo da *performer*; e ainda o ‘solo’ baseado nas competências vocais da *performer*, onde o jato de água, ao ser acionado pelo espetador na direção da mesma, lhe produzia, em reação, um canto vocal.

17 Partiu-se do princípio de que 20 espetadores seria o mínimo a considerar e, portanto, houve que encontrar soluções para que, no momento dos ‘solos’, todos eles tivessem um gabinete atribuído. As peças áudio foram a estratégia encontrada, pois poderiam funcionar sem a presença de um *performer* e o público continuaria alinhado com a lógica imersiva de toda a *performance*. Em cada uma das peças, os espetadores ouviam um texto com excertos da peça, de Peter Handke, “*A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*”.

18 Ensaios - conversa da encenadora com os *performers* – 09/04/2018.

19 Conversa entre mim e a encenadora – 02/06/2020.

Do ponto de vista da relação a estabelecer num contexto de encontro artístico, era expectável que os 'solos' pudessem integrar, tanto momentos de harmonização, como de atrito, pois em questão estariam disrupções nos mecanismos de pensar, sentir e fazer, como também nos hábitos domesticados que confinam os nossos imaginários. Assim, os 'solos', em termos de enunciação, combinaram o esperado com o estranho, o quotidiano com a excecionalidade do momento, discursos mais coloquiais com outros eminentemente teatrais, o real com a ficção. Expõe-se um depoimento do público, sobre este momento:

Ao longo de todo o espetáculo fui como que transportada de uns lugares para os outros. Mas essa sensação foi mais forte quando, nos solos, me estavam a dar uma massagem e havia um ator a descrever uma situação onde surgiam várias personagens. (*Elemento do público*).

Apesar de todo este trabalho ter sido desenvolvido em diálogo com cada um dos *performers*, o certo é que o momento da apresentação revelou dimensões inesperadas e que até então não tinham sido diretamente abordadas – como revela a conversação estabelecida entre a encenadora e alguns *performers* logo a seguir ao fim das apresentações:

Performer X – Nos meus solos eu tive como público um homem e uma mulher.

Se fosse a fazer de novo, gostaria de ter só mulheres!

Encenadora – Eu acho isso um pouco estranho, decidirmos o sexo.

Performer X – Confesso que com o homem foi muito intimidante porque eu sou uma mulher e encontrar-me sozinha num espaço reduzido, com a porta fechada, com uma banheira em frente, e onde ambos estamos com roupa reduzida, os dois em fato de banho, é uma situação que me colocou numa posição desconfortável.

Performer Z – É como se estivesses na praia!

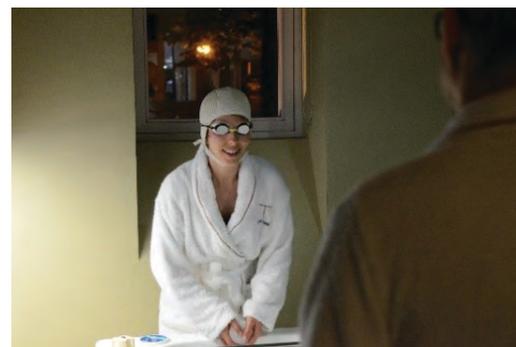
Performer X – Na praia há todo um mundo de pessoas à tua volta. Entendem? Eu fiz, mas isso não me impede de pensar que essa situação me intimidou e que dificultou a minha ação.

4.Espaço de transição e chegada à piscina

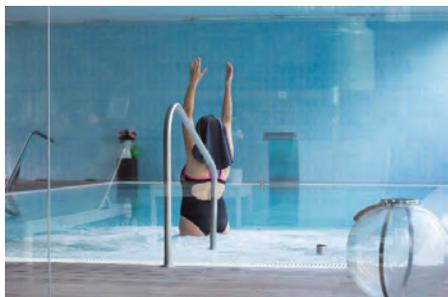
No final das duas rondas de 'solos' (uma em cada ala das termas), o público encontrava-se nos corredores e competia a alguns dos *performers*, previamente



Fotografia 6 - Solo 1 – (José Maia Freitas, 2018)



Fotografia 7 - Solo 2 – (José Maia Freitas, 2018)



Fotografia 8 - Receção
(Virgílio Ferreira, 2018)



Fotografia 9 - Em circulação
(José Maia Freitas, 2018)



Fotografia 10 - Configurações do habitar
(José Maia Freitas, 2018)

definidos, reunir um grupo de cinco pessoas – servindo-se, para tal, e mais uma vez, da numeração que constava no crachá. Cada um desses subgrupos, antes de chegar ao espaço da piscina, passava pela sala ORL, onde um grupo de *performers* realizava uma pequena coreografia. Num espaço envolto em vapores e numa penumbra de tom azulado, a exploração sonora, tanto da respiração como da voz, como ainda dos próprios aparelhos, criava uma atmosfera que contrastava com a da piscina, um espaço cheio de luz natural onde os subgrupos depois desaguavam.

Quando aí se chegava, e de acordo com uma ordem pré-definida, cada subgrupo era encaminhado para uma das diferentes ‘estações’:

- viagem sensorial dentro de água (sendo, mais uma vez, uma situação de um-para-um, cada um dos cinco *performers* que ali acolhiam o público tinha a seu ‘carga’ um espetador e, por contacto tátil, procurava induzi-lo num estado de relaxamento);
- observação (os espetadores podiam contemplar tudo o que estava a acontecer no espaço da piscina, ao mesmo tempo que ouviam uma conversa entre *performers*);
- repouso;
- chá (espaço aberto para uma conversa social).

Note-se, por fim, que, neste espaço, onde a experiência *Aquistas* terminava, o facto de o tempo ser mais indefinido e desacelerado não impediu que houvesse também uma referência temporal para a circulação conjunta dos subgrupos: 5-7 minutos por ‘estação’. Após os diferentes subgrupos terem passado pelas várias ‘estações’, a *performance* terminava e o público era progressivamente encaminhado aos balneários.

III – Relações de proximidade

1. Uma estreita relação com o espaço

Nas termas/*spa* vislumbra-se um universo sensorial povoado por odores ativos, diferentes intensidades de luz, distintas escalas sonoras resultantes de tonalidades diversas do ressoar da água. Há neste espaço um apelo ao abandono e à contemplação, um convite para se privilegiar o tempo de uma experiência sensorial consciente. Intervir neste espaço e abrir as suas portas, de forma gratuita,

a todos aqueles que quisessem participar em *Aquistas* pode, assim, ser lido como um gesto de micropolítica relativamente a um mundo hierárquico e que gira a uma velocidade estonteante. No meu ponto de vista, existe nesta proposta uma dimensão de democratização e de acessibilidade que importa considerar, transparecendo, igualmente, um elogio velado a um tempo em que o indivíduo possa sentir-se e reimaginar-se para além de uma normatividade que o constringe.

Relativamente ao processo de criação, centremo-nos, em primeiro lugar, no modo como a encenadora começou por abordar a relação com o espaço das termas, e a partir de que perspetivas. Atentemos no que referiu num dos ensaios:

É fundamental disponibilizarem-se para tudo aquilo que o espaço tem para vos oferecer. Neste espaço já existe tudo, como diz Mary Overlie; quer dizer que a própria arquitetura do edifício guarda uma memória que se vai revelando aos poucos e poucos, se tu conseguires ter a paciência para esperar e escutar aquilo que toda esta atmosfera tem para te oferecer²⁰.

Desde o início que a encenadora explicitou a perspetiva que lhe serviria de referência: os *Viewpoints*, de Mary Overlie, uma artista americana que, nos anos 70, defendeu que as artes performativas deveriam focar toda a “sua atenção nas matérias mais elementares da cena, aquelas que já lá existem antes de o artista lá chegar” (Overlie, 2016, p. IX). Num processo de decomposição dos elementos cénicos, a artista-pedagoga chega a seis dimensões estruturantes: o *espaço*, o *tempo*, a *forma*, o *movimento*, a *emoção* e a *história*²¹. A sua abordagem foi progressivamente construída em sentido contrário ao que era, na altura, habitual – tratar em primeiro lugar, a cena, a partir da *história* (a narrativa, o texto, ...) e da *emoção*.

Seguindo essa ‘outra’ lógica, o que se solicitou aos *performers* numa fase inicial dos trabalhos²² foi que descobrissem, a partir do vocabulário dos *Viewpoints*, as potencialidades que aquele espaço oferecia na dimensão do ‘habitar’. Diferentes exercícios de exploração foram realizados, como por exemplo: perceber e tomar consciência de cada uma das atmosferas existentes; relacionar-se com elementos da arquitetura; experimentar ações com duração e velocidades distintas; inventar formas e atitudes corporais na descoberta e relação com os diversos aparelhos existentes; entre muitos outros.

20 Ensaio - conversa da encenadora com os *performers* – 25/03/2018.

21 Ver: <https://sixviewpoints.com/>. Para tornar operativa a sua perspetiva, a artista tratou de decompor e isolar essas matérias, que considerava estruturantes da cena.

22 Os ensaios decorreram durante três meses (março, abril e maio), totalizando cerca de 20 sessões. Considera-se que foi durante o mês de março que teve lugar a fase inicial de exploração do espaço.

Em todo este processo de aproximação às termas/*spa* das Taipas, os verbos *escutar*, *envolver(-se)* e *dialogar* (com o espaço) estiveram sempre muito presentes, e é por isso que a designação de projeto *in situ* se aplica ao que, na realidade, aconteceu em *Aquistas* – projeto desenhado numa estreita relação de intimidade com o espaço físico daquele lugar. Um dos testemunhos que recolhi junto do público expressa bem o resultado da abordagem:

Houve uma pessoa com quem conversei, durante o espetáculo, que ontem tinha vindo às termas e que hoje participou no espetáculo e que me disse: “Foi extraordinário como parece que hoje não estive no mesmo espaço que estive ontem!”. (*Elemento do público*)

Para além de *Aquistas* ser considerado um espetáculo desenhado em simbiose com um espaço particular, foi também um projeto criado para um grupo específico (ATRAMA), grupo esse que se encontrava numa determinada fase do seu percurso artístico e com quem a Manuela já tinha várias vezes trabalhado²³. Foi o que revelou: “As ideias iniciais de *Aquistas* nascem numa relação muito próxima com aquele espaço, mas também part[em] do meu conhecimento e perceção daquele grupo específico”²⁴.

De notar, ainda, que o anterior projeto que, juntos, tinham desenvolvido – *Loja de trabalho para profissionais do espetáculo* – foi ‘fabricado’ na cave das termas/*spa* e que é esse, atualmente, o espaço de trabalho do grupo. Foi, pois, durante esse ‘habitar’ que a encenadora fermentou a ideia de ali vir a desenvolver, no futuro e com aquele coletivo, este específico projeto de criação, num espaço não teatral, mas muito familiar ao grupo.

Vale a pena, além disso, detalhar que *Aquistas* surge, concretamente, na esteira de um *atelier* sobre *Viewpoints* orientado pela encenadora e desenhado especificamente para o grupo ATRAMA. Assim, neste projeto tratava-se, de certo modo, de dar continuidade a essa abordagem passando-se à etapa seguinte do trabalho: testar em que medida os *Viewpoints* poderiam ser uma potente ferramenta metodológica para produzir ‘matéria’ para determinado projeto de criação.

Estes outros encontros e subjetividades mobilizaram um plano relacional de intimidade(s). E também a ligação que a encenadora e os elementos do grupo ATRAMA tinham estabelecido, anteriormente, com as termas/*spa* contribuiu, em muito, para a grande intimidade com aquele espaço, que viria a espelhar-se na proposta final de *Aquistas*.

²³ Em projetos como: Turmas de iniciação teatral do Teatro Oficina (2008-2010); Coletivo Casa (2013-2014); “Loja de trabalho para profissionais do espetáculo” (2017) – espetáculo vencedor da Mostra de Teatro Amador do Teatro Oficina; *AtelierViewpoints* (2018).

²⁴ Conversa entre mim e a encenadora – 29/04/2020.

2. Geometrias relacionais variáveis



Fotografia 11 - Entre o espaço e os corpos – (Virgílio Ferreira, 2018)

Ao longo da experiência performativa *Aquistas* integraram-se diferentes configurações relacionais entre *performers* e público, tais como: modalidade de um-para-um; interação em pequenos grupos; e situações de conjunto.

Recorde-se que, neste projeto de criação, o questionamento sobre como fazer emergir, junto do público, experiências sensitivas e transformadoras esteve, desde logo, no centro das preocupações e, portanto, o desafio foi o de encontrar dispositivos e estratégias próprias de interação que promovessem um encontro de proximidade e onde a intimidade entre *performer* e público pudesse ser construída e partilhada. Este processo, mediado pela atenção dada às sensorialidades existentes no espaço, plasmava-se em diferentes modos de negociar a alteridade.

Em suma, na concretização de *Aquistas* procurou-se criar dispositivos, situações e estratégias relacionais específicas que permitissem a emergência de uma experiência compartilhada de intimidade entre *performers* e público. Nestas geometrias relacionais nos centraremos seguidamente.

a) Entre elementos do público

Se *Aquistas* ambicionava ser uma experiência, de algum modo, interativa, era necessário inscrever na estrutura interna do circuito uma intencionalidade de compartilhamento, não somente entre *performers* e público, mas igualmente na relação do público entre si. Para concretizar este desígnio, foram criados, ao longo do circuito, momentos específicos onde o público pudesse, de forma mais precisa, olhar-se e ser olhado, ou, mais diretamente, interagir e conversar. Assim, quando era convidado a trocar de 'figurino' nos balneários, dava-se um desses momentos – que, por sinal, terá sido um dos mais paradigmáticos, no sentido em que, por força das circunstâncias,

os elementos do público tiveram de mudar de roupa uns em face dos outros e, assim, expor-se a uma troca de intimidade(s).

De igual modo, depois dos primeiros 'solos', quando cada um dos dois subgrupos se cruzava, em simultâneo, na ida de uma ala para a outra, proporcionava-se um momento em que os protagonistas passavam a ser os próprios elementos do público. Nesse caso, depois de cada um ter vivenciado uma cena em exclusivo (nos 'solos'), havia 'matéria' para poderem efabular acerca de qual a experiência que o outro teria tido.

Também no final do circuito, quando já todos se encontravam no espaço da piscina, o momento reconfortante da partilha de uma chávena de chá foi criado para o público, entre si, poder encetar uma partilha pela via conversacional. Note-se que esta situação concreta do chá foi desenhada para ser um espaço 'vazio' ou 'aberto', pois deixado à mercê do grupo no sentido de cada um dos seus elementos poder relacionar-se com outros que dele faziam parte e que, não se conhecendo entre si, ali poderiam desenvolver uma conversa ou partilhar experiências que tivessem vivido ao longo do percurso.

Tendo em conta o que pude observar, e também de acordo com os testemunhos recolhidos junto do público, constatei que, em algumas dessas ocasiões, quando silenciosamente confrontadas com o facto de não saberem o que fazer, as pessoas foram levadas a descobrir que lhes cabia a elas ocupar aqueles espaços 'vazios'. Tais espaços de suspensão ou de indefinição também apraziam à encenadora, considerando o que referiu: "Nesses momentos, o público poder ficar algum tempo um pouco perdido e sozinho, o que me agrada que possa acontecer"²⁵. Os dois depoimentos que se seguem ilustram o modo como esses momentos foram vivenciados pelo público:

Foi misterioso e, em alguns momentos, foi bem surpreendente. Estamos sempre a perguntar: o que será que vai acontecer a seguir? E houve sítios em que não sabíamos bem o que fazer: falamos?; não falamos? Isso aconteceu em vários momentos, mesmo até em relação aos outros elementos do público. Essa dúvida era interessante, mas ao mesmo tempo um pouco perturbadora, pois não sabíamos muito bem em que posição estar. Como dizer?... Eram momentos de indefinição, de espera, mas também de reflexão. (*Elemento do público*)

É interessante que, quando o público está à porta, antes de entrar, estamos perante desconhecidos. À medida que o projeto avança, entre esses desconhecidos vai-se criando uma relação e uma aproximação entre nós, pelo estabelecimento de pequenas cumplicidades, e as pessoas

25 Conversa entre mim e a encenadora – 29/04/2018.

vão começando a conversar. E, quando damos por ela, já eram... – como dizer? – ... estávamos capazes de jogar cartas em conjunto. (*Elemento do público*)

b) 'Solos' – situações de um-para-um



Fotografia 12 - Vestígios – (Virgílio Ferreira, 2018)

A situação de um-para-um entre *performer* e público implica, nas artes performativas, e de forma mais premente, precisar os termos da relação dialógica, ou seja, definir em que moldes se processa o endereçar-se a e o interagir com o público ao longo da cena. No caso concreto de *Aqúistas*, o facto de cada um dos 'solos' acontecer em espaços muito restritos – os gabinetes de tratamento das termas, que são muito pequenos e onde existem, em muitos deles, e para além do mais, equipamentos de volume por vezes considerável – fez com que essas variáveis relacionais e de comunicação exigissem um tratamento cuidado e específico durante o processo. O testemunho de uma das *performers* assim o retrata:

Tem sido claro que, para criar estes solos, temos de pensar no ponto de vista do espetador. Estou a descobrir a importância desta ligação e de como é possível desenvolver essa capacidade de podermos olhar de fora tudo aquilo que estamos a propor e a construir²⁶.

Na realidade, sendo os 'solos' um dos elementos mais centrais do projeto, não é de estranhar que esta tenha sido uma das partes que mais etapas processuais conheceu. A título de exemplo, partilho alguns dos exercícios realizados, a partir do momento em que, para cada 'solo', se tinha delineado uma direção de trabalho mais precisa:

– colocar o público numa situação de *voyeurista* – quando o espetador entra no gabinete, o *performer* não acusa essa presença e continua a realizar as suas ações no interior do espaço, deixando o espetador em face de um fenómeno que não deveria observar;

26 Conversa com *performer* – 29/04/2018.

- solicitar ao público que participe em determinados momentos da ação – o *performer* reconhece a presença do espectador e cria situações onde solicita a sua intervenção, quer seja por via de uma ação física, quer através de uma intervenção verbal;
- tornar o público o propulsor da ação – para a cena acontecer, é necessário que seja o espectador a agir relativamente ao *performer*, ação sem a qual a situação não ocorre nem se desenvolve.

Progressivamente, foi-se vislumbrando, para cada ‘solo’, qual destes modos de relação melhor se ajustava à situação. No cômputo geral dos ‘solos’, todas as formas de interação acima identificadas foram contempladas, mas casos houve em que, no seio de cada um deles, se alteravam no desenrolar da cena. A esta diversidade podemos ainda acrescentar diferentes ‘tipos de exposição’ do *performer*, como sejam registos mais provocatórios, de entreajuda, de exibicionismo, ou tendencialmente conversacionais.

Seguramente que uma análise mais detalhada de cada uma das situações nos conduziria à identificação de *nuances* nas dinâmicas compartilhadas da intimidade, mas o que aqui se pretende salientar é que a grande proximidade física e a exclusividade na interação entre *performer* e espectador criada pelos ‘solos’, no interior dos gabinetes, expunha, forçosamente, os dois implicados à ativação de processos de negociação relacional. Neste contexto, e do ponto de vista da receção artística, poderíamos referir, tal como De Morant (2004), que a situação de diálogo entre *performer* e espectador no seio dos ‘solos’ criava como que uma “confrontação entre um corpo íntimo e um corpo socializado como lugar do debate público na sua condição de uma presença em face do mundo” (p. 8).

Por nos reportarmos a uma zona de encontro ‘sensível’, procurei, no final das apresentações, indagar junto do público qual a sensação geral que o momento dos ‘solos’ havia deixado. A tónica dominante foi a de uma certa ambiguidade, pois grande parte dos participantes desta experiência expressou que, em particular durante os ‘solos’, não sabia muito bem onde se colocar, se deveria ou não participar, e até se poderia ou não responder, agir ou atuar: “O não saber, em algumas situações, que relação estabelecer com os atores, nomeadamente nos solos, foi, por momentos, desconcertante” – referiu um dos elementos do público. De resto, pareceu-me entender, nos depoimentos que recolhi, que este vestígio de incerteza, ao mesmo tempo que causava algum desconforto, seria, simultaneamente, o garante de um ‘deslocamento’, no sentido de permitir a construção e a partilha de momentos de intimidade.

Esta dimensão de imprevisibilidade esteve também presente na ação do *performer* ao longo da sua atuação, pois, apesar de todas as cenas de *Aquistas* terem sido testadas e, depois, concretizadas num desenho final, o certo é que, em todos os momentos deste projeto, a ação do

performer estava diretamente dependente do modo como o público reagia. Sobre esta realidade, explicitou a encenadora aos *performers*:

Cada um de vocês vai enfrentar públicos bem diversos e que vão reagir de diferentes maneiras. Como se adaptar e, ao mesmo tempo, como integro tudo isso no meu plano? O vosso desafio será como mantêm o vosso plano e, ao mesmo tempo, como integram e dialogam com o imprevisto. A cada momento esse plano tem de ser novo. Não estamos a falar propriamente de um trabalho interativo no sentido de uma participação mais direta do público, mas de uma escuta do *performer* que integra os estímulos que recebe do outro na sua ação. Queremos que *Aquistas* seja uma experiência integradora dos acontecimentos imprevisíveis. Tudo isto é excelente, pois coloca em jogo competências essenciais do trabalho do ator²⁷.

À noção de imprevisibilidade acrescentaria, igualmente, a de vulnerabilidade, pois considero que almejar uma experiência interpessoal de troca de intimidades pressupõe, de parte a parte, que essa 'noção-estado' entre em jogo. Será ela, enfim, que permitirá a cada um de nós expandir-se para além das suas próprias certezas e que, assim, seja possível alcançar um encontro de subjetividades com a alteridade.

c) Dinâmicas em subgrupos

No momento final, na piscina, onde o público se dividia em pequenos subgrupos, o tipo de interação que se estabelecia era diverso, de acordo com as 'estações' propostas. Por exemplo, a modalidade tátil-cinestésica e que implicava uma proximidade de pele entre *performer* e espetador(es) foi experimentada na situação dentro de água; a partilha conjunta do silêncio, na situação de repouso; e a indução verbal, que se articulava com uma observação partilhada do que estava a acontecer dentro de água, no momento da contemplação. Detenhamo-nos nessas diferentes cenas.

Quando os elementos de um dos subgrupos, entrando numa divisória existente, em vidro, e que os separava do espaço da piscina, se sentavam em espreguiçadeiras, era-lhes proposto que dirigissem a sua atenção para a 'viagem sensorial' que estava a acontecer com os outros dentro de água. Atrás de si, encontravam-se *performers* que estabeleciam entre eles uma conversa em torno da *Haptonomia*, uma disciplina que aborda, literalmente, o "tato afetivo"²⁸. Ao sobrepor-se a indução verbal, o tema e a observação da partilha tátil que, à distância, estava a acontecer,

²⁷ Ensaaios - conversa da encenadora com os *performers* – 20/05/2018.

²⁸ Foi criada pelo holandês Drans Veldman e é por muitos considerada a 'ciência da afetividade', pois combina o contacto tátil com a dimensão dos afetos. Tem várias aplicações, sendo o acompanhamento pré e pós-natal, por via do tato na relação pais e bebé, uma das mais recorrentes.

procurava-se amplificar a troca imersiva do sensível, apanágio de toda esta experiência performativa. Coccia (2019) refere, a este propósito, que a “imersão é uma coincidência material que começa sob a nossa pele” (p. 68) e que é “por isso que os organismos não têm necessidade de sair deles próprios para redesenhar o rosto do mundo” (p. 68).



Fotografia 13 - Composições do abandono – (Virgílio Ferreira, 2018)

O ‘clímax’, ou a máxima expressão da relação de intimidade que se foi incentivando ao longo do percurso, acontece no momento em que, na viagem sensorial dentro de água, se estabelece entre *performers* e público um contacto tátil-cinestésico. Por si só, a imersão dentro de água pode transportar-nos para uma dimensão uterina e de retorno à origem, mas, se a isso acrescentarmos um “diálogo tónico”²⁹, essa experiência tenderá a favorecer, entre as pessoas envolvidas, uma relação de intimidade mais direta e intensa, ainda que não seja propriamente um exercício de fusão ou de busca de uma harmonia profunda. O que se almejava era, portanto, o estabelecimento desse “diálogo tónico” entre *performers* e público, onde diferentes forças em composição procuravam despertar latentes pulsões de vida³⁰. Era expectável – e, sobretudo, desejável – que todas as interações ocorridas ao longo do percurso tivessem sido suficientemente marcantes e estimulantes para permitir que cada um pudesse, neste momento, e literalmente, abandonar-se nos braços do outro.

E se o “silêncio é um vínculo que une”, como nos diz Tolentino Mendonça (2019, p. 23), era chegada a hora da celebração de uma experiência sensível vivida *em comum*.

²⁹ Dimensão relacional avançada e definida por Ajuriaguerra (1986) no seu *Manual de Psiquiatria Infantil*; alguns autores referenciam também Henri Wallon.

³⁰ Com o intuito de os *performers* aperfeiçoarem as competências de indução tátil-cinestésica dentro de água, tiveram lugar, durante os ensaios, duas sessões de introdução à técnica de Watsu – <http://www.watsu.pt> – orientadas pela terapeuta e osteopata Iris Soares.

IV – Apontamentos finais



Fotografia 14 - Abrir e fechar – (José Maia Freitas, 2018)

Como equacionar as vantagens e/ou desvantagens de ter acompanhado um processo de criação liderado pela Manuela Ferreira, que é, simultaneamente, a pessoa com quem partilho a minha vida afetiva mais íntima?

Por um lado, reconheço que esse vínculo proporcionou um acesso mais apurado aos propósitos fundadores dos 'impulsos' criativos deste projeto e que, neste caso, giraram em torno de alguns posicionamentos que, eles próprios, não são nada estranhos ao percurso criativo da encenadora: a cura como temática a aprofundar; o investimento em espaços não convencionais como indagação de outros vocabulários para as poéticas cénicas; a relação *performer*-público como área prioritária de ensaio na procura de um teatro onde a interação permite construir uma vivência sensorial partilhada.

Para além da acessibilidade a uma informação mais ampliada e habitualmente menos disponibilizada, terei também argumentado, no ponto I deste trabalho, que o vínculo que estabelecia com todos os envolvidos me permitiria desenvolver uma análise mais sensível da experiência. Não creio que este objetivo tenha ficado, de algum modo, comprometido, mas assinalo o facto

de ele não se espelhar de forma eloquente na escrita deste artigo. Talvez por algum tempo ter passado desde que *Aquistas* aconteceu, por não ter diretamente participado, enquanto espectador, nesta experiência, ou ainda porque, a determinada altura, a esse objetivo se sobrepôs uma necessidade de descrever mais em detalhe, tanto o desenho final, como o processo de criação de *Aquistas*. O meu intento de aproximar-me de uma escrita mais ‘sensível’ e performativa deveria também expressar-se no modo como o tema da intimidade foi aqui tratado – e que necessitará de ser, igualmente, melhor definido enquanto fenómeno que pode emergir entre dois a partir de um jogo de aproximações e distâncias e que pode mobilizar instâncias como a cumplicidade, a empatia, a sincronização, os afetos.

Em perspetiva fica ainda a necessidade de aprofundar as características, as componentes e as especificidades cénicas deste projeto, que se entende terem criado condições para o compartilhamento da intimidade. Nomeadamente, há que melhor perceber em que medida a integração, num mesmo espetáculo, de diferentes geometrias de proximidade entre *performers* e público (da distância física ao contacto tátil corpo a corpo), como também relacionais (individualizada, pequenos grupos, e grupo por inteiro), contribuiu para intensificar a experiência estética, assim potenciando a construção e o compartilhamento de intimidades. O facto de o *performer* ter ensaiado flutuações do seu ‘estatuto’ ao longo do percurso e de o seu jogo estar sujeito a uma maior interação por parte do público parecem-me, igualmente, domínios a aprofundar. Saliento, por último, que indagar as competências que se demanda a esse/a *performer* ou o modo de as aprimorar é também área de foco que se impõe.

Com o intuito de enquadrar este projeto artístico de forma mais abrangente, convoca-se, no final, o conceito de teatro ‘convivial’ proposto por Dubatti (em entrevista concedida a Romagnoli & Muniz, 2014). Na realidade, este conceito parece-nos adequar-se ao que foi *Aquistas*, um projeto onde *performers* e espectadores se encontraram e interagiram no seio de um dispositivo espacial de proximidade, entendido enquanto palco discursivo, mas, simultaneamente, enquanto lugar onde um acontecimento relacional de proximidade pôde ocorrer. Também a reflexão desenvolvida por Bondía (2002), e onde define determinados parâmetros para que uma experiência sensível tenha lugar, nos ajuda a melhor situar o que, neste domínio, esteve presente em *Aquistas*. Entre outros aspetos, o autor refere que, para que tal experiência possa ocorrer, será necessário abrir-se uma brecha no fio dos automatismos quotidianos e tornar-se permeável a uma certa ‘dose’ de suspensão do tempo. E foi isso, no fundo, o que *Aquistas* procurou criar: um tempo que permitisse “parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes” (Bondía, 2002, p. 24).

E, enfim, este pensamento em construção, que aqui se acaba de partilhar, mais não faz do que esgravatar caminhos que possam eventualmente conduzir-nos a uma maior compreensão de

como, nas artes performativas, é possível ambicionar-se uma intensificação do compartilhamento de intimidades entre *performers* e público, designadamente por via de “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, apreender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro” (Bondía, 2002, p. 24).

Referências

- Ajuriaguerra, J. (1986). *Manual de psiquiatria infantil*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Bonfitto, M., & Porteiro, T. (2021). Conversas sobre o intangível. In G. Icle (Org.), *Formação e processo de criação: Pesquisa, pedagogia e práticas performativas* (pp. 228-268). São Paulo: Max Limonad.
- Coccia, E. (2019). *A vida das plantas, uma metafísica da mistura*. Lisboa: Fundação Carmona & Costa.
- De Morant, A. (2004). Solo. Corps poétique, corps politique. *Dédale: Pédagogies des Arts de la Piste & de la Scène*, 4, 7-8.
- Desgranges, F. (2019). Instâncias da relação entre teatro e público: O espectador como participante do ato teatral. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(36), 85-95. <https://doi.org/10.5965/1414573103362019085>
- Icle, G. (Org.). (2019). *Descrever o inapreensível. Performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Perspectiva.
- Mendonça, J. T. (2019). *Nenhum caminho será longo. Para uma teologia da amizade* (10.ª ed.). Prior Velho: Ed. Paulinas.
- Overlie, M. (2016). *Standing in space: The six viewpoints. Theory & Practice*. Montana: Ed. Catherine Courtenaye.
- Pais, A. (2018). *Ritmos afetivos nas artes performativas*. Lisboa: Edições Colibri.
- Romagnolli, L. E., & Muniz, M. L. (2014). Teatro como acontecimento convivial: Uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(23), 251-261. <https://doi.org/10.5965/1414573102232014251>
- Vermersch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Issy-Les-Moulineaux: ESF Éditeur.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MEDITAR À BEIRA DO ABISMO:
SOBRE INTIMIDADES ESTRANGEIRAS**

MATTEO BONFITTO

161

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

(Página deixada propositadamente em branco)

Diante desta página antes em branco, busco perceber como torná-la íntima. Não uma página de anotações aleatórias ou de mero registro de informações já sabidas, mas um lugar onde me percebo em processo, para assim fazer desse encontro com ela um fenômeno que não separa o conhecimento de si do conhecimento das chamadas coisas. Deslocar-se com o deslizar de uma esfera, que pode ir não somente para frente ou para trás mas rodar seu eixo e mudar de direção a qualquer momento. Não falo aqui do mover-se aleatório e sim do deambular que busca manter-se vivo. Página(s) então que acolhe(m), não o refletir sobre a relação dada – entre performance e intimidade –, mas o tentar pensar com e através dessa relação.

Ao me colocar nesse lugar, o de tentar falar através, me deparo com urgências e transbordamentos. Urgência em primeiro lugar de fazer das palavras um canal material de nuances que brotam dessa relação, com suas pequenas explosões e assentamentos. Dos transbordamentos, eles são feitos de estímulos e associações que constroem pontes invisíveis entre camadas que articulam desde referências históricas até experiências pessoais, artísticas e não-artísticas. Cultivar a escrita, portanto, que se faz no seu fazer-se para tentar capturar o fugidio das experiências que dão corpo a esse escrito, vistas em suas manifestações performativas.

Dispositivos Fissurais

A fim de aprofundar nesse escrito o ‘falar através’ já mencionado, três dispositivos performativos foram escolhidos:¹

– Falecimento de meu pai. Corpo-cadáver. Imigrante italiano, 86 anos, falecido no dia 30 de julho de 2020, por volta das 14h, no IAMSPE em São Paulo. Corpo-cinzas desde o dia 12 de Agosto de 2020. A morte de meu pai é um facto. Não um facto qualquer mas um acontecimento, que, como diz Badiou (2013), por ser um acontecimento, gera buracos no já sabido ou no que se acreditava conhecer, nesse caso meu pai. Faço então da morte de meu pai um corte, uma fissura que me ajuda a habitar as palavras e a olhar por uma fresta a noção de intimidade.

– Performance *Descartes*. Encontro com René Descartes. Com lanternas nas mãos, as pessoas sentadas em volta iluminam o corpo deitado sobre uma passarela amarela, corpo vestido

1 Os três dispositivos examinados nesse escrito são: *Bolhas Urbanas*, *Descartes* e *D(E)AD*. Todos eles são criações associadas ao Núcleo Artístico Performa Teatro, fundado em 2000. Enquanto os dois primeiros estão em circulação, o último ainda se encontra em processo de criação e experimentação.

com um figurino de plástico transparente. Esse corpo divide a passarela com noventa ovos brancos, metade deles contendo substâncias de diferentes cores. É a partir do jogo de ambivalências que outra fresta para o íntimo aqui se abre.

– Performance *Bolhas Urbanas*. Busca pela dissolução temporária de fronteiras entre público e privado. A rua movimentada é cortada por um longo tubo amarelo, como aqueles utilizados em instalações elétricas de construções civis. Nas extremidades desse tubo há duas pessoas – um(x) performer que propõe e instaura um diálogo e um(x) performer-transeunte – que conversam a partir de um roteiro inacabado, com uma duração média de quinze minutos. A fresta aberta pelo tubo amarelo abre, assim, para uma com-presença de mundos, onde um momento de contato irradia no espaço impessoal habitado pelo medo e pela pressa, transformando-o momentaneamente num lugar marcado por cumplidades voláteis. Rastros de vida.

Antes de olhar mais detalhadamente para cada um desses dispositivos, creio ser importante observar que, se por um lado as experiências geradas por tais dispositivos são significativamente diferentes, por outro há convergências entre elas. Dentre essas convergências, destacaria sobretudo a estranheza. De fato, os três dispositivos me fizeram lidar, ainda que de maneiras diferentes, com o estranho e o não-familiar em vários níveis. Assim, o olhar para o não-dualismo de René Descartes em *Descartes* e para a dissolução momentânea de fronteiras entre o público e o privado em *Bolhas Urbanas*, abriu fissuras concretas no supostamente já sabido. Já a estranheza de *D(e)AD* parece ser de outra ordem, que não encontra referenciais, um deslocamento para fora do sistema ou galáxia de significações. Do que me lembro, nunca ficamos nós espontaneamente, um diante do outro, eu e o meu pai. O vi nú em uma sala de cirurgia com ele dormindo, na verdade sedado por anestésias. Nosso diálogo era restrito aos temas e assuntos que não causariam conflitos. Nos beijávamos nas chegadas e nas despedidas, eu não compartilhava segredos com ele e nem fazia perguntas pessoais que envolvessem o seu passado com a minha mãe. Ao mesmo tempo, algo acontecia quando ele desenhava ou cantava, quando contava as suas histórias de infância vividas em San Marco in Lamis, quando cozinhava e sobretudo quando permanecia longamente em silêncio. E aqui, nesse ponto, percebo uma outra ponte que une esses três dispositivos: a emergência de acontecimentos. Porque algo acontecia quando, sob o reflexo das lanternas voyeristas, que mais ofuscavam do que revelavam, os ovos iam se quebrando, mostrando que ovos podem não ser exatamente ovos. E algo acontecia quando as nuances vocais faladas e ouvidas através de tubos amarelos, iam se dissolvendo, sussurrando desejos e segredos inesperados.

BOLHAS URBANAS ²

Uma das ações de *Cry Baby Cry: Um Tríptico Cênico, Bolhas Urbanas* pode ser vista como uma intervenção em espaços públicos que compõe o horizonte das três ações criadas em *Cry*: além de *Bolhas Urbanas*, também *Sítiturs* e *Só depois do Carnaval*. Tal horizonte envolveu nesse caso também uma investigação sobre a noção de 'infantilismo', sobre como essa noção, vista interdisciplinarmente – envolvendo referências psicanalíticas, antropológicas e sociológicas, dentre outras – permeia camadas mais e menos latentes da sociedade brasileira em um nível profundo, revelando processos de manipulação em termos macro e micropolíticos, graças também à precarização crescente da educação pública, precarização essa declaradamente conduzida pelo atual governo. O “erro” intencionalmente escolhido para nomear uma das ações de *Cry - Sítiturs* - representa, nesse sentido, uma nuance transposta em chave cômica de tal precarização.

No que diz respeito à noção de infantilismo, em *Bolhas Urbanas* a exploramos, inicialmente, buscando perceber no comportamento da criança a sua capacidade de se isolar perceptivamente, a fim de mergulhar em territórios transitórios, em mundos inventados, realidades ficcionais que exercem um papel importante no desenvolvimento de sua sensibilidade e cognição. A dinâmica gerada em *Bolhas* ampliou esse aspecto e outros. Por exemplo, essa ação permitiu que ambos, *performer* e participante, lidassem com um problema perceptível que ocorre em várias cidades brasileiras e que está relacionado com a segurança pública. Em muitas dessas cidades, os lugares públicos são vistos como espaços de risco, que só precisam ser usados quando necessário. Nesses casos, lugares públicos não representam espaços de encontro e de interação, onde o sentido de pertencimento é fortalecido pela memória coletiva, pela percepção de compartilhamento de algo que é de todos, mas funcionam como fontes de tensão e insegurança. Essa ação, embora breve e concisa, contribuiu para dissolver, ainda que momentaneamente, essa percepção cristalizada, abrindo espaço para uma projeção afetiva nesses não-lugares e para um reconhecimento político relacionado com o facto de que os sentidos de pertencimento e de comunidade dependem também de ações e intervenções pessoais. Para além de suas implicações estéticas e performativas, *Bolhas* pode representar, talvez, um modo de lidar com a frágil memória coletiva que existe no Brasil, que ainda divulga em muitos materiais didáticos uma imagem constrangedoramente

² *Bolhas Urbanas* é uma das ações que fazem parte de *Cry Baby Cry: um Tríptico Cênico*, criação do Performa Teatro que estreou no Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Essas ações foram representadas por Gisela Dória, Jucca Rodrigues e Matteo Bonfitto e dirigidas por Graziela Mantoanelli. Todas aconteciam ao longo de um mesmo dia: *Bolhas Urbanas* na parte da manhã, *Sítiturs* na parte da tarde e *Só depois do Carnaval* na parte da noite. Essas ações aconteciam em lugares específicos da cidade de Porto Alegre, escolhidos em função da experiência que se buscou instaurar em cada caso. Se em *Bolhas* a busca é dissolver as fronteiras entre público e privado e em *Sítiturs* perceber como é possível construir e desconstruir a geografia afetiva da cidade, em *Só Depois do Carnaval* o foco é a corruptibilidade de nossas percepções. As três ações compõem, por sua vez, um olhar poliédrico sobre a noção de infantilismo, o qual parece permear a sociedade brasileira em vários níveis. Ver www.performateatro.org/cry-baby.

idealizada de sua própria história, uma história esvaziada criticamente, uma imagem infantilizada, portanto.³ Como se sentir parte de uma cultura quando a complexidade de sua memória coletiva está profundamente comprometida?

Em termos performativos, nós, os três *performers*, partimos, entre outros procedimentos, também de perguntas na fase inicial do processo criativo de *Bolhas*, como por exemplo: como seria ter uma conversa privada em meio ao caos urbano? Como seria ter uma conversa íntima a dois nesse contexto? Como se estivéssemos em uma bolha transparente que ameniza os sons da cidade mas não impede a percepção de suas imagens. Uma qualidade a ser instaurada. Uma bolha urbana, mas não uma bolha qualquer, não a bolha-ilha, mas um gatilho-relacional. Essa ação foi desenvolvida individualmente por nós e envolveu uma relação um-para-um com xs transeuntes. Escolhemos nesse caso lugares caóticos e barulhentos. Essa qualidade se revelou extremamente importante, pois ela foi a condição necessária que permitiu que criássemos uma situação paradoxal, camada fundamental dessa ação. De Meyerhold a Grotowski e Pina Bausch, de Eisenstein a Brecht, dentre outrxs, muitxs criadorxs fizeram referência às ações paradoxais na atuação, de diferentes maneiras. De qualquer forma, nesses casos, a ação paradoxal foi frequentemente associada com composições corporais ou ainda com fricções estabelecidas entre ações e palavras extraídas muitas vezes de textos dramáticos e não-dramáticos. Em *Cry*, esse paradoxo emergiu de um jogo de tensões, como descrito a seguir.

Tínhamos em mãos, cada um de nós, um tubo amarelo de três metros de comprimento, resplandecente em termos cromáticos, normalmente utilizado como condutor elétrico isolante em construções civis. Há um jogo aqui de exploração da carga simbólica e metafórica que emerge desses tubos, como se essa ação pudesse evocar os interstícios latentes na construção de processos relacionais, transposições performativas do que se mantém como invisível nas construções civis. Assim, nessa ação, pudemos perceber o nascer de casas térreas, casas de dois ou três andares, casas de madeira, casas de papelão, castelos, casas sobre cascatas, iglus, trullis, ocas, ou mesmo edifícios e até arranha-céus, que emergiam ali, na concretude do contato, para em seguida se dissolverem no ar. Construções temporárias, impermanentes, voláteis, como a nossa existência.

No início dessa intervenção, exploramos a ambiguidade desse objeto – o tubo amarelo - que passou assim a funcionar como uma cenografia-figurino-adereço, uma espécie de espiral usada para criar formas e para falarmos com nós mesmos. Essa escolha, que marcou o ponto de partida dessa ação na rua, revelou possibilidades inesperadas, na medida em que funcionou como uma espécie de isca, atraindo a atenção dos transeuntes. Enquanto estávamos sozinhos

³ Dentre os materiais didáticos referidos, destaca-se a *Antologia Escolar - Coleção Marechal Trompowsky*. Brasília: Biblioteca do Exército Editora, 1997, coordenada por Iguamir Antônio T. Marcal.

com os nossos tubos amarelos, falávamos com nós mesmos, cantávamos para nós mesmos, contávamos segredos pessoais íntimos para nós mesmos. Se por um lado esse procedimento funcionou como uma isca nesse contexto, ao mesmo tempo ele abriu espaço para a exploração de um treinamento, uma preparação vertical para *xs performers*. De fato, esse procedimento permitiu uma intensificação da percepção de presença, da nossa qualidade de atenção, e de um enraizamento no momento presente, seja em termos físicos, seja em termos energéticos. Não estávamos fechados em nossas salas de ensaio, em nossas cavernas pessoais. Estávamos em um mergulho contínuo na dobra que une sempre esse suposto dentro e fora.

Assim que uma pessoa nos abordava, ou abordávamos alguém, tínhamos que estabelecer um contato sempre específico, não passível de repetição. No meu caso foi impossível não acionar a memória incorporada das improvisações dos *redcarpets* de Peter Brook,⁴ experimentados por ele e seu grupo na África, no Irão e nos Estados Unidos. Eu não estava em um vilarejo perdido em meio ao deserto mas no calçadão do centro de uma grande cidade. De qualquer forma, o que emergiu em cada encontro exigiu igualmente uma grande elasticidade e prontidão perceptiva. Essa ação foi apoiada por um roteiro flexível, que continha vários espaços vazios. As palavras poderiam ser adaptadas e havia sempre a possibilidade de intervenção *dx Outrx*. Um dos desafios foi o de potencializar o exercício de alteridade e tentar capturar a especificidade *dessx Outrx*, que é fundamentalmente diferente de mim, e que pensa e sente de maneira diversa.

Enquanto falávamos de uma ponta do tubo, *xs* participantes escutavam da outra e vice-versa. De qualquer forma, o contato que se instaurou com cada participante não envolveu conversas cotidianas, simplesmente. Esse contato foi permeado por perguntas que eram formuladas muitas vezes no processo da relação, em contato direto com *elxs*, a fim de deixar *x Outrx* se manifestar. De fato, em alguns casos, o processo foi realmente intenso. Nesse sentido, o uso dos tubos amarelos, além de criar imagens potentes plasticamente, redesenhando e ressignificando os acinzentados espaços públicos, foi determinante para a instauração de uma cumplicidade, que levou, em alguns casos, a conversas surpreendentemente privadas. Quando falamos com alguém através desses tubos, é possível sussurrar suavemente e ser perfeitamente ouvido *dx Outrx*. Improvisações foram exploradas de maneira consistente nessa ação, a qualidade de contato deveria ser aqui não somente preservada, mas aprofundada o tempo todo, como uma espécie de escavação de mão dupla.

Seguindo um roteiro aberto, a ação se concluiu de maneiras muito variadas. De certa forma, quanto maior havia sido a qualidade de contato entre *performer* e participante, mais longo e

4 Os *Red Carpets* são dispositivos improvisacionais explorados por Peter Brook e seus atores durante as viagens ocorridas entre 1968 e 1970 no Irão, em alguns países da África e nos Estados Unidos. Tais dispositivos se utilizavam de um tapete vermelho que era estendido em meio a uma área urbana e que funcionava como área de atuação. Ver Bonfitto (2009).

suave era o 'fechamento' dessa ação. Como se as vibrações ainda estivessem presentes naquele espaço-tempo modificado, como os harmônicos que são perceptíveis durante um tempo após a emissão de uma nota tocada ou cantada... Um olhar repleto de imagens, às vezes um abraço, um beijo, ou simplesmente um afastamento. Uma certa qualidade de silêncio era recorrente. Aquele não-lugar (Augé, 1995), aquela rua de passagem, vista como perigosa, se transformou algumas vezes, por instantes, em um lugar de encontro com x Outrx, e portanto consigo mesmxx.

Reconhecidos alguns aspectos construtivos, extraídos da experiência vivida em *Bolhas*, cabe nesse ponto observar que os encontros que ocorreram nessa ação, longe de se darem de maneira tranquila e previsível, foram permeados por uma constante turbulência. Nada foi fácil e tranquilo aqui. Desprovida de qualquer idealização romântica, a experiência vivida nessa ação teve um caráter de imersão na crueza dos encontros, na agudeza do desconforto, e revelou a árida complexidade que pode emergir do exercício de alteridade. Ao mesmo tempo que nos preparávamos individualmente para a ação, provocações e piadas eram feitas por transeuntes, assim como perguntas constrangedoras ou mesmo ofensivas. Na rua, o grau de imprevisibilidade e descontrole pareceu ir ao seu limite, sobretudo nos contextos que havíamos escolhido para a sua execução.

Me restringindo agora à minha experiência pessoal como *performer* dessa ação, percebo que ao invés de ficar indiferente ou negar a existência desses estímulos inesperados, fiz deles uma camada psicofísica, buscando ampliar a qualidade da minha atenção e redefinindo o horizonte perceptivo que serviu de moldura para o seu acontecer. Os encontros vividos nessa ação aconteceram de maneira extremamente variada, encontros estranhos, ruidosos, esbarrando por vezes em um vazio inerte ou em um descompasso de lógicas, e encontros por vezes iluminados, conduzidos por sintonias mais e mais finas. Busquei, ao estabelecer esses encontros, fazê-lo silenciosamente, sem nenhum tipo de explicação a priori ou mesmo de verbalização. Assim: contato visual, aproximação e compartilhamento do tubo. Em alguns casos, essa possibilidade se deu de maneira inesperada, como com a Sra M.C.

Vestida com uma camisa de estampa florida e carregando uma bolsa a tiracolo, a vejo de longe, na outra extremidade do tubo, e essa distância, intencionalmente estabelecida nesse caso, faz com que o contato com ela, pelo som, ganhe uma importância ainda mais central. Desse modo, ao colocar o tubo em meu ouvido direito, literalmente "descubro" a Sra M.C. A sua voz literalmente se d e s v e l a...

Já havia vivido inúmeras situações de impacto sensorial gerado pela voz humana, seja atuando seja através do contato direto em espetáculos teatrais experimentais, étnicos e de Ópera, ou mesmo nas incríveis experiências formativas que tive com o Vocal Ensemble de Meredith Monk

ou com o grupo do RoyHart Centre, mas talvez tenha sido nesse momento, ao ouvir a voz da Sra M.C. que compreendi pela primeira vez a noção de “grão da voz” colocado por Barthes (2009). Busco agora voltar para aquele momento.

As vibrações provocadas por sua voz, através do tubo, reverberam em mim como centelhas sutis que erupcionam e se intensificam progressivamente, escavando o meu corpo e revelando espaços desconhecidos em mim mesmo. A voz produzida por ela não corresponde à sua imagem, ou à impressão causada por sua figura, a princípio aparentemente assertiva, direta e objetiva. A sua é uma voz que cintila, que raspa sobre as coisas e que revela o nascer da própria intenção. Intenção essa não premeditada. Não uma voz que parece ansiosamente se impor em sua subjetividade orgulhosamente calculada, mas uma voz cuja transparência faz ver o emergir e o diluir de seu próprio existir. O que me faz estar presente nesse instante, parece se dar aqui não pelo discurso, não pela originalidade dos conteúdos articulados pela Sra M.C., mas pelo timbre perturbador de sua voz, que se modifica de maneira imprevisível, de frase para frase e às vezes de palavra para palavra. Não consigo ver com precisão e exatidão os seus gestos, a maneira como as suas mãos desenham (n) o ar, os vetores de seu olhar, ou os micro-deslocamentos de sua coluna... mas tudo parece estar nisso que me invade, nos fluxos vibracionais de sua voz, criadores de um mundo do qual faço profundamente parte nesse instante. Tempo desmedido.

DESCARTES⁵

Penso sobre o nascimento dessa performance-solo e penso que ela nasce de uma dupla intimidade: uma supostamente filosófica, que se manifesta em forma de indignação relacionada com uma possível injustiça histórica feita em relação a René Descartes; e uma outra intimidade, que chamarei aqui de vibracional, movida por outra lógica.

Sobre a primeira intimidade, ela surge de vários estímulos, dentre eles a leitura dos escritos de Descartes, como por exemplo as *Meditações Metafísicas*, e mais precisamente a Meditação IV intitulada “Do Verdadeiro e do Falso”. Reconheço nesse escrito, para além das questões religiosas, muitas outras que relativizam significativamente o dualismo mente-corpo a ele atribuído. Penso sobre a passagem:

“(...) sei que existo na medida em que sou alguma coisa que pensa, mas apresenta-se também ao meu espírito uma certai deia de natureza corpórea; o que faz com que eu duvide se esta natureza

⁵ Descartes é uma performance-solo dirigida por Beth Lopes e Matteo Bonfitto com atuação de Matteo Bonfitto. Trilha sonora de Marcelo Pellegrini. É uma das criações do Performa Teatro. Ver www.performateatro/descartes.

pensante que existe em mim, ou antes, pela qual eu sou o que sou, é diferente dessa natureza corpórea, ou ainda se ambas não são senão uma mesma coisa”⁶ (Descartes: 2018, p. 63).

A leitura de “O Caderno Secreto de Descartes” de Amir D. Aczel (2007) também gerou inúmeros estímulos nesse processo criativo. Através dessa obra pode-se perceber de maneira concreta as incertezas do filósofo francês e a sua relação com as assim chamadas sociedades secretas, como a Rosa-Cruz. Assim, mais do que reforçar percepções cristalizadas sobre o filósofo francês, optou-se, ao criar essa performance, pela exploração de ambiguidades que permeiam o seu pensamento. Nesse sentido, a busca pela dissolução do dualismo mente-corpo foi acompanhada em *Descartes* por outras buscas de dissolução: o dualismo que pode permeiar a relação entre forma e matéria e a relação entre teoria e prática. Os conceitos e princípios não ficaram de fora desse processo. A noção de “dúvida metódica”, por exemplo, ganhou um espaço inusitado nesse projeto artístico, transformando-se em um de seus eixos dramáticos. Já a noção de “moral provisória”, assim como o princípio de “matematização do mundo”, passaram a ser gatilhos de experimentação sensível, camadas latentes das ações em processo. Também a relação entre a verdade e a mentira abordada na Meditação IV foi transposta expressivamente nessa performance, colocando-a no âmbito da micropolítica, que permeou os sete movimentos que a estruturam: 1) Do Nascimento; 2) Da Educação; 3) Do Amor; 4) Do Meu Encontro com Deus; 5) Do Trabalho; 6) Nós Duvidamos; 7) Da Morte. O plasmar das percepções, das crenças, desejos e inclinações foram, dessa maneira, desnaturalizados e colocados em um território permeado por instabilidades.

É através dessa estrutura que a segunda intimidade – vibracional – que permeou esse processo ganhou corpo. Em termos expressivos, ambiguidades foram ganhando forma através da exploração de práticas que tinham como foco a destilação de impulsos, variações rítmicas, níveis de energia, intensidades, dilatação e compressão de ações, fluxos, vistos em seus percursos e oscilações. O desfazer-se da matéria e o fazer-se energia, borrando os contornos cristalizados de um suposto eu/Descartes. Deitado no chão de olhos fechados, ao atuar essa performance-solo, percebo as luzes das lanternas operadas sobre mim, seus feixes reverberam internamente modulando os meus impulsos e minhas ações. Penso sobre o figurino de plástico e sobre a passarela amarela repleta de ovos brancos, me sinto em um caminho a ser trilhado e ao mesmo tempo cheio de obstáculos e surpresas. Penso sobre a articulação dinâmica entre corporeidades, sonoridades, e entre os cromatismos produzidos pelos ovos, que ao se quebrarem vão revelando diferentes cores e matizes, além dos reflexos de luz produzidos pelos feixes das lanternas que se chocam com o plástico transparente do figurino e a voz que emerge de estados, instaurando paradoxos sonoros. Penso sobre o desequilíbrio crescente provocado pelo contato entre a sola de borra-

⁶ Descartes, René (2018). *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Edipro, p. 63.

cha de meu tênis com as substâncias saídas dos ovos que se espalham pela passarela, e penso sobre a tensão entre a busca de precisão e o desequilíbrio, busca da certeza permeada por uma camada profunda de incerteza, necessidade de controle e emergência do descontrole, busca de ascensão e o ceder à gravidade do corpo que cai, irremediavelmente.

O ser criado em *Descartes* tenta materializar a busca pela transparência em seu figurino de plástico. Deslocando-se em uma passarela de linóleo amarelo, iluminado pelo público e circundado por ovos brancos, esse ser age como um cego que finge ver, como alguém que parece saber para onde vai, mas anda em círculos; como alguém que afirma algo com convicção, para em seguida afirmar algo diferente, com ainda mais convicção; como alguém que já não consegue manter o equilíbrio entre o pensar, o falar, o sentir e o fazer. A luz ofusca mais do que revela, confunde mais do que esclarece. O lugar onde tal ser age é a encruzilhada entre o nascimento, a ilusão, a crença, a experiência, a reflexão e a morte. A alteridade aqui não é gerada pelo que está fora, mas permeia e invade o próprio sujeito, tornando-o movediço e desconhecido.

Camada que emerge antes e junto da elaboração de sentidos, a intimidade vibracional foi norteada aqui por uma lógica da prática que não se estrutura pelo entendimento de conceitos e propósitos pré-definidos, mas pelos fluxos de atenção com suas forças, pulsões, atmosferas e energias.

A coexistência dessa dupla intimidade gerou efeitos concretos nesse processo criativo. Dentre eles a necessidade de recuar perceptivamente e tentar desvencilhar-se daquilo a que se está amalgamado – amálgama, essa, muitas vezes invisível – para assim buscar fazer do existir algo menos descartável.

***D(E)AD*⁷**

Esse é um projeto inacabado. Todos são, talvez. Mas nesse caso ao invés de inacabado, seria mais apropriado dizer que ele ainda está em fase de concepção, surgido pela morte e se preparando para parir, com seus materiais sendo coletados sem qualquer lógica pré-estabelecida e experimentados através de articulações dramatúrgicas (im)possíveis. Assim, fotos, vídeos e áudios de meu pai, se misturam com memórias fugidias, alteradas, misturadas, inventadas. Memórias com e sem imagens, memórias feitas só de sensações, toques, aromas, timbres, atmosferas...

⁷ D(E)AD é um obra ainda em processo de criação que tem como dispositivo criativo a morte de meu pai, Matteo Bonfitto. Cabe aqui um esclarecimento: meu nome legal é Matteo Bonfitto Júnior, mas seja em meus trabalhos artísticos seja em minhas publicações não utilizo 'Jr'. Há, portanto, nesse caso uma duplicidade de nomes, o que representa uma camada a mais a ser explorada nesse trabalho.

Dentre as várias percepções ocorridas desde que decidi criar esse trabalho, as mais claras são aquelas que me fazem perceber o que esse projeto não é. Ele não é um culto à personalidade de meu pai ou uma ode a ele. Ele não é a exposição de uma história verídica, não há uma história a ser contada. A razão pela qual inseri esse projeto nesse escrito é porque percebo nele uma outra fresta que se abre para a intimidade. Não a intimidade filosófica que parte da indignação e nem mesmo aquela extraída de realidades profundamente impessoais, mas a intimidade da ausência, que abre inúmeras perguntas sobre a alteridade, a escuta, os processos perceptivos, etc.

Sobretudo ao rever os vídeos e escutar os áudios feitos com ele, é inevitável o reconhecimento de que a percepção, a escuta e conseqüentemente também a atenção não são aspectos estáveis ou genéricos de nossa cognição, mas envolvem inúmeras camadas e nuances. Nada de novo aqui. Sabemos, desde referências teatrais como C. Stanislávski, J. Grotowski, P. Brook e Bob Wilson, dentre muitas outras, que esses aspectos são profundamente poliédricos. Há ainda referências provenientes de outras áreas, desde as ciências cognitivas até as práticas espirituais, e desse modo destaco o excelente estudo de Mihaly Csikszentmihalyi (1990) sobre o estado de fluidez, em que a atenção é vista como energia psíquica. Reconheço no estado de fluidez, tal como abordado por Csikszentmihalyi, a instauração de experiências percebidas em sua processualidade, aspecto esse central da performatividade. É essa a qualidade que emerge do contato com os materiais coletados aqui, uma qualidade de fluidez, em que o supostamente conhecido se desfaz para dar espaço a novas percepções que me impedem de chegar a um novo conhecido. Fugidias e deslizantes, tais percepções não parecem ir em direção ao apaziguamento das resoluções musicais. O próprio sentido da morte parece ter definitivamente deixado de estar ligado a um ponto final para ser uma espécie de ponto e vírgula, ou vírgula, ou ponto de exclamação ou ainda uma pergunta, ou muitas. Dentre elas, as que têm como foco os processos de criação e de conhecimento, de construção de sentido, e ainda de não-sentido.

Meu pai agora é um laboratório imaterial, que cancela a linearidade do tempo. Ele é também um sítio arqueológico em plena exploração. Não há aqui a intenção de captação de qualquer noção de origem mas sim de instauração de um espaço de desconhecimento que desagrega o familiar e dissolve contornos, a fim de perceber o que fazer diante de cada nova percepção. Saber que em alguns momentos, a fim de captar algo, será necessário se utilizar de pás e picaretas e em outros de pincéis delicados, instrumentos geradores de revelações que reescreverão o passado, transformarão o presente e influenciarão escolhas e perspectivas.

Qual é a medida do conhecimento de Si e do Outro, em sentido expandido? De qual tipo de conhecimento se está falando? Que conhecimento sobra do olhar desprovido de projeções? Seriam essas perguntas fruto de uma evidente ingenuidade intelectual? Ou da busca por um

niilismo ativo? Sem respostas para tais perguntas, o que me causa espanto é perceber, nesse, assim como nos outros dois projetos descritos, que a noção de intimidade está inexoravelmente ligada nesses casos, ainda que de formas diferentes, a experiências que, ao mesmo tempo, envolvem e contradizem a natureza mesma dessa noção.

ABISMOS

Algo parece unir as noções de intimidade e de abismo. Ambas parecem não ter fim nem fundo. “Estar dentro”: dentre os muitos significados etimológicos de ‘intimidade’, esse parece ser um dos mais recorrentes, e é nesse sentido que reconheço um paradoxo singular que permeou os processos criativos comentados nesse escrito: em todos eles, ainda que de maneiras diferentes, o buscar estar dentro me fez recorrer a distâncias e afastamentos.

Sendo dispositivos performativos, tais processos geraram, e geram no último caso, experiências que se diferenciam das noções de intimidade associadas à penetração entre corpos e troca objetiva de fluídos, privilegiando trocas e penetrações menos palpáveis: sensoriais, energéticas, atencionais e vibracionais.⁸

Me aproximei, assim, a fim de olhar a intimidade por certas frestas, de metafóricos abismos. Lugares de ativação de estados de fluidez, eles intensificam a atenção e dissolvem as bordas entre x Si e x Outrx. Tais estados de fluidez, percebidos aqui como estados meditativos, criaram e criam por sua vez espaços de descolamento e desidentificação, aprimorando o saber de contato, um saber que não sabe a priori, um saber relacional, que acende e apaga, nasce e morre.

Meditar em meio aos caos, atravessado por luzes e pela ausência, à beira de abismos, para fazer do risco e da urgência, gatilhos concretos do agir no mundo.

Há algo que permanece como não-familiar, estrangeiro, nas intimidades vividas aqui. Intimidades fazedoras de buracos.

Acupunturas performativas.

⁸ Optei também por não abordar a questão dos afetos, sobretudo em Baruch Spinoza, pois ela exigiria um olhar exclusivo.

BOLHAS URBANAS – CRY BABY CRY



Cry Baby Cry - um Tríptico Cênico - Bolhas Urbanas. Fotografia: Jucca Rodrigues. 2013



Bolhas Urbanas - Fotografia: Jucca Rodrigues. 2013



Bolhas Urbanas - Fotografia: Jucca Rodrigues. 2013

DESCARTES



Matteo Bonfitto em *Descartes* - "Quarto Movimento: *Do Meu Encontro com Deus*".
Fotografia por João Maria. Mostra Performa Teatro TUCALab. 2016

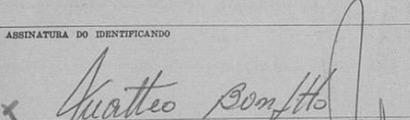
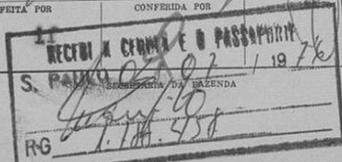


Matteo Bonfitto em *Descartes* - "Primeiro Movimento – *Do meu Nascimento*".
Fotografia por João Maria. Mostra Performa Teatro TUCALab. 2016



Matteo Bonfitto em *Descartes*.
Fotografia por João Maria. Mostra Performa Teatro TUCALab. 2016

D(E)AD

NOME 41164 MATTEO BONFITTO		SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DELEGACIA DE ESTRANGEIROS		
PAI GIUSEPPE LUIGI BONFITTO	R. E. 405.890			
MÃE AUCELLO ANTONIA	R. G. 1.788.458			
NACIONALIDADE Italiana	NATURALIDADE CIDADE S. Marcos in Lania - Italia	FICHA DE ESTRANGEIROS - F. E.		
ESTADO CIVIL casado	DATA DO NASCIMENTO 11.05.1934	RESIDÊNCIA R. Ipoá - 10, Vila Sta. Izabel - SP		
GRAU DE INSTRUÇÃO sec	PROFISSÃO tec. industrial	EMPRESA EM QUE TRABALHA Cia. Pirelli S/A.		
SEXO masc	CABELO casto	OLHOS casto	ENDEREÇO DA EMPRESA Av. Alexandre de Gusmão, 487	
ALTURA 1,68	CÓRTEX branca	LOCAL DE DESEMBARQUE Santos		
SINAIS PARTICULARES		DATA 31/10/52	CARACTER DO DESEMBARQUE Fern. Art. 10	
ASSINATURA DO IDENTIFICANDO 		DOCUMENTOS Obteve cédula de identidade em 11/1/71-nz		
FEITA POR	CONFERIDA POR	DATA DA IDENTIFICAÇÃO		
		ÓRGÃO DE ORIGEM PROTOCOLO		
S. G. - S. S. P. - MAR. 1954		PROTOCOLO SÉDE 		

D(E)AD - Documento de imigração de Matteo Bonfitto, meu pai. Fotografia do autor. 2020



Meu Pai alguns meses antes de seu falecimento. Fotografia do autor. 2020



D(E)AD - Urna com as cinzas de meu pai. Fotografia do autor. 2020

Bibliografia

Aczel, A. D. (2007). *O Caderno Secreto de Descartes*. Rio de Janeiro: Zahar.

Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.

Badiou, A. (2013). *Being and Event*. London: Bloomsbury Academic.

Barthes, R. (2004). *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes.

Bonfitto, M. (2009). *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: HarperCollins Publishers.

Descartes, R. (2018). *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Edipro.

**CADERNO DE NOTAS SOLTAS DE
UM ARTISTA EM PROCESSO**

ELMANO SANCHO

181

Artista Independente

(Página deixada propositadamente em branco)

A minha leitura do mundo e a progressiva perda da individuação

A existência do indivíduo na sociedade contemporânea depende da sua exposição e valor no mercado, condição que o leva ao isolamento, à depressão e à indiferença. O sujeito de hoje é um mostuário, exhibe ao mundo o seu corpo, as suas vísceras e a sua alma. O mistério perdeu terreno face à pornografia que invade, progressivamente, todos os campos da vida humana. Não há lugar para a dúvida, a imaginação e a intimidade; tudo é imediato, veloz, explícito, visível. A identidade do interveniente tornou-se irrelevante. A urgência em despi-lo da sua singularidade e em tratá-lo como uma mercadoria é o resultado de uma sociedade contemporânea que busca a maior rentabilidade ao menor custo. A objetificação é o preço a pagar para se ser competitivo e se obter reconhecimento. Num primeiro momento, o indivíduo parece ter opção, e aqui reside o lado mais perverso deste acontecimento, mas, a longo prazo é derrotado pelo sistema. É uma voz dissonante – com repercussão limitada no tempo e no espaço, à semelhança de todos os fenómenos sociais de moda – que, isolada, acaba por perder fôlego e desvanecer. Em suma, a força demolidora da globalização, processo à escala mundial, uniformiza tudo e todos, qual cadeia de produção, destruindo o território da intimidade (e do íntimo): a sociedade do século XXI esvazia o indivíduo da sua história, condenando-o, aos poucos, e com o seu aval, à morte.

Pressupostos do meu trabalho artístico

A fronteira, tal como a imagino, impõe-se (e define-se) como o lugar idílico onde todos podem coexistir, únicos e diferentes. Um espaço de mutação e subversão, de coexistência e correspondência, de conflito e rutura, de excesso e exacerbação, como definido por Deleuze (1992); um espaço unificador – que embate com o sentido etimológico da palavra do francês *frontière*, que implica uma separação – cujo sentido, no atual panorama da crise pandémica, de reforço das barreiras e da vigilância, é cada vez mais difícil de sustentar e defender. Um espaço íntimo global, à semelhança da União Europeia e/ou do Mercado Comum Europeu, ou seja, uma zona livre, coletiva, composta por múltiplas intimidades individuais. Assim sendo, nesta primeira análise, seria possível verificar uma correlação positiva entre liberdade e intimidade e entre intimidade e identidade, legitimando este “novo” e (paradoxal) conceito de fronteira à luz dos poucos efeitos positivos da globalização: os da pluralidade, da interdependência e da integração de diferentes culturas.

A fronteira é concebida, no meu trabalho de encenação, mas, também, no de escrita e até no de interpretação – sou ator-intérprete dos meus espetáculos – como esse lugar de confluência no qual as definições se esbatem: o masculino mistura-se com o feminino, o velho com o novo, o sagrado

com o profano, o mundo dos vivos com o dos mortos, o passado com o presente e com o futuro. Neste não-lugar fictício, imaginário e poético, reencontram-se sensações que associamos aos não-lugares identificados por Marc Augé (1992), os aeroportos, as autoestradas, os quartos de hotel, as estações de comboios, etc. Estes espaços transitórios, com maior ou menor (in)definição, fazem coexistir em nós todas as possibilidades, por um período de tempo, o da espera. Uma espera que, pelo seu cariz, supostamente, inativo, confere ao sujeito uma maior introspeção e, portanto, uma intimidade maior com o seu universo interior. Por outro lado, a sensação de pertencer a um espaço com características mais difusas oferece a cada sujeito uma sensação de liberdade que dificilmente encontrará em espaços com codificações rígidas impostas pela rotina e o quotidiano.

O território fronteiriço, que identifico como conceito principal da minha criação artística, toma em consideração as seguintes fronteiras:

- fronteira artística (entre as áreas performativas e os elementos que compõem o espetáculo: a relação com o público e os parceiros de jogo, a encenação, a luz, o som, a cenografia...);
- fronteira linguística (em especial a “coabitação” e intimidade entre a língua e cultura portuguesas e francesas);
- fronteira geopolítica (o reposicionamento dos países no contexto atual de “redefinição” das fronteiras).

Além destas, surge uma nova e invisível fronteira (a pandemia da covid-19) que coloca novas questões para a sociedade, em geral, e o Teatro, em particular, tais como:

Como (querer ainda) validar artisticamente a fronteira como lugar de confluência e liberdade? Como reivindicar, neste contexto atual, a intimidade como elemento central da criação artística e motor de aproximação/união entre artistas e público? Como permitir a coexistência desta fronteira (que limita) com as outras fronteiras (que ampliam) exploradas no meu trabalho de criação artística?

As fronteiras do mundo contemporâneo que se erguem e nos isolam (e não me refiro apenas às fronteiras físicas e tangíveis) exigem novas soluções teatrais – na interpretação, encenação e relação com o público – mais ainda para os artistas cujo universo imagético é o território da intimidade, do toque, do contacto, da proximidade, da pele, do suor, do abraço, do corpo. As interdições/limitações atuais, que colocam novos desafios à exploração do íntimo e que questionam a sua (re)definição – o que pode ser considerado íntimo hoje? Talvez a mais interessante questão a explorar –, remetem-nos para encenadores contemporâneos como Amir Reza Koohestani¹ e

¹ Encenador e dramaturgo iraniano (1978), criador da companhia de teatro MehrTheatreGroup, aborda o trabalho do ponto de vista documental. Cria um distanciamento com o público, o mesmo distanciamento que existe entre os atores devido

para as soluções teatrais que encontrou para contornar, entre outras, as interdições impostas pela República Islâmica do Irão no contato físico e íntimo entre homens e mulheres.

Ao querer reinventar um novo espaço fronteiriço, o da intimidade coletiva como prolongamento da exploração íntima individual, pretendo validar um território plural e livre, onde a criação, o pensamento e a existência não têm, nem podem ter, limites e fronteiras. Um campo de batalha e de trabalho aberto para analisar o passado, olhar o presente e pensar o futuro, revelando ao mundo o que a sociedade positivista teima em esconder – as fragilidades, as imperfeições, a porcaria, o obscuro, a violência, o lixo. Um mergulho sensível ao mais íntimo de mim para colmatar ausências: o artista em processo olha para fora para ter coragem de olhar para dentro, o lugar mais doloroso, secreto, íntimo e atormentado da alma humana. Esse é, talvez, o maior objetivo da minha busca autoral.

Influências e referências poéticas e artísticas

O universo convocado e retratado no meu trabalho de encenação e dramaturgia abraça o conceito de angústia e morte das obras de Soren Kierkegaard, pioneiro da corrente existencialista, e de Albert Camus. Segundo Kierkegaard, as relações do ser humano com o mundo são dominadas pela angústia, sentimento adquirido pela instabilidade de se viver num mundo de acontecimentos possíveis, sem garantia de concretização das expectativas, enquanto que as relações do ser humano consigo mesmo são dominadas pela inquietação e o desespero. O ser humano nunca está plenamente satisfeito com as possibilidades que realizou e/ou não conseguiu realizar o que pretendia, esgotando os limites do possível e fracassando diante das suas expectativas. A relação íntima do ser humano com Deus é, então, a única via para a superação da angústia e do desespero, marcada pelo paradoxo de ter de compreender pela fé o que é incompreensível pela razão.

A relação íntima do ser humano com a sua própria morte é, provavelmente, a temática dominante de todos os meus espetáculos. O ser humano nasce com a terrível anunciação da sua morte. A corrida para uma vida plena de satisfação desperta um sentimento de incapacidade e frustração. Incompleto, o ser humano sente-se sempre aquém; afasta-se do seu íntimo para ser um outro, numa procura incessante e desesperada de identificação. A dança entre o afastamento progressivo e a reaproximação ao seu universo íntimo e pessoal acompanha a passo e passo a sua trajetória de vida e morte. Em última análise, seria justo afirmar que a minha inquietação artística é uma constante tentativa-erro de chegar ao mais íntimo (de mim) para reafirmar quem sou – no sentido de individuação, o que distingue uma pessoa da outra, tornando-a singular; e

à interdição de contacto físico entre homens e mulheres. O texto é o elemento mais importante e é trabalhado de modo a encontrar as subtilidades que permitem escapar à censura sem deixar de ser crítico. <http://www.mehrtheatregroup>.

não de individualismo, a afirmação de um indivíduo diante de um grupo e/ou sobreposição dos seus direitos e valores em detrimento do coletivo.

Além disso, a minha abordagem artística encontra inspiração (temáticas, metodologias, processos de trabalho, dramaturgia, interpretação) e ressonâncias na visão de teatro dos seguintes artistas e/ou pensadores:

- Antonin Artaud – Um teatro da crueldade que alcança as regiões mais profundas e recônditas do ser humano, perturba o repouso dos sentidos, afirma a vida diante de imensa pressão da morte, reivindica uma forma singular de ver o mundo e propõe uma experiência ritualística e intimista, permitindo a reintegração física e espiritual do indivíduo;
- Angelica Liddell² – A violência como temática para aceder ao universo íntimo, reivindicando a esfera mais intimista para atingir o coletivo (perspetiva íntima compartilhada) e explorando a pornografia da alma para provocar um efeito catártico no espectador. Segundo Liddell, a agressividade pode colocar os homens em contacto com as suas emoções mais instintivas, tornando possível, por meio da poesia, um regresso profundo à intimidade;
- Diane Arbus³ e Nan Goldin⁴ – Uma metodologia íntima do quotidiano que, por intermédio dos seus alter egos marginais (desconhecidos, no caso de Arbus; círculo de amigos e familiares, no de Goldin), revela ao mundo as dores do corpo e da alma. A exploração da(s) intimidade(s) está aqui estreitamente ligada à exploração da(s) identidade(s) e da(s) sexualidade(s);
- Cindy Sherman⁵ – A (re)criação de um corpo imagético, transfronteiriço, social e múltiplo, um corpo do universo íntimo feminino (mas não só);
- Bertolt Brecht – A identificação do espectador vem acompanhada de um sentimento de estranheza e distanciamento. O reconhecimento-reflexo do universo íntimo do espectador no trabalho artístico provoca atração e repulsa;
- Romeo Castellucci⁶ – A artificialidade no Teatro: o espaço e o tempo não são o espaço e o tempo da realidade; o corpo e a voz do ator não são o corpo e a voz da realidade. A exploração

2 Encenadora, dramaturga, intérprete espanhola (1966), criadora da companhia Atra Bilis, retrata a decadência familiar, o lado mais sombrio do ser humano, a morte, o sexo, a pornografia da alma. <http://www.angelicaliddell.es>

3 Fotógrafa e escritora norte americana (1923-1971) retratou a vida quotidiana de pessoas comuns, desconhecidas e marginalizadas. <http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/>

4 Fotógrafa norte-americana (1953), documentou a intimidade da cultura gay e transexual, marginal, de Nova Iorque, dos anos 70, 80. Muitos modelos eram amigos e familiares. <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/>

5 Fotógrafa e realizadora norte-americana (1954), os seus autorretratos questionam o papel da representação da mulher na sociedade norte-americana, o género e a identidade. <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/>

6 Encenador e artista plástico italiano (1960), desenvolveu um teatro de imagens, de fragmentos narrativos, no qual o lado visual, sonoro, plástico ocupa tanto ou mais espaço que o texto. <http://www.arch-srs.com/srs>

do lugar de fronteira, no qual tudo se mistura e dilui (todos os elementos da cena), inviabiliza e fragiliza a utilização de conceitos categóricos como verdade e mentira, realidade e ficção.

– Antunes Filho⁷ – Recupera o despojamento da cena e investe no ator como território íntimo de todas as possibilidades.

II

Fragmentos ou estilhaços dos espetáculos analisados sob uma perspectiva íntima

Apresentação da metodologia e contextualização da temática

Ao longo do meu percurso, tenho procurado investigar a fronteira entre ator-encenador-autor. Um ator-autor que constrói uma relação íntima com outros atores-personagens reais, com o objetivo de travar a velocidade da sociedade contemporânea que engole o indivíduo. A (suposta) ausência de representação, implícita a essas propostas (*I Can't Breathe*, *Não Quero Morrer*, *Damas da Noite*, *Uma Farsa de Elmano Sancho*), com a presença de pessoas reais, opõe-se à representação assumida e abordada noutras propostas teatrais (*Misterman*, *A Última Estação*, *Maria*, *a Mãe*). As duas, juntas, permitem alargar o campo de atuação e percepção do conceito de fronteira, ampliando assim os limites da imaginação dos atores e espectadores.

Por um lado, o meu trabalho artístico é desenvolvido com desconhecidos/performers das Artes Performativas, que habitam as margens, para explorar determinadas temáticas (uma atriz pornográfica, para questionar a sociedade pornográfica da transparência, no caso de *I Can't Breathe*; drag queens, para estudar o conceito da identidade na sociedade e no Teatro, em *Damas da Noite*, *Uma Farsa de Elmano Sancho*; atrizes velhas e esquecidas do público, para abordar a memória e o esquecimento na vida e na Arte, em *Não Quero Morrer*, etc.). A metodologia visa explorar o universo retratado, ir ao encontro dos parceiros de jogo, fazer entrevistas, construir a dramaturgia no decorrer das improvisações, criar uma relação íntima com uma pessoa desconhecida, apostar na composição em tempo real.

Por outro lado, continuo a desenvolver o trabalho com atores de Teatro sobre textos previamente escritos por mim, ainda antes do início dos ensaios, e que apresentam determinadas características: estrutura cênica-dramatúrgica da via sacra; o oratório da Sagrada Família como objeto cênico principal, etc.

⁷ Encenador brasileiro (1929-2019), diretor artístico e fundador do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do SESC Consolação/São Paulo.

O desaparecimento da intimidade que me proponho resgatar vai ao encontro do momento presente. Apesar da digitalização e da maior interconexão, a solidão e o isolamento aumentam, as fronteiras intensificam-se, mais ainda em tempos de pandemia. A proximidade e a intimidade parecem crescer, graças aos avanços tecnológicos, permitindo-nos estar mais perto uns dos outros. No entanto, a noção de corpo esvai-se face a uma realidade paradoxal que propõe uma maior proximidade sem contacto físico. Como será possível continuar a inscrever no corpo as emoções, as memórias, os sonhos, sem contacto, ou seja, sem corpo e sem intimidade? Como reinventar um novo corpo? Uma nova proximidade? Uma nova intimidade? Estas são algumas das perguntas centrais que exploro nos meus espetáculos.

Análise dos espetáculos: processos, métodos e elementos da criação

Misterman (2014) - A afirmação da inocência e a busca da intimidade



Fotografia 1 - *Misterman* - (@alipiopadilha) (2014)

Para o meu primeiro trabalho, optei por encenar e interpretar o monólogo *Misterman* de Enda Walsh. Pareceu-me mais prudente começar a explorar o tema da intimidade num solo, antes de partilhar a cena com outros intérpretes.

Misterman é um homem-menino de 33 anos, Thomas, que, todos os dias, sai de casa para inspecionar o cumprimento dos valores morais e éticos. Tem a convicção de que poderá salvar e erradicar o pecado do mundo. Encontra-se enclausurado num grande depósito desde a morte de Edel, uma jovem rapariga que Thomas acreditava ter sido enviada por Deus para acompanhá-lo na sua missão. Num espaço insalubre, com alguns objetos, como o fato do pai e os gravadores antigos de fita magnética, a intimidade é estabelecida entre a única personagem real, Thomas, e as 11 vozes (mãe, habitantes da aldeia, cães, Edel, etc.) reproduzidas pelos gravadores e, às vezes, pelo próprio Thomas: sem contacto com o exterior, a intimidade surge na relação com a memória, o espaço e os objetos (seres inanimados). Mas, a longo prazo, a ausência do outro leva o sujeito a perder, progressivamente, a noção que tem de si, uma vez que o indivíduo se define em contraponto com os demais. A identidade é, provavelmente, o que de mais íntimo possuímos.

Misterman de Enda Walsh faz-nos lembrar Samuel Beckett e *A Última Gravação de Krapp*. Estamos perante universos dramáticos cloturados, habitados por seres impedidos de existirem verdadeiramente e entregues às suas obsessões como última réstia de existência. A obra revela-nos, ainda, que a solidão não é sinónimo de ausência de intimidade.

Processo de trabalho

Sendo encenador, autor da versão cénica e intérprete, defini o plano de trabalho para o primeiro mês: ausência da equipa artística e técnica; permanência na sala de ensaios o máximo tempo possível (12h, 14h, 16h). Tornou-se evidente, ainda antes do início dos ensaios, que seria necessário passar fisicamente por esta experiência para tentar entender e habitar a solidão de Thomas. Desenhei uma partitura física que se revelou mais tarde ser a partitura mental e íntima da personagem. Nesta peça, e no espetáculo, a voz gravada, a luz e o som são os únicos parceiros (íntimos) do ator e são tão importantes como a presença do (s) corpo (s) de outro (s) ator(es) em cena. É com eles que o intérprete e Thomas criam uma relação íntima. Mas não só. Thomas cria uma relação íntima com ele próprio. Sozinho, estabelece um jogo, que repete incessantemente, como para recuperar o carácter íntimo da vida que, entretanto, perdeu. Nesta proposta, o corpo do ator está no centro da ação e sujeito a uma transformação física diante do espectador, justificada pela enorme exigência que a partitura da personagem – o ator interpreta Thomas que, por sua vez, interpreta muitas personagens – e a complexidade do texto exigem. Além disso, o

texto e a encenação aumentam o cariz íntimo da representação e a relação estabelecida com o público ao tornar tudo visível: Thomas não tem mais nada a esconder (e a perder); o intérprete tem de se valer de todos os seus atributos e despir de todos os seus preconceitos para conseguir dar vida a uma personagem como Thomas. Por fim, este exercício difícil obriga a uma coordenação extraordinariamente detalhada entre o desenhador de som, o de luz e o intérprete. Uma estrutura matemática, musical, e cronometrada como o pulsar da vida, sem falhas, a não ser no fim. A falha representa a morte, o término do espetáculo, o silêncio, ou seja, o fracasso do resgate da intimidade.

***I Can't Breathe* (2015) – A invasão da pornografia e o fim da intimidade**



Fotografia 2 - *I Can't Breathe* - (@alipiopadilha) (2015)

I Can't Breathe foi a frase que Eric Garner, de 43 anos, asmático e com problemas cardíacos, pronunciou (onze vezes) quando estava a ser sufocado por polícias nova-iorquinos. Garner viria

a morrer de ataque cardíaco, pouco depois, a caminho do hospital. As imagens da sua morte foram divulgadas, repetidamente e sem pudor, nos meios de comunicação social.

O espetáculo aborda a relação da pornografia com a perda da ilusão-intimidade e do mistério nas nossas vidas. O foco não reside no sentido etimológico da palavra – porno deriva da palavra grega *porné* que significa prostituta e do termo *graphein* que significa grafia, ou seja, um tratado sobre a prostituição – mas na ponte entre a exposição da pornografia e a sociedade contemporânea. O mundo de hoje é um mundo pornográfico. A pornografia está em todo o lado, invadiu o território da intimidade e nega, pela obsessão da imagem e da visibilidade, a possibilidade de cada um ser inacessível. Estar disponível, a tudo e todos, tornou-se condição obrigatória para existir e ser. O discurso pornográfico, rápido, em catadupa, perecível, viciante, aditivo, violento, não deixa espaço para o pensamento e anula qualquer e toda possibilidade de intimidade.

Processo de trabalho

A ausência de intimidade, ligada ao conceito de pornografia, é o elemento chave presente na relação entre os atores e o público, no espaço cénico, na iluminação e no texto. Na primeira parte, à entrada, assistimos a um vídeo pornográfico intercalado com imagens frenéticas de acontecimentos violentos. O momento é breve, à semelhança de uma cena de sexo de um filme pornográfico. A essa violência gratuita, em que os corpos são expostos na sua completa nudez, na vida e na morte, opõe-se uma segunda parte onde a nudez não é a do corpo, mas a da alma. O excesso de toque da primeira parte dá lugar à ausência de contacto físico entre os atores na segunda parte. O espaço cénico, vitrine e lugar inabitável onde o corpo é exposto a uma massa uniforme de voyeurs e as emoções são oferecidas, coloca a intimidade em primeiro plano. O intérprete - a personagem, incapaz de tomar decisões e de identificar as suas reais necessidades, torna visível o que não quer e esconde o que gostaria de revelar. As fronteiras tornam-se confusas, as referências desaparecem, a intimidade passa a ser um lugar-comum e partilhável.

A intimidade faz parte do processo de trabalho desde o primeiro momento, o da elaboração da dramaturgia, assente em entrevistas reais e improvisações. Por se tratar de pessoas que não se conhecem, a criação da relação íntima, necessária para a realização do projeto, é uma das premissas do espetáculo. Ao longo dos ensaios, com a cumplicidade de Rui Catalão na dramaturgia, o autor foi fazendo perguntas cada vez mais íntimas à atriz. No fim do primeiro período de ensaios, já era possível identificar algumas temáticas, em torno das quais se fizeram outras e mais perguntas. Uma vez o material recolhido, a etapa seguinte consistiu em escrever um texto tendo como ponto de partida as improvisações e abrindo caminho à ficção. Resta mencionar que o dispositivo cénico integra o público, um público voyeur que está em cena e constitui uma



Fotografia 3 - Não Quero Morrer - (@alipiopadilha) (2017)

verdadeira barreira física-fronteira entre os atores. A relação íntima integra espacialmente o autor-ator-encenador, a atriz e o público.

***Não Quero Morrer* (2017) – O esquecimento e a ausência de intimidade**

Não Quero Morrer são as últimas palavras de Nadia, personagem interpretada por Annie Girardot no filme *Rocco e os Seus Irmãos* de Luchino Visconti, após ter sido esfaqueada por Simone. *Não Quero Morrer* é um grito: dos criadores que querem resgatar a juventude; de Annie Girardot que quer recuperar a memória; de todas as atrizes vivas que morreram para o grande público – desapareceram da esfera íntima do imaginário coletivo – e que sofrem por ninguém se lembrar delas; e do próprio espectador que não escapará à morte e ao esquecimento.

Processo de trabalho

Não Quero Morrer problematiza os limites entre passado (memória), presente (intuição) e futuro (espera) ao invocar, através de uma viagem no tempo, a atriz francesa Annie Girardot (1931-2011), que morreu com Alzheimer. Além dos testemunhos dos atores entrevistados – e não identificados no espetáculo – interpretados pelos autores, é recriada, sistemática e progressivamente uma das cenas mais enigmáticas do filme *Rocco e os seus Irmãos de Luchino Visconti*: a morte de Nadia (Annie Girardot) por Simone (Renato Salvatori). A cena nunca é concluída para, desse modo, evitar a morte de Nadia, como se assim fosse

possível oferecer a Annie uma última tentativa de escapar ao esquecimento através da sua personagem, e perdurar na memória do público. A irrealidade da proposta evidencia a impossibilidade de permanecer para sempre na memória do público. Esta luta contra a perda da recordação e o extravio das imagens que acumulamos é uma tentativa desesperada para manter a relação íntima (e amorosa?) com cada espectador e, portanto, com o mundo. A corrida para resgatar a intimidade compete diretamente com a proximidade da morte e a efemeridade da vida. Simone mata Nadia. O destino segue o seu rumo. Aos poucos, a relação íntima do espectador com o que resta de nós desvanece até desaparecer: nem o nome resiste à passagem do tempo.

O trabalho de dramaturgia foi semelhante ao espetáculo anterior, entrevistas a atrizes seniores, desempregadas e esquecidas do público. O espetáculo é um mosaico de testemunhos que retrata a doença, o envelhecimento, o medo da morte, o esquecimento e a ausência de laços com o mundo exterior, ou seja, a morte da intimidade, aqui entendida como discurso emotivo, nem sempre sonoro, estabelecido, entre uma atriz e o seu público, ao longo do tempo.

A Última Estação (2018) – A morte e a intimidade com Deus

Bernard-Marie Koltès deparou-se com a fotografia do assassino em série Roberto Succo no metro de Paris. Não conseguiu desviar o olhar. Em vez de repulsa, porém,



Fotografia 4 - *A Última Estação* - (@sofiaberberan) (2018)

sentiu atração, desejo e admiração. Koltès inspirou-se nesse encontro para escrever *Roberto Zucco*, o seu último texto (1988).

Não me recordo quando comecei a pesquisar a vida de Ted Bundy. Tal como aconteceu com Koltès em relação a Roberto Succo, também eu não consegui desviar o olhar da primeira fotografia que vi de Ted Bundy, um dos mais temíveis assassinos em série dos Estados Unidos da América. Vasculhei, dias a fio, os atos em torno desta figura carismática de olhar perturbador. Guardei uma imagem junto às minhas fotografias pessoais e esqueci-a.

- Estás tão bem nessa fotografia!
- Não sou eu, é o Ted Bundy.
- Quem?
- Ted Bundy, um assassino em série norte-americano que matou mais de 35 mulheres.
- És muito parecido com ele.

A minha semelhança física com Ted Bundy é o ponto de partida para uma reflexão sobre a violência e o início de um diálogo íntimo com Ted Bundy e Deus. Através da convocação, possessão e incorporação do criminoso, livro-me a um ato transgressor, sacrificial e terrorista – *eis o meu corpo, tomai e comei; eis o meu sangue, tomai e bebei* – e insurjo-me contra uma sociedade reprodutora de frustrados que persiste em evitar o tema da perda, do sofrimento e da morte.

A tragédia – morte de Ted e morte de Jesus – é uma cerimónia íntima que apresenta os contornos da *Via Crucis*, as estações da Paixão de Cristo: a condenação à morte anunciada abre caminho a uma *via dolorosa* que culmina na inumação, mas que aspira à ressurreição, a XV e última estação.

Processo de trabalho

A dramaturgia e a encenação apresentam as características do ritual, o da Via Crucis (15 cenas com títulos correspondentes às 15 estações da Paixão de Cristo). A Paixão de Cristo é, assim, a metáfora de todas as nossas paixões – nascemos condenados a morrer – e impõe-se como elemento principal do espetáculo.

A intimidade é aqui explorada como o prolongamento da vida após a morte. A ideia de criar uma relação íntima, ainda em vida, com a morte, oferece ao indivíduo a sensação de poder escolher a imagem (e a história) que perdurará após o seu desaparecimento. Este tema é retratado com maior ou menor destaque em todos os meus espetáculos, desde *I Can't Breathe*, em

que encenava o meu velório. Inicia-se, com *A Última Estação*, uma das relações mais íntimas, porque misteriosa, com a figura de Deus.

O texto foi escrito tendo como inspiração o título de cada estação (ex: primeira estação – Jesus é condenado à morte, etc.). O espaço cênico é um corredor de 12 metros, com público, do lado esquerdo e do lado direito, que acompanha a travessia da personagem até à morte. O público, voyeur, representa a sociedade contemporânea opressiva que assiste ao espetáculo – *damnatio ad bestias*⁸ – contribuindo, assim, para que o fim da vida seja um acontecimento público e destruindo a intimidade e discrição que são próprias da morte.

Damas Da Noite, Uma Farsa de Elmano Sancho (2019) – A procura da intimidade no outro

Antes de pertencer a um determinado sexo, o homem era híbrido. No livro do Génesis, Adão é o ser perfeito, com sexo de homem e de mulher. No plano físico, o primeiro homem é duplo: Deus cria Eva a partir da natureza feminina de Adão. O espetáculo procura criar a relação de intimidade com um outro que não existiu. Parte do seguinte dilema: a minha mãe espera uma menina. O meu pai escolhe o nome, Cléopâtre. Reviravolta de última hora, sou um menino.

⁸ Pena capital romana na qual a pessoa é condenada à morte por animais selvagens nas arenas.



Fotografia 5 - *Damas da Noite, Uma Farsa de Elmano Sancho* - (@sofiaberberan) (2019)

O meu confronto com o meu disfarce feminino – máscara que revela uma verdade e colmata uma ausência – e a sua consequente exposição ao público, recorda-nos, antes de mais, que estamos na presença de um ator que pratica a sua arte através de um duplo discurso: o transformismo revela os artifícios e mecanismos da Arte Teatral e reafirma a posição do espetador. Tudo é artifício: não há corpo natural, não há desejo natural, não há aparência natural, não há jogo natural, não há intimidade natural. A intimidade ganha aqui uma nova dimensão: não está apenas associada a uma eventual procura da verdade-realidade-naturalidade; pode ser o resultado de uma construção.

O que resta da transformação inacabada é o corpo em busca de uma alteridade, uma tentativa de intimidade com o que poderia ter existido, com o que se deixou de ser para se tornar outro. Neste campo, o teatro adquire autenticidade: o mundo da ficção desaparece, a personagem cede lugar à realidade complexa do ator-ser humano e o palco torna-se o lugar onde a troca entre os intérpretes e o público é, curiosamente, feita com a máxima intimidade, o que é o mesmo que dizer, sem designações nem máscaras.

Processo de trabalho

Para dar vida a Cléopâtre, fui ao encontro de artistas transformistas, as *damas da noite*, flores que abrem de noite e exalam um cheiro inebriante. A imersão no mundo do transformismo – prática de vestir roupas “normalmente” associadas a outro género – permitiu, à semelhança do que já acontecera nos espetáculos anteriores, criar uma relação real e íntima com parceiros de jogo improváveis-desconhecidos, neste caso, as drag queens. O espetáculo apodera-se do transformismo (que existe desde a Antiga Grécia) para questionar a natureza íntima do ator – a transformação – e o poder transformativo da arte, temas recorrentes na minha pesquisa teatral. Aliás, a morte, tantas vezes invocada, é, também, sinónimo de transformação.

A integração no universo do transformismo vai ao encontro do método das entrevistas e da investigação de campo para a dramaturgia do espetáculo levado a cabo em *I Can't Breathe e Não Quero Morrer*. Constrói-se uma persona – Cléopâtre, o meu alter ego feminino – e a sua história, através dos relatos pessoais reais e ficcionados dos intérpretes: não temos apenas uma identidade, a alteridade assume várias formas, o outro, o estrangeiro, o desconhecido, etc. Procurar estar na pele do outro é ter a coragem de aprofundar intimamente o conhecimento que cada um tem de si.

A Sagrada Família (2020) – A intimidade e a família

O culto da Sagrada Família é uma forma de nos aproximarmos dos exemplos da família de Nazaré e alcançarmos o equilíbrio perfeito. *Maria, a Mãe* é o primeiro espetáculo de uma trilogia, *A Sagrada Família* é sobre a família (*José, o pai, Maria, a Mãe, Jesus, o Filho*) e as suas imperfeições, defeitos, vícios, fraquezas, desvirtudes. O tema da intimidade ganha ainda mais relevo uma vez que estamos a tratar do universo familiar, no qual se espera, ainda que nem sempre, um grau de intimidade maior do que nas outras relações sociais. Para criar uma intimidade mais aprofundada com cada uma dessas figuras ancestrais, decidi escrever sobre a figura do pai na ausência da figura da mãe; a figura da mãe na ausência da figura do pai, e a figura do filho na ausência da figura do pai e da mãe. Pareceu-me conveniente isolá-las para criar uma ligação secreta e intimista com cada uma delas e com o referencial que todos conhecemos (mesmo os que não conheceram os pais e/ou os perderam e/ou não têm filhos).



Fotografia 6 - *Maria, a Mãe* - (@filipeferreira) (2020)

Processo de trabalho

O motor para a escrita do texto integral é o oratório da Sagrada Família: impõe o formato ritualístico e sistemas de linguagens complexos e codificados. Victor Turner⁹ e Richard Schechner¹⁰ coincidem ao afirmar que o ritual, paralelo ao aparecimento da humanidade e origem do Teatro, está associado a um retorno ao equilíbrio espiritual de um indivíduo-grupo (o desequilíbrio parece evidenciar um desmoronar do universo íntimo do sujeito, ou seja, do amor, da paixão, das relações afetivas, da sexualidade, etc.).

Os textos foram escritos para que em cada momento o espectador fosse surpreendido, tendo apenas uma visão total da peça no fim do espetáculo. As várias camadas da narrativa, de teor intemporal, e em cruzamento, trazem uma tensão constante e exigem uma atenção redobrada do espectador, testando assim a relação de intimidade entre artistas e público, que deve, obrigatoriamente, ser criada no pacto que é a apresentação de um espetáculo ao vivo. É um ponto de vista particularmente interessante por permitir olhar e questionar o Teatro sob a perspectiva da intimidade.

Esta trilogia vem colocar as seguintes questões que gostaria de aprofundar nos próximos dois espetáculos e com as quais concluo este caderno de notas: até que ponto se cria verdadeiramente uma relação de intimidade com o espectador no decorrer de um espetáculo? Se sim, durante quanto tempo essa intimidade se mantém? E de que fatores depende essa relação? É possível afirmar que sem intimidade não existe encontro entre os artistas e o público? E que sem esse encontro não existe Teatro? Se sem intimidade não existe Teatro, será correto deduzir, por outras palavras, que todo o Teatro é íntimo?

Bibliografia de apoio

Artaud, A. (1985). *Le Théâtre et Son Double*. Paris: Folio.

Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.

Brecht, B. (1963). *Entretien sur la Contrainte à l'Identification, 1953, Écrits sur le théâtre - Schrienzum Theater*. Paris: L'Arche.

Costa, G. (2006). *Nan Goldin (55s)*. Phaidon.

⁹ Antropólogo britânico (1920-1983) reconhecido pelo seu trabalho sobre rituais, símbolos e ritos de passagem.

¹⁰ Professor universitário norte-americano (1934) de Estudos da Performance. Colaborou com Victor Turner.

Debord, G. (1996). *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard.

Han, B.C. (2014). *La Société de la Fatigue*. Belval: Circé Éditions.

Han, B.C. (2017). *La Société de la Transparence*. Paris: Puf.

Kantor, T. (1985). *Qu'ils crèvent les artistes!* Centro diricerca per il teatro.

Liddell, A. (2015). *Via Lucis*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Lubow, A. (2016). *Diane Arbus, Portrait of a Photographer*. New York: Harper Collins.

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts, principles, protocols, pedagogies resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

(Página deixada propositadamente em branco)

**All alone ain't much fun so
you're looking for the thrill¹**

**ROGÉRIO NUNO COSTA
SUSANA MENDES SILVA**

201

**Colaborador do Grupo de Investigação
em Estudos Performativos (CEHUM)**

**Departamento de Paisagem,
Ambiente e Ordenamento/ Universidade de Évora
Investigadora integrada no CEIS20 / Universidade de Coimbra**

(Página deixada propositadamente em branco)

Na sequência das colaborações e cruzamentos — práticas, investigações, práticas enquanto investigações, investigações enquanto práticas — encetadas por/entre Rogério Nuno Costa e Susana Mendes Silva desde sensivelmente 2010, este texto desenvolve um diálogo epistolar que regista e questiona as práticas performativas dos dois artistas, simultaneamente mapeando memórias situadas, que dão forma a uma biografia de encontros pessoais e profissionais. Num texto ao mesmo tempo “performativo” — escrita enquanto performance — e “íntimo” — escrita enquanto encontro que desafia as delimitações, éticas e estéticas, da própria performance —, são abordadas as especificidades do dispositivo-performance enquanto encontro íntimo que ambos têm explorado no seu trabalho. Consequentemente, também as questões da documentação, dos limites da intimidade/privacidade, da relação entre vida e trabalho e dos espaços performativos são reveladas e debatidas. Para tal, revisitam-se alguns dos projectos desenvolvidos pelos dois artistas em regime de colaboração/co-criação, mas também projectos individuais cujos sub-produtos documentais são re-contextualizados num novo plano dialogante de escrita. O texto evoca novos espaços mais ou menos ficcionais de prospecção a partir de materiais textuais, visuais e outros, ao mesmo tempo activando dispositivos de memória e promovendo uma partilha-do-sensível num regime de um-para-um; ou de um particular para outro particular. O resultado deste (re)encontro espelha, assim, o próprio processo de escrita, mantendo o formato de correspondência por e-mail que lhe deu origem, apresentando-se cronologicamente e com edição posterior mínima. Mais do que um compêndio antológico, perspectiva-se uma experimentalidade textual que se autonomiza enquanto “obra”, em última análise revelando as ontologias que antecedem o trabalho dos dois artistas na sua relação com a contemporaneidade.

On 30 Sep 2020, at 02:27, Rogério Nuno Costa <rogerio.nuno.costa@gmail.com> wrote:

Querida Susana,

Iniciar contigo um processo epistolar de reflexão sobre e à volta das nossas práticas-investigações — as artísticas e as outras todas —, significa, para mim, um regresso a sítios (ou a memórias situadas, para ser mais preciso) que me são muito especiais. Essencialmente porque se inscrevem nessa tensão arte-vida que me é tão cara, e que invariavelmente acabamos sempre por re-activar de cada vez que nos propomos a fazer algo juntos. Tal como no “Vou A Tua Casa”² (2003), peça cuja

1 O título é uma frase da música “Save a Prayer”, dos DuranDuran, que Susana Mendes Silva escolheu para dançar com Rogério Nuno Costa durante a performance “Vou A Tua Casa - LADO C”, que este apresentou na Casa da Memória, em Guimarães, em Outubro de 2018, no contexto do Colóquio Internacional “Performance e Intimidade”, organizado pelo Núcleo de Investigação em Estudos Performativos da Universidade do Minho.

2 Conjunto de três performances teatrais criadas e apresentadas por Rogério Nuno Costa entre 2003 e 2006 em Portugal e Inglaterra, com reposições posteriores na Bélgica, Países Baixos e Finlândia. A primeira versão (*Vou A Tua Casa - Lado A*) acontecia nas casas dos/as espectadores/as, a segunda versão (*Lado B - No Caminho*) consistia numa performance de um-para-um em espaços públicos à escolha do/a espectador/a, e a terceira versão (*Lado C*) fechava a

memória documental nos terá aproximado há pouco mais de uma década, também entre nós se foi esborçando, no tempo e no espaço que fomos atravessando depois do nosso primeiro encontro-performance, o significado imediato que atribuímos à relação artista-espectador. Em que momento é que nos esquecemos, se é que nos esquecemos, do encontro-feito-performance que deu início à nossa relação? Em que momento, se é que é possível defini-lo enquanto tal, é que eu deixei de ser espectador para passar a ser amigo? Ou será que nunca deixei de ser espectador? Ou será que nunca o fui? E a performance? Ainda não terminou, ou não chegou verdadeiramente a iniciar?

A conjuntura pandémica hiper-vigiada que atravessamos poderia eventualmente informar este nosso empreendimento, reforçando a sua «actualidade», mas interessava-me, e creio que a ti também, poder ultrapassar a espaço-temporalidade remota (performance via Skype) que nos juntou em 2008, despachá-la para o regime do circunstancial, e focar-me, contigo, nas políticas da proximidade e da intimidade que consubstanciariam a nossa relação nas suas diversas intensidades. Artistas que se admiram mutuamente existem imensos. O que nos diferencia?

Passo-te a palavra com estas interrogações, sem contudo esperar que me devolvas respostas, claro. Tal como as performances que fomos habitando ao longo dos últimos anos, será este mais um pretexto para estarmos juntos. Reforço o *pré-* que antecede o *texto*. Não sei/sabemos onde isto nos irá levar, mas sei que a cada investida estaremos sempre a (re)começar.

susana mendes silva <susana.mendes.silva@gmail.com> escreveu no dia sexta, 9/10/2020 à(s) 18:22:

Querido Rogério,
apetece-me regressar ao momento em que dançámos.
Um *slow*.
Lembras-te?

Quando me disseste que querias que eu fosse a artista convidada para a tua performance-jantar “Vou A Tua Casa - LADO C” confesso que andei ali um bocado às voltas a pensar o que iria fazer durante as outras apresentações a que assisti do “Performance e Intimidade”. Mas quando já estávamos na Casa da Memória a prepararmos as mesas de jantar, de repente tornou-se presente o que queria fazer para ti, o que queria fazer connosco³. Tu sabes que eu adoro dançar.

trilogia com uma *lecture-performance* que se servia à mesa de jantar em casa do próprio artista. www.rogerionunocosta.com/vouatuacasatrilogia

³ E partilhei-o apenas com o Jani Nummela porque era ele que iria colocar o P.A. e a música a tocar na altura certa.

É das coisas mais felizes que posso fazer.

Por isso, de repente, surgiu-me a vontade de dançar um *slow* contigo — que é um género que já não existe, já não se dança agarradinho nas discotecas. Essa forma tão próxima de estar com alguém — que muitas vezes era um/a desconhecida/o que nunca voltaríamos a ver de novo. E repara que não era uma música qualquer, era a “Save a Prayer” dos Duran Duran⁴, na qual o Simon Le Bon canta:

«And you wanted to dance so I asked you to dance
But fear is in your soul
Some people call it a one night stand but we can call it paradise»

Eu convidei-te para dançar, porque tem sido quase isso que fazemos com os outros: convidá-los a aproximarem-se bem perto de nós por um momento, apesar dos medos de ambos os lados, e criarmos um espaço de intimidade no presente. E confesso que não estava à espera que todos os participantes do jantar também se levantassem e comesçassem a dançar por si, aos pares ou até em trios.

Sempre me interessou isto, que é ir buscar coisas banais para despoletar performances. Olho para trás e parece que andámos sempre a cruzar-nos em pensamento e em obra mesmo antes de nos conhecermos e depois de nos encontrarmos, mesmo quando não falamos durante algum tempo um com o outro, ou até mesmo nas estranhas e maravilhosas coincidências da nossa vida privada. Acho que é capaz de ser esta sintonia que nos junta, ou seja, enquanto «condição de dois sistemas capazes de emitir oscilações radioeléctricas da mesma frequência».

Como sabes, durante o confinamento, voltei a fazer “A bedtime story” (de 2007)⁵ por sugestão da Diogo Sottomayor — que conheci no “Performance e Intimidade” — e como sabes nesta performance eu proponho ler histórias de adormecer a quem as quiser ouvir. Para tal basta marcar uma hora comigo. Ter voltado a fazer isto nestas condições foi bastante diferente de 2007, porque nós todos estávamos diferentes independentemente da nossa situação familiar, amorosa, sexual, doméstica, laboral, etc. Nós já estávamos todos em casa. Esse lugar de intimidade, mas que nós sabemos que isso não é, *per se*, uma garantia que ela exista.

Este re-fazer deu origem a uma instalação: «A bedtime story [durante a Covid-19]» (Julho de 2020)⁶. Nesta criava um ambiente quase doméstico — que remetia para a minha sala onde tinha estado

4 <https://www.youtube.com/watch?v=zMNZ5Gw3Zbg>

5 “A bedtime story” foi uma performance apresentada no âmbito do festival “INTIMACY Across Visceral and Digital Performance” que decorreu em Londres e online entre 7 e 9 de Dezembro de 2007. Cfr. <https://cultgear.wordpress.com/2008/05/10/bedtime-story/>

6 Instalação criada para a exposição colectiva “Fazer de casa labirinto” — com Carla Cabanas, Fernão Cruz, Gisela Casimiro, Henrique Pavão, Horácio Frutuoso, Mané Pacheco, Nuno Nunes-Ferreira, Sara Mealha, Susana Mendes Silva, e

a fazer as performances — com plantas vivas e tapetes, e onde também apresentava um diário de 19 a 23 de Março impresso em formato poster, um vídeo com a carta manuscrita que a Diogo me enviou a seguir a ter participado na performance, e um *slideshow* com imagens tiradas do Instagram, do Facebook, e fotografias tiradas a partir da minha janela durante o confinamento.

Desta obra, surgem-me duas questões:

- A primeira é sobre a premência da documentação. E aqui retomo a entrevista que te fiz para a minha tese de doutoramento⁷, onde eu refiro que na “Marte”⁸ há uma conversa na qual o Luís Firmo afirma que a documentação que produzes é, para ele, uma outra obra com autonomia própria. E aqui sinto, um pouco, que foi isso que acabei por fazer.
- A segunda é sobre a questão do encontro. Como é que nos encontramos quando nos pedem distanciamento físico? Será que se torna impossível fazer performance sem estar mediado pela tecnologia?

On 24 Oct 2020, at 03:15, Rogério Nuno Costa <rogerio.nuno.costa@gmail.com> wrote:

Querida Susana,

As duas questões com que terminas a tua última missiva quase que podiam ser o resumo das motivações que têm orientado a minha prática artística, e que eu sintetizaria no binómio *performance e documentação*. Permite-me regressar a alguns pressupostos que já terão sido abordados profusamente na entrevista que me fizeste para a tua tese de doutoramento, mas que me parece importante retomar para o contexto desta conversa.

O «LADO C», terceira e última parte da trilogia «Vou A Tua Casa», estreou em Lisboa no contexto do Festival Alkantara, em 2006, na casa-em-obras onde vivia, num formato que na altura chamei de *conferência-performance-jantar*. Interessava-me concluir o projecto que me ocupou durante quase 4 anos com uma performance textual que pudesse fazer uma espécie de retrospectiva teórica da trilogia, elencando os principais conceitos trabalhados, as fontes de

curadoria de Ana Cristina Cachola e Sérgio Fazenda Rodrigues — na Balcony Gallery, Lisboa.

⁷ «A performance enquanto encontro íntimo» foi a primeira tese apresentada e defendida no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, e é baseada na minha prática artística performativa. Está disponível em acesso livre em https://www.academia.edu/12333365/_A_performance_enquanto_encontro_%C3%ADntimo_volume_1_e_2

⁸ Cristina Grande, Luís Firmo e Miguel Wandschneider, “Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção”, in Revista Marte, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008, nº3, p.57.

inspiração, todas as *catchphrases* e *name droppings*, vários elementos documentais oriundos das duas versões anteriores (sobretudo cartas trocadas com espectadores e outros artistas), num discurso que tinha tanto de poético/literário quanto de académico, jornalístico e filosófico. Tudo embrulhado numa experiência que se queria partilhada⁹ (a comida aqui surgia como estratégia básica de aproximação, mas também de sedução), mas também, e por «defeito de fabrico», apresentada enquanto manifesto pessoal e artístico. A peça consistia num diário de bordo lido à mesa, na primeira pessoa, para um grupo que na versão original não passava das 6 pessoas, predispostas a participar na defesa colectiva de uma tese teatral¹⁰. Foi a única peça da trilogia que teve uma estruturação mais convencional: um texto escrito que era sempre igual, uma duração prevista, vários mecanismos de construção ficcional/confessional que davam à performance uma aura mais teatral. Os elementos da imprevisibilidade, do acaso, mas sobretudo da responsabilização *autoral* do espectador perante a obra, intensamente trabalhados nas duas versões anteriores, existiam também no «LADO C», mas de uma forma mais controlada, diria até didáctica. Quem acede ao «Vou A Tua Casa» através do «LADO C», é quase como chegar à obra de um artista através do catálogo final comprado na loja de *souvenirs* do museu. Conhecer a obra do artista através da documentação da obra do artista: construída, apresentada e tornada pública pelo próprio artista. Para mim, é uma forma de aceder ao projecto tão válida quanto todas as outras. Por isso é que sempre me interessei por conhecer (e estudar) as motivações que levam um determinado espectador a querer ver uma performance. Ou a não querer ver. Eram muitas as pessoas que em 2003 me diziam que não queriam um estranho em suas casas a fazer uma performance para/com elas. Com o evoluir do projecto, nas suas diferentes ramificações, fui percebendo que essas pessoas são tão espectadoras quanto aquelas que me receberam em suas casas, ou que combinaram *blind dates* comigo em cafés, praças, miradouros ou sombras de árvores da cidade de Lisboa e arredores. Percebi que há várias formas de nos deixarmos atravessar por uma ideia de performance que se constrói e apresenta enquanto dispositivo de revelação (mais do que de *criação*) de um qualquer tempo/espaço pessoal, privado, íntimo, intransmissível e, às vezes, intransponível. Indocumentável também. Dizer «não quero ver» é uma forma de «ver». Esta é uma das muitas razões que me fizeram interessar-me cada vez mais pela questão da documentação, sobretudo por se tratar de um dos calcanhares de Aquiles do meu trabalho. Para lá

9 Sempre me referi a estas peças enquanto experiências *partilhadas* e *co-participadas*, em detrimento do palavrão “interactivas”, que considero tremendamente redundante e infértil para consumo teórico. Dizer-se que esta performance é “interactiva” é tão inócuo quanto dizer que esta arte é “artística”.

10 Numa análise às peças “Saudades do tempo em que se dizia texto” (Teatro Taborda, 2003), “Vou A Tua Casa” (casa privada, 2003) e “ACTOR” (Centro Cultural de Belém, 2004), Mónica Guerreiro escreve em artigo publicado no nº1 da revista *Sinais de Cena* (2004) com o título *A dramaturgia do eu na vida de todos os dias*, que estas propostas propõem “a construção de espectáculos-tese, para um intérprete, cuja identificação se confunde com a da personagem construída, a qual fala de si”, numa “aparente confusão entre pessoa, *persona* e personagem.”

das imediatas questões do foro ético/relacional, impuseram-se-me questões que esbarravam, a cada nova investida, com a tensão entre realidade e ficção, que eu queria muito trabalhar da forma o mais equitativa possível. Interessavam-me os binómios clássicos (forma *versus* conteúdo, processo *versus* resultado, etc.), mas na medida exacta em que me fosse possível dissecá-los primeiro para os baralhar depois. Era importante para mim que os dados do jogo fossem o mais transparentes possível para ambas as partes. Neste cenário, ter alguém a tirar fotografias durante um encontro que se promovia enquanto «encontro real», por exemplo, estava completamente fora de questão. É por isso que os espaços onde as performances acontecem, e até mesmo os corpos que os habitam, não passam de *pré-textos* para o encontro. Nada aí há para documentar, na verdade. As performances não são nem *site-*, nem *time-*, nem sequer *body-specific* (como alguém chegou a afirmar). A haver alguma especificidade, será a da própria «vida» (*life-specific?*¹¹), a qual, a ser documentada/documentável, só o poderá ser se as situações propostas já trouxerem agarrados dispositivos quotidianos de registo. Sim, isto tem ligação directa com o «Dogma 95» do Lars von Trier/Thomas Vinterberg (1995) e, concomitantemente, com o meu «Dogma 2005»¹²: tirar uma fotografia-souvenir com o espectador, escrever um poema a duas mãos, gravar uma canção cantada a duas vozes, e acções de arquivo posteriores como a organização dos e-mails trocados, das SMSs, ou até conversas/entrevistas/textos-reflexão pós-performance, só acontecem se brotarem de forma «natural» da relação estabelecida entre artista/espectador¹³. E mesmo quando tal acontecia, a utilização posterior desses materiais num formato mais controlado (o blog do projecto¹⁴, por exemplo), esbarrava sempre com muitos problemas. Tantos, que decidi, em 2006, logo após a conclusão do «LADO C», criar um projecto de documentação cujo objectivo fosse encontrar soluções, estratégias e metodologias para essa *documentação do indocumentável*. Chamou-se «Projecto de Documentação» (www.vouatuacasa.wordpress.com) e, como bem disse o Luís Firmo, autonomizou-se em relação ao projecto que lhe deu origem. Tentei resgatar coisas que só existiam na minha memória e na dos espectadores, encontrar as «provas dos crimes», resquícios às vezes intangíveis que tocassem na ferida que separa ética de estética, ou que revelassem a própria ineficácia de alguns enunciados experimentados anos antes — os fracassos e os sucessos que fazem o historial de qualquer experiência performativa. Sim, muitas performances correram «mal»; e era preciso falar disso. Achava eu, e infelizmente continuo a achar, que se fala muito pouco do que corre mal. O «Vou A Tua Casa» vivia/viveu

11 Título do trabalho de performance co-criado com as artistas e espectadoras Teresa Prima e Maria Lemos durante a fase de pesquisa documental do “Vou A Tua Casa”, no Festival A8, em Torres Vedras (2006).

12 www.rogerionunocosta.com/dogma2005

13 Uma grande parte da documentação recolhida contempla, de facto, os objectos visuais e textuais produzidos pelos/as próprios/as espectadores/as antes, durante e depois das performances.

14 www.vouatuacasa.blogspot.com

sempre em cima de pressupostos muito frágeis, a começar pelo próprio entendimento do factor *tempo*, que no contexto da segunda versão era tão elástico que nunca se sabia muito bem quando é que a performance começava e quando é que terminava¹⁵. Esta infinitude temporal (menos infinito, mais infinito...) colocava ainda mais entraves e problemas à documentação. A começar pela pergunta básica: o que documentar? Quando regressava, muitas vezes com os próprios espectadores, aos lugares e às memórias do encontro, deparávamo-nos sempre com a evidência de uma performance-pretexto-para-um-encontro. Como se tudo o que acontecia antes e depois do encontro fosse indubitavelmente mais importante que o encontro propriamente dito. Uma parte considerável dos espectadores nem se lembrava muito bem, passados 2 anos, do que realmente tinha acontecido; mas lembrava-se vividamente do que estava a fazer quando se decidiu a enviar-me o primeiro e-mail (e porquê), assim como se lembrava de episódios vários que se sucederam ao «fim» convencionado do encontro. Aqui, a documentação partilhada era não uma outra performance, mas a mesma performance prolongada no tempo e no espaço. Esquecermo-nos da performance fazia parte intrínseca do mecanismo-performance da própria performance. Ainda que com pressupostos e pontos de partida diferentes, sinto que o nosso *encontro-feito-performance* também continua activo na infinitude temporal do «depois», como se fosse verdade que ainda estamos a dar-mo-nos a conhecer um ao outro naquela performance via Skype que fizeste para mim em 2008. O que poderá talvez diferenciar as nossas práticas existe na evidência de que eu continuo a pensar estas coisas sob o prisma caleidoscópico do teatro e tu das artes visuais. No teu caso, e corrige-me se estiver errado, a documentação, mesmo que accidental, acaba por despontar da própria materialidade «plástica» que sustenta as tuas propostas. Ela faz parte intrínseca do encontro, por assim dizer. Não tenho bem a certeza do que estou a dizer, por isso deixava-te com a tarefa (hercúlea) de desatar este nó na tua próxima resposta!...

Mas antes, algumas notas avulsas sobre o que fizeste no «LADO C», extemporaneamente apresentado na Casa da Memória, em Guimarães, no contexto do Colóquio “Performance e Intimidade” (2018). Teres escolhido um *slow* para dançarmos foi deveras impactante para mim. De repente, tudo fez sentido: aquilo que nos une e a simplicidade evidente que subjaz às formas que escolhemos para estar juntos (beber chá, ler um livro, dar um passeio pelas ruas de Montemor-o-Novo...), assim como a própria velocidade a que estas coisas (nos) acontecem. Dançar «devagarinho» numa performance que também tem essa noção de tempo arrastado.

15 O crítico de artes performativas Tiago Bartolomeu Costa escreve sobre o “No Caminho” para o nº1 da revista *Titulo Provisório* (2005), num artigo intitulado *Pessoal e intransmissível*: “A proposta parece começar por convocar Virginia Woolf no seu livro «Mrs Dalloway»: viver a vida num só dia. *No Caminho* dura o tempo de uma vida, a do espectáculo. Que nasce e morre com os dois participantes, amigos ou amantes, conhecidos ou anónimos, próximos ou inimigos... mas duas pessoas que num certo dia, num sítio escolhido e àquela hora marcada, decidiram dedicar-se inteiramente ao outro (...). Uma proposta radical de teatro-no-teatro.”

Permite-me a criação de uma nova hashtag para os meus posts no Facebook: #slow_performance. Tem, aliás, tudo a ver com o conceito de *slow cooking*, que agora é *trend*, mas que na altura em que estreei o “LADO C” era apenas uma forma, conceptual e emocional (não são antónimos...), de me relacionar com a comida, com o acto de comer/cozinhar e, invariavelmente, com os próprios espectadores.

Respondendo à tua segunda pergunta: o encontro parece estar, de facto, no epicentro das nossas peças. A pluralidade de espaços que escolhemos para esses encontros são importantes, mesmo quando meramente *pré-textuais* (desculpa insistir tantas vezes nisto...), na medida em que informam as technicalidades necessárias à mecânica da performance, à clareza e à transparência das «regras», ao recorte formal que ajudará o/a espectador/a, em última análise, a criar o sentido que pretende conceder à experiência, algo que nós, artistas, não queremos propriamente controlar. O espaço *online*, que a pandemia veio acentuar (às vezes de forma bastante leviana e teoricamente muito mal defendida, quando não defendida de todo), já existia nas nossas práticas desde sempre. E não há aqui nenhum interesse em conceder ao nosso trabalho um qualquer pioneirismo visionário; pelo contrário: a história da performance “remota” é tão antiga quanto a própria performance enquanto disciplina artística. É anterior a nós, ultrapassa-nos, e ultrapassa também o porquê de às vezes recorrermos a estratégias de mediação que procuram uma intimidade que não dependa da partilha do mesmo espaço físico. Mas o encontro mantém-se, inviolável. Aliás, mais importante do que *estar junto*, no mesmo aqui e agora, interessa-nos o *estar perto*. A intimidade não advém propriamente da questão do toque efectivo entre dois corpos, mas mais da sua potência; a intimidade que procuramos não chega a ser tangencial. É algo que fica sempre a caminho. Ou algo para o qual falta sempre algo, indefinida e infinitamente¹⁶. Faria sentido trazer para aqui o famoso Paradoxo de Zenão... Seja na chamada Skype, seja na esplanada do Largo do Carmo onde tomei café com um espectador com quem viria a ter uma relação amorosa de 2 anos (a performance terá *terminado* com o fim, «real», do relacionamento?), vamos embora sempre com a sensação, qual Aquiles, de que não chegamos nunca a ultrapassar a tartaruga. O que fica por dizer é imensamente maior do que o que foi concretamente dito. Tenho portanto uma grande dificuldade e resistência em procurar diferenciais na perfor-

16 A historiadora de arte Verónica Metello assina um dos textos do “Projecto de Documentação” (2006), intitulado *Lado C ou o éter da distância*, escrevendo: “(esta proposta) assenta, notavelmente, num outro território de subjectividade, trazendo para o jogo comunicacional a expectativa de um tempo e de um momento outro. Um tempo que é o da superação de uma distância. Mas uma distância que seria apenas superada, jamais na sua totalidade, mas na continuidade, no devir de cada um dos trabalhos. Dado que cada trabalho implica a definição de uma relação — vários dispositivos sublinham conscientemente esse objectivo — enceta-se o diálogo, são pedidos considerandos e opiniões sobre o curso da vida e trabalho do *performer*, trocam-se contactos, é tirada, no final do *Lado C*, uma ‘fotografia de família’. É no devir da relação estabelecida, e na expectativa da superação de uma ordem de distância em virtude da continuidade dessa relação, que se situa de modo notável a *aura* destes trabalhos.”

mance «ao vivo» e na performance «mediada pela tecnologia», até porque a performance é, ontologicamente, sempre ao vivo e, simultaneamente, será sempre mediada. O resto é, *pun intended*, «cenário».

susana mendes silva <susana.mendes.silva@gmail.com> escreveu no dia segunda, 26/10/2020 à(s) 16:39:

1

Não diria melhor: é mesmo uma “tarefa hercúlea”.

Começaria por dizer que me parece que há um ponto de contacto importante que é as nossas performances de um-para-um não poderem ser feitas por terceiras/os. Ou seja, a haver *reenactments*, terão que ser feitos por nós, não te parece? É óbvio que poderão haver pessoas que as queiram fazer de novo, mas nós já não estamos lá, e sem nós lá, elas tornam-se “corpos” a quem a alma foi roubada. Não é algo que se possa reproduzir a partir de uma partitura ou de um guião. É certo que alguém pode fazer “A bedtime story”, mas o que é importante é ser eu a fazê-la, a fazê-la para aquela pessoa, a quem digo e faço coisas que não digo nem faço a mais ninguém.

Depois diria que é importante essa infinitude do nosso encontro-performance; até diria que essa infinitude acabará apenas quando já não estivermos cá, ou até apenas só quando já ninguém se lembrar de nós. E quando isso acontecer, a documentação será a única possibilidade de alguém nos trazer a um futuro.

Há quase sempre uma dualidade, ou prismas (como lhes chamas) nos encontros académicos sobre performance. Sobre a herança que vem das artes performativas e sobre a herança que vem das artes plásticas ou visuais. Existem, de facto, genealogias diferentes, mas em termos de modos de documentação, será que isso faz diferença? É certo que nas artes visuais há esta vida própria da performance, que é ir fugindo a todas as taxonomias. E isso é, para mim, o mais interessante. Por exemplo, na minha tese abordo a questão da documentação da performance de um/a-para-um/a através de pensar como o déficite visual torna o documento oral e escrito tão importante. Ou seja, por não serem eticamente adequados, permitidos ou desejados registos visuais ou áudio-visuais, e por não haver partituras, guiões ou instruções fixas, como é que podemos aceder a algo que já não está a acontecer?

Tenho experimentado de várias formas: por exemplo, há casos em que a documentação que existe são apenas textos meus ou de quem participou, há outros em que a própria performance parte de documentação, ou outros ainda em que a performance e a sua documentação dão origem a uma nova obra.

Não sei muito bem se, como dizes, despontam da própria materialidade “plástica”. O que queres exactamente dizer com isto?

É muito interessante pensar o que é estar próxima/o, “estar perto». E, no entanto, esta proximidade mediada tecnologicamente nem sequer é nova, uma vez que foi iniciada com a comunicação à distância, especialmente quando os símbolos começaram a viajar mais rápido que o seu transporte, como no caso do telégrafo óptico, do telégrafo eléctrico e, mais tarde, do telefone. A noção de espaço e de presença foi completamente alterada. Como relata Tom Standage no livro *The Victorian Internet*, que no início do uso do telefone algumas esposas, preocupadas com os maridos adoentados, deitavam sopa quente no bocal.

Aliás, no meu caso, e como referi na comunicação que fiz no Colóquio, se olhar para trás no tempo, penso que o meu interesse em fazer performance deriva da mediação e do desejo de estar com os outros. E só em 2008 é que compreendi que isso vinha das minhas vivências em miúda: gostar de trocar cartas com desconhecidos através do Pen Club da Verbo Editora, adorar folhear a lista telefónica e ligar para pessoas que não conhecia, ou ter trabalhado um Verão como voluntária numa rádio local em vez de ter ido para a praia, ou ter sido operadora de Banda do Cidadão. Desde meados dos anos oitenta, o meu irmão e eu tínhamos uma estação de banda do cidadão (também conhecido como CB). A banda do cidadão é um serviço via rádio, bidireccional, a curta distância, que pode ser usado por qualquer pessoa para fins pessoais ou profissionais. Era bastante popular em diversos países europeus, Estados Unidos da América e Austrália durante os anos 1970 e ao longo dos 1980. O serviço disponibiliza vários canais – que podem ser usados para comunicar – e isso é, de certa forma, um meio semelhante aos *chatrooms* com voz na Internet. A Banda do Cidadão permitia também que as pessoas comunicassem com outras de uma forma quase anónima. Era um meio de comunicação alternativo, visto ser bastante utilizado por pessoas que não podiam depender apenas de linhas telefónicas fixas. E talvez seja por isso que me interessam espaços disponíveis para o pensamento e práticas livres e igualitárias.

Aliás, talvez seja esta a altura ideal de relembrar que nos conhecemos primeiro online — numa altura em que o Skype ainda nem tinha imagem — e só depois ao vivo em Lisboa. Mas a ideia que guardo é que foi apenas um prolongamento do encontro que já tínhamos tele-iniciado.

E concordo contigo quando afirmas que a performance é ontológica e simultaneamente sempre ao vivo e sempre mediada. E até gostava de repetir esta tua frase de que gosto muito: «A intimidade não advém propriamente da questão do toque efetivo entre dois corpos, mas mais da sua potência”. Aliás, por causa desta tua afirmação, pus-me a pensar sobre como me aborrece que achem que sou uma *contadora de histórias* porque uso a leitura de textos ou porque abordo o passado. Mas — e usando, sem dúvida, ferramentas arqueológicas ou forenses — talvez o que faça é criar encontros com pessoas que já não existem fisicamente. São encontros para as tornar vivas. Para mim e para todos. Ou como escreveu o Celso Mar-

tins — no Expresso¹⁷, a propósito da exposição e performances do projecto “Como silenciar uma poeta” — que a obra seja uma forma de “reparação”.

Será que faz sentido fazer performances para nos encontrarmos também com os mortos, com os silenciados?

On 31 Oct 2020, at 05:53, Rogério Nuno Costa <rogerio.nuno.costa@gmail.com> wrote:

Querida Susana,

A tua última carta fez-me pensar, ou re-pensar, em alguns dos *lugares comuns* que são frequentemente associados ao meu trabalho (o qual, é importante que o diga, não se resume só ao projecto “Vou A Tua Casa” e aos que dele brotaram nos anos seguintes à sua conclusão). Quando digo *lugares comuns*, não me refiro só aos que vêm carregados com uma qualquer conotação negativa (falácias várias, erros de interpretação, desvios conceptuais levianos, e outros mal-entendidos que inúmeras vezes me fizeram ter que defender, ou re-defender, um posicionamento a favor de uma qualquer clareza perdida), mas também àqueles que, por serem inusitados, inesperados, ou por apontarem formalizações não previstas por mim (por exemplo: a colagem do trabalho à categoria “comercial” de *teatro-ao-domicílio*), me desafiaram a arquitectar modos outros de produção que pudessem incluir esses pontos de fuga na estrutura promocional das performances de uma forma positiva, ou pelo menos irónica. A questão da originalidade ou não-originalidade dos aspectos essencialmente formais de algumas performances, por exemplo, foi um dos lugares-comuns mais insistentes. Ainda que nunca tenha feito parte do meu discurso e da minha acção, era um comentário recorrente, às vezes irritante, que se perpetuava mesmo depois de eu afirmar em textos programáticos, entrevistas, ou na letra da própria performance, que o fazer acontecer teatro em espaços «alternativos» ao palco à italiana era tão antigo quanto o próprio teatro. O teu “problema” com o autocolante da contadora de histórias, que muitas pessoas insistem em colar na embalagem em que embrulham as tuas práticas, é idêntico a tantos outros *labels* que me foram atribuindo ao longo dos anos: o trabalho sobre a especificidade do lugar (ou dos lugares), a poética do quotidiano, a própria questão da intimidade, a aproximação à arte conceptual e, como não poderia deixar de ser, o discurso autobiográfico. Costumo dizer

17 “Como silenciar uma poeta” tinha como base a exposição na Sala Polivalente do MNAC, e teve três momentos performativos — “De mim” (na Rua das Gaivotas 6), “Tradução #1” (nos Estúdios Victor Cordon, CNB), e “Tradução #2” (na Rua das Gaivotas 6). O texto crítico, escrito por Celso Martins, a propósito do projecto, foi publicado na edição 2493 do Jornal Expresso de 8 de Agosto de 2020: <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2493/html/revista-e/culturas/exposicoes/criticas---anteviasao?fbclid=IwAR0gsqW-z51heoUNihsPNPvsm2UoGIkv4bbuX-hRX-EiBOyZJFCRU00ITzc>

que o que faço será sempre *auto*, será sempre *bio* e, se quisermos forçar a barra hermenêutica, será sempre *gráfico*. Mas custa-me dizer que seja *autobiográfico*. Como me custa dizer que seja qualquer outra coisa, quando a força motriz da minha prática tem sido, insistente e dogmaticamente, fazer trabalhos que não sejam temáticos, que não sejam *sobre*. Tenho uma maneira muito livre, alguns chamam-lhe leviana, desinteressada ou até demissionária, de me relacionar com os conteúdos que escolho para as peças. É evidente que eles me interessam, mas não são centrais. No limite, as peças podem ser “sobre” qualquer coisa, desde que eu não me aprisione na obrigação de ter que dar a essa coisa uma qualquer seriedade teleológica, ou de lhe prestar vassalagem teórica, ou de a transformar em serviço educativo. Interessa-me tanto despender tempo da minha vida a trabalhar um autor canónico da literatura dramática, como me interessa despender tempo da minha vida a investigar as razões que me faziam, na infância, preferir ficar em casa tardes inteiras a cortar folhas de jornal em pedacinhos exactamente iguais, para depois os empilhar até desenhar pequenos edifícios numa maquete no chão da garagem, em vez de ir para a rua brincar, como todas as outras crianças. O «Vou A Tua Casa» tem tanto de reflexão sobre o teatro e as suas potencialidades artísticas, sociais, políticas, filosóficas, quanto tem de curiosidade lúdico-voyeurista de espreitar pelo buraco da fechadura (literalmente!), não para expor o outro, nem tanto para me expor a mim, antes para testar os limites da arte enquanto pretexto para cuidarmos uns dos outros, em dispositivos relacionais que sejam o mais justos possível para ambas as partes. No limite, o trabalho pode ser “sobre” tudo, como também pode ser “tudo”. E aqui está outro lugar-comum (o da frivolidade!) que fui recebendo ao longo dos anos, às vezes metido num copo meio cheio, às vezes metido num copo meio vazio. Eu lá fui dizendo que esse copo, a existir, seria apenas um copo com água...

Concordo contigo quando dizes que as nossas performances de um-para-um não podem ser feitas por terceiras/os. Esta será, a meu ver, a pedra de toque do nosso trabalho na sua relação com a questão da intimidade. Trata-se de uma intimidade *personalizada*, por assim dizer. E, lá está, isto não tem nada a ver com autobiografia... Até porque são trabalhos que apontam numa equidade crítica de forças. São duas biografias, não uma. Não estamos a pedir às pessoas que se voluntarizem para subir ao palco para segurar num adereço e ajudar o mágico a mostrar os seus truques; às vezes, estamos só a sentar-nos com as pessoas na plateia para com elas observar a performance por vir. A *personalização* é, assim, não só partilhada, como acontece em ambas as direcções. Trata-se da construção de uma relação na qual a posição do espectador é tão importante quanto a nossa. O espectador é tão agente criador do encontro quanto nós, artistas e iniciadores da partilha, somos espectadores da nossa própria obra.

O *estar perto* é, assim, não tanto uma estratégia de proximidade pela proximidade, mas antes um compromisso ético que diz: vamos fazer isto juntos. É um contrato. No fim, podemos dizer

que o que fizemos é nosso. Intransmissível e inviolável. É evidente que muitas destas coisas advêm de pressupostos que somos nós a controlar, e, nesse sentido, alicerçam-se numa conceptualidade que pode ser, assumo-o, bastante problemática. A evidência de que mais ninguém pode replicar estas peças prende-se com o facto de que se tratam de propostas radicalmente não-retinianas (olá Duchamp!), ou seja, não existem para serem “vistas”. E é talvez aqui que reside a sua resistência (trágica!) às operações mais ortodoxas do registo e da documentação. Digo trágicas porque, no meu caso, foi muito alto o preço a pagar por me ter recusado a enviar “o-vídeo-da-peça” a potenciais programadores interessados no meu trabalho, por exemplo. Percebi com o tempo que deveria desistir de um certo circuito que havia pré-estabelecido para a minha prática artística e procurar outros, ou então criar circuitos alternativos aos existentes. Os sub-produtos documentais que fui desenvolvendo pós-»Vou A Tua Casa» são disso testemunho. A vontade de continuar a trabalhar em torno da figura do espectador e da sua responsabilização perante a obra (olá Duchamp outra vez!) continuou no programa curatorial “A Oportunidade do Espectador”¹⁸ (2007-2010), e está agora a ser musculado, noutros formatos e noutros modos de produção (laboratoriais, meta-académicos, editoriais) no projecto “Universidade”¹⁹ (2015-2025). É também esta a infinitude que delineei na carta anterior, e que tu desenvolves na tua, que me interessa continuar a explorar. Não quero propriamente criar peças em série, mas é vital que as coisas que faço dialoguem umas com as outras, formal e conceptualmente. E que possam também expandir-se, infiltrando-se em vários territórios de produção de pensamento. A academia é um desses territórios, e é tão importante quanto todos os outros. Fechava este parágrafo com outro lugar-comum: sim, é verdade que ando há 20 anos a trabalhar em cima das mesmas coisas! E se no início isto me parecia uma condenação, hoje encaro-o como o meu mais apaixonante gesto de resistência: à instrumentalização, à falsa liberdade, às políticas do *star system*, a todos os discursos hegemónicos, mas também à exigência neo-liberal de que, porque somos artistas, temos obrigatoriamente que “fazer” “arte”. E, de preferência, fazê-la sempre. E de preferência todos os anos, duas vezes por ano, com processos de criação de dois meses (no máximo) e uma bem musculada estratégia de mobilidade internacional. Eu acho isto a maior tragédia dos tempos modernos...

Sobre a minha afirmação a propósito de uma certa documentação que despontará da “materialidade plástica” das tuas peças, assumo-a primeiro como um potencial erro de

18 Vários espectadores da trilogia “Vou A Tua Casa”, e também participantes de workshops “Dogma 2005” realizados em 8 cidades portuguesas e alemãs, são convidadas/os a criar a sua própria versão da trilogia. As residências de criação e respectivos resultados foram apresentados em três fases, desembocando numa instalação documental apresentada no Atelier Real (Lisboa) e no Circular - Festival de Artes Performativas de Vila do Conde, em 2010. www.rogerionunocosta.com/oportunidadedoespectador

19 www.multiversity.pt

interpretação, mas também como uma ambição minha. Invejo a clareza das tuas propostas, invejo o teu incrível poder de síntese. Se calhar a diferença entre as nossas práticas, a existir, ocorrerá apenas na forma como os enunciados são apresentados, e não tanto nas características mais ou menos documentáveis do que acontece a seguir. Atrai-me nas tuas peças a sua imanência enquanto “potencialidades objectuais”; por exemplo: os enunciados textuais, que eu leio enquanto obras autónomas, e com os quais, ou através dos quais, eu sou convidado a fantasiar um encontro-performance. Isto para mim foi muito evidente quando gentilmente me ofereceste o teu livro “Vida e Trabalho”²⁰, que consumi avidamente, qual objecto-fetichado, mal cheguei a casa. Eu não assisti a muitos daqueles trabalhos, mas o simples folhear do livro fez-me sentir que os tinha agora comigo. Qual colecionador de arte, eles agora eram “meus”. Tenho dúvidas que as minhas peças possam fazer eclodir o mesmo tipo de atracção nos espectadores, mas posso estar completamente enganado... Estarei eu a cair na armadilha da objectualidade que atribuímos às/aos artistas visuais? Será que interessa olhar para as tuas obras sob esse prisma? Não será isto uma tremenda contradição em relação a tudo o que já te disse ao longo desta nossa correspondência? Em última análise, ambos acabamos por nos relacionar com a própria construção “ficcional” de encontros porque nos interessam os encontros, não porque nos interessem as fotografias dos encontros. Aprecio muito o trabalho da Sophie Calle (à qual fui muitas vezes comparado), mas não é fotografia que quero fazer. É teatro.

Concluindo: tenho uma relação muito paradigmática com a ideia de “presente”, ainda que o tenha usado muito nas fundamentações das peças que criei durante a fase “Vou A Tua Casa”. Acho mesmo que só existe passado e futuro. E esses “mortos” do passado que tu reanimas nas tuas peças podiam ser — se calhar são — “mortos” do futuro. Acho que também é isso que fazemos quando deixamos os encontros prolongar-se para lá da sua morte anunciada: reanimamos o futuro. Foi um pouco isso que experienciei quando assisti à tua performance “Ana” na Rua das Gaivotas 6, apresentada no Festival Silêncio, em 2016, um ano depois da morte da Ana Hatherly. Viajei até ao futuro nesse prolongamento de uma artista maior que não tive a sorte de conhecer... E o meu interesse em fazer performance deriva também desse desejo de me relacionar com uma outra categoria de “mortos”, nomeadamente aqueles que, por norma, acabam por ser votados ao

²⁰ Susana Mendes Silva e Antonia Gaeta. «Vida e trabalho : não como antes mas de novo - Life and work : not as before but again / Susana Mendes Silva», Lisboa: Fundação EDP / Fundação Carmona e Costa, 2018. Este livro-objecto foi pensado e realizado especificamente para a exposição homónima que se realizou no MAAT, em Lisboa, entre Abril e Setembro de 2018. O livro possibilitou a activação de diferentes momentos, ao longo da exposição, que a artista apelidou de *Páginas* – por serem projectos que remetiam para determinadas páginas do livro. A exposição, curada por Antonia Gaeta, estava patente na Galeria Cinzeiro 8, e expandia-se a outros espaços do museu, a outros lugares da cidade, e online na Rádio Quântica, com o programa quinzenal Rádio Susana.

silêncio. De um espectador espera-se sempre que seja esse agente sem rosto, sem voz e sem corpo, mas de cuja existência e presença a obra e o artista dependem. Foi a crua evidência deste paradoxo que me fez abandonar o teatro (pré-2003) que eu fazia com outros artistas e que me morbidamente me insatisfazia. Foi por causa desse paradoxo, também, que eu decidi continuar a chamar *teatro* às coisas que comecei a fazer a seguir, «sozinho», mesmo quando tudo à minha volta me dizia que não era *bem* teatro o que fazia, mas que também não era performance, nem dança, nem artes visuais, nem escrita... Enfim, não era nada. Ele há coisa mais incrível do que podermos chamar às coisas o que bem nos apetece? Mas eu era também o tipo que estudou Jornalismo; uma âncora como outra qualquer, que me deu, e continua a dar imenso jeito! A minha urgência em partilhar com os demais as coisas sobre as quais me debruço — e que se me interessam, logo hão-de interessar a outros —, tem subjacente um pressuposto essencialmente ético; vejo-o quase como um *dever*. É por isso que costumo dizer, meio a brincar meio a sério, que a minha metodologia de trabalho é o Código Deontológico dos Jornalistas. Podia agora abrir aqui um parêntesis infinito e perigoso, qual buraco-negro, para a questão da *verdade*... Mas é melhor (re)parar.

Algumas notas avulsas que escrevi no meu caderninho virtual quando te estava a ler e que não consegui articular no texto:

- A tua *Banda do Cidadão* é o meu *Toque de Saída*, jornalinho escolar do qual fui director durante uns tempos no liceu e onde publicava toda a sorte de histórias que eram mais “reais” do que muita gente pensava...
- O teu interesse em fazer performance deriva da mediação e do desejo de estar com os outros. O meu também! E pouco mais há a dizer em relação a isto...
- Eu “não vi” aquela tua peça chamada *Hóspede*. Ou seja, eu “vi” aquela tua peça chamada *Hóspede*²¹.
- Quando dizemos que não nos queremos expor, já nos expusemos...
- Não há vencedores nem vencidos na relação artista/espectador. Isto para mim é fundamental. Não tenho qualquer intenção de convencer o espectador seja do que for, mesmo quando escrevo, por exemplo, um manifesto que aponta nesse sentido. Interessa-me jogar, sim, mas para empatar. Interessa-me dar a cada experiência, a cada encontro, essa ideia de prolongamento. E depois do prolongamento, instaurar outro, e outro, até que seja o tempo a esboroar a experiência ao ponto de ela se confundir com a vida, que é como quem diz, ao ponto de ela *ser* vida...

21 Sobre esta performance, ver a entrevista de Susana Pomba a Susana Mendes Silva: <http://www.missdove.org/2011/05/hospede-by-susana-mendes-silva-video.html>

Sim, a nossa relação será um prolongamento iniciado em performance. E porque estamos a reflectir sobre ela, gostaria de terminar este meu longo “solilóquio” com uma pergunta camuflada de desafio (ou ao contrário): O que fazer a seguir? Que é como quem diz: gostava muito de voltar a fazer uma performance contigo. Como será essa performance? Ou será que já foi já está a ser?

susana mendes silva <susana.mendes.silva@gmail.com> escreveu no dia sexta, 31/10/2020 à(s) 18:18

Querido Rogério,

Nunca sei o que fazer a seguir. Isso tem tanto de angustiante (e desgastante) como de libertador... É angustiante porque não sigo nenhuma linha cronológica no meu trabalho, e por isso não tenho o conforto e a segurança de ir desenvolvendo séries consecutivas e consequentes, mas antes vou deixando que a vida me traga pessoas e desafios. É libertador porque me permite ser surpreendida com um fascínio meio infantil por pessoas, coisas, factos ou espaços. Isso exige que coloque uma energia nova em quase tudo o que faço, e que vá re-inventando metodologias e aproximações. E há ainda algo importantíssimo para nós, que é — tal como referiu La Ribot ainda agora no seu discurso quando recebeu o Leão [Leoa :-)] de Ouro²² na Bienal de Dança em Veneza — que é este entendimento da prática artística enquanto *conhecimento e pensamento que ganha corpo*:

Aujourd’hui, il est nécessaire de croire à la danse comme source de connaissance, de savoir que la danse crée des liens forts entre les personnes et qu’elle invente des mondes meilleurs. Aujourd’hui, il est de plus en plus nécessaire d’accepter de nouveaux regards, d’autres regards et de penser poétiquement le monde, avec une vraie conscience, en dépassant les modes et le marché du divertissement.

Talvez há menos de um ano, falámos — a propósito de um possível projecto — daquilo que realmente me interessava fazer contigo. E o que me interessava e continua a interessar é a nossa indisciplina artística, a subversão das regras, o amor pela partilha e a vontade de pensar com as/os outras/os.

É isso que sempre fizemos e é isso que vamos fazer a seguir: pensar, indisciplinar, subverter e amar.

²² <https://youtu.be/DsjZVuwOis>

APÊNDICE

Ao longo do processo de correspondência trabalhamos uma pequena lista — iniciada pelo Rogério — de memórias situadas (que fomos corrigindo, acrescentando, e riscando):

RNC - A Mónica Guerreiro sugere-me que veja/leia sobre o teu trabalho, pois acredita que vou encontrar vários pontos de contacto. 2006 ou 2007?

SMS - No meu caso foi a Maria João Garcia que me disse que eu devia espreitar o teu trabalho, pois achou que as nossas práticas tinham muitos pontos de contacto. Deve ter sido em 2006, pois foi ainda antes de eu ir para Londres.

RNC - Engraçado! Não conhecia essa ligação à Maria João Garcia, que recorde ter sido uma das primeiras *cobaíias* a experimentar o «LADO B», num encontro belíssimo na estação de metro do Cais do Sodré, em 2004.

RNC - Performance via Skype para o Centenário da República (“Uma história”), eu no Estoril, tu em Londres. 2008 ou 2009?

SMS - Foi em 2008!

RNC - Tomámos chá no Largo do Carmo, Lisboa. 2009 ou 2010?

SMS - Sim, numa casa de chá que já não existe. Talvez ainda em 2009, pois regresssei a Portugal em Abril de 2010.

RNC - Participámos ambos na mesa redonda “A generosidade na arte contemporânea”, no Fórum Dança (Lx Factory, Lisboa), a convite do Nelson Guerreiro. 2010.

SMS - Sim, foi um painel muito interessante e tivemos um jantar muito divertido a seguir. Éramos nós e o João Galante, certo?

RNC - E também o João Pedro Vale e o Nuno Alexandre. E a Patrícia Portela via Skype!

RNC - Entrevistas-me para a tua tese de doutoramento, na tua casa no Restelo. 2011.

SMS - Deve ter sido na Ajuda, naquela casinha em frente ao Palácio onde me fizeste uns maravilhosos scones sem glúten para aquele programa que ficou mal gravado!

RNC - Aí está mais um projecto que me esqueci de colocar nesta lista! Foi em 2010, no contexto do Festival Alkantara, onde colaborei com a Patrícia Portela na criação de uma rádio online, uma das inúmeras experiências artístico-culinárias que realizei. Era um programa de rádio em que cozinhava com/para artistas nas suas próprias casas. Um prolongamento do «Vou A Tua Casa» a que chamei de «Vou À Tua Mesa». O programa perdeu-se, mas a memória do que ficou terá inspirado outros encontros que tivemos a seguir.

RNC - Vou ver a tua exposição “Virgínia, Dâmaso, Emílio e Teófilo” ao Espaço Campanhã, no Porto, e a seguir vamos jantar. 2012.

SMS - Lembras-te do que fomos comer?

RNC - Queríamos ter ido jantar a um restaurante «típico»; não encontramos nada de jeito e acabamos por ir comer pizza a um sítio caríssimo! Vê-se logo que não somos do Porto...

RNC - Vou ver a tua performance “O tesouro” na mala voadora (Porto), e a seguir vamos dançar. 2012.

SMS - Foi a primeira coisa pública que aconteceu na mala voadora! Já não me recordo onde dançámos... No Passos Manuel? No Plano B?

RNC - Nada disso. Fomos à Tendinha²³, que tu és rapariga do rock! ;)

RNC - Somos convidados a desenvolver uma sessão de trabalho para o encontro “Indirecções Generativas”, organizado pelo baldio - estudos de performance, n’O Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo. Juntos, criámos e apresentámos “uma tarde”. 2013.

SMS - Aqui só uma pequena nota e vê se estou correcta: fui convidada, e como tu também participavas nas *Indirecções*, convidei-te para desenvolvermos a sessão juntos, não foi?

RNC - Sim! Fomos ambos convidados para participar nas *Indirecções* individualmente (eu enquanto mestre de cerimónias gustativas, uma vez mais...), e tu decidiste chamar-me para a tua sessão de trabalho.

RNC - Vou a Coimbra assistir ao Colóquio Internacional “Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas”, para te ouvir falar sobre mim. 2015.

SMS - Estive a rever e não te menciono nessa comunicação... :-O Tens a certeza que foi nesta?

RNC - Bem, se calhar eu fui assistir a essa comunicação achando que irias falar de mim (por causa da relação com a tua tese), mas não falaste. Ai este meu ego... Ai esta minha memória...

RNC - Vou a Lisboa para me despedir de Lisboa e fico a dormir em tua casa, antes de rumar para a Finlândia; Decidimos comprar o mesmo telemóvel! 2016.

SMS - O meu preto e o teu branco. Uma espécie de yin e yang.

RNC - Convido-te para conduzires um laboratório em torno do teu trabalho para o programa “Unfinished - Summer School”, por mim curado para o Armazém 22, em Vila Nova de Gaia; levo de presente o teu livro “Vida e trabalho: não como antes mas de novo”. Agosto de 2018.

SMS - Gostei tanto do que aconteceu nesse laboratório. Foi fundacional para uma série de projectos performativos com um cariz pedagógico que tenho desenvolvido desde então.

23 Tendinha dos Clérigos.

RNC - Cruzámo-nos no colóquio “Performance e Intimidade”, organizado pelo Núcleo de Investigação em Estudos Performativos da Universidade do Minho, em Guimarães; participas como artista convidada na minha performance-jantar “Vou A Tua Casa - LADO C”; dançámos juntos e a seguir fomos comer tostas mistas para o hotel. Outubro de 2018.

SMS - Sim, nesse colóquio apresentei precisamente uma comunicação sobre a noção de intimidade e de registo e documentação das minhas performances — como elas podem ser pensadas, mostradas, restituídas ao público enquanto objectos, leituras ou som. O Jani e tu comeram tostas mistas! Eu fiquei a ver, porque não havia pão sem glúten no meu hotel :-D

RNC - Vou visitar-te à tua nova casa, em Lisboa, poucos dias antes de confinamento. 2020.

SMS - Não me lembrava que tinha sido pouco antes... Que momento premonitório visto agora à distância.

RNC - Depois de alguns zooms e chamadas telefónicas fugazes, decidimos começar a escrever este texto a quatro mãos e a dois endereços de e-mail. 2020. Já agora, em que ano é que defendeste a tua tese? Ou quando é que tornaste a entrevista que me fizeste disponível online?

SMS - A tese foi defendida em Julho de 2012 num dia quentíssimo. Estiveram 42° em Coimbra e foi um dos dias mais bonitos da minha vida. E tornei a tese e a entrevista²⁴ disponível no site *academia.edu* pouco depois.

RNC - Para além da performance «Ana», que menciono no texto mas que me esqueci de inserir na timeline, lembrei-me também de ter ido assistir a um ensaio de uma outra performance que fizeste com o Miguel Pereira no Museu do Chiado. Não me lembro do título nem do ano...

SMS - Foi “A Directora”, em 2013. Uma outra “morta” maravilhosa!²⁵

Nota: Este texto foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990.

²⁴ https://www.academia.edu/11203839/Transcri%C3%A7%C3%A3o_Susana_Mendes_Silva_conversa_com_Rog%C3%A9rio_Nuno_Costa

²⁵ Em «A Directora», Susana Mendes Silva e Miguel Pereira comemoraram, com o público, o Dia Internacional dos Museus, relembrando uma mulher muito especial: Maria José de Mendonça. O happening esteve integrado nos eventos paralelos da exposição «Hetero QB» no MNAC e propôs uma visão histórica a partir da ausência de um discurso de género na história da museologia portuguesa. Após a performance, foi colocada na Wikipedia a página dedicada à museóloga: http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Jos%C3%A9_de_Mendon%C3%A7a

(Página deixada propositadamente em branco)

IV. EMPODERAMENTO DEMOCRÁTICO

(Página deixada propositadamente em branco)

**DOCUMENTARY THEATRE AND INTIMACY:
HÔTEL-DIEU'S AESTHETICS OF CONSOLATION**

HERVÉ GUAY

225

(CRILCQ/Université du Québec à Trois-Rivières)

(Página deixada propositadamente em branco)

Just as documentary theatre may not be the most obvious aesthetic for following traces of the intimate in theatre, so too, suffering, grief and the loss of a loved one are hardly the first events that come to mind when addressing the performance of intimacy. This aesthetic and these themes nevertheless offer unique perspectives for exploring how the stage offers passage to the most secret corners of the heart.

All depends, of course, on our definition of intimacy. The present era “tends to reduce intimacy, and the spaces it is confined to, to the sexual dimension of existence” (Bawin & Dandurand, 2004: 3). A definition like this limits the intimate to sexual and conjugal life and is obviously not how the subject will be examined in this study. One particular aspect of the phenomenon must be clarified, however; intimacy is linked to spaces, behaviours, even social rituals. Norbert Elias recalls that these have been subject to a “process of privatization” over time, a process related to “the transformation of the social norms of behaviour and sensibility” (Elias, 2016).

Regarding this process of privatization of spaces and behaviours, Elias uses the example of sleep. In the Middle Ages, he writes, it was unusual to sleep alone; today this is not the case. Thus, for him, privatization is a significant dimension of increasing individualization, which, in turn, affects intimacy. Each one’s conception of intimacy and its boundaries therefore depends on psychosocial norms that vary from culture to culture. These norms differ depending on what an individual or group prefers to conceal from the eyes of others (such as a diary) or experience alone (such as tears or a feeling of shame). They include any activity one wishes to keep to oneself, to avoid sharing with others. So it is that the *intimate* can be considered all that is subject to a process of privatization by an individual or a group, every territory to which there is no easy access, which cannot be entered without permission, which is characterized by a boundary between inside and out.

All the same, I emphasize the paradoxical character of the exploration of this space kept hidden from the eyes of others on the stage. Thus, the intimate, which belongs to interiority, to private life, refers minimally to a country not intended to be open to all, whereas the *publicity* of the theatre, as Habermas uses the word, is obvious because it supposes an assembly to which this intimacy is exposed. Christian Biet and Christophe Triau note, moreover, that a particular feature of theatre involves an invitation to “witness at the unveiling of what is hidden” (2006: 63), to create in the spectator a “standard expectation” regarding “what he should not have seen and which he does not necessarily know will be useful once seen” (2006: 64). It is under the cover of fiction, however, that dramatic art offers a stage for the intimacy of the characters together with a chance to contemplate this issue. Now, the performance of the intimate has recently gained significant momentum outside fiction according to Serge Tisseron, who formed the word

“extimity” to designate “that which pushes each one to highlight a part of his/her intimate life, both physical and psychic” (Tisseron, 2001: 52) through the media. Is it any surprise, then, that documentary theatre, like all other media that blur the boundary between fiction and reality, has become a vehicle of extimity?

This said I will return to the place reserved for the performance of the intimate in a previous documentary aesthetic. I will also examine whether its rhetoric and configuration differ regarding certain aspects of its expression in other dramatic and post-dramatic forms. I think in particular of numerous solos strongly centred on introspection and self-reflexivity, leading us to presume a possible tendency to overestimate, at times, the singularity of personal and intimate experience. Is it therefore possible that solos such as these propose a highly individualized representation of intimacy, one more restricted and essentially limited to the sphere of the couple and a few loved ones? On the other hand, what would proponents of documentary theatre gain by incorporating intimacy into a vast list of concerns? Then again, what effect might an appropriation by documentary forms have on the definition and understanding of the intimate, and how is that likely to modify its performance and organize it in aesthetic and rhetorical terms?

I hypothesize here that the gaze focused on intimacy in the documentary theatre could help relativize the singularity of the individual’s lived experience – to underscore, in a way, its exemplary character – by placing it within a collective context. In so doing, a polylogue such as this would also activate the dialogical dimension of the intimate not only by enabling its confrontation or comparison to other lived situations in terms of both narration and performance, but also by further clarifying how the process of privatization is implemented and how it can be removed in certain circumstances and certain cases.

I will address these issues through a brief discussion of the place accorded to subjectivity and intimacy in documentary theatre and will mention a few important examples. Next, I devote the heart of my text to a study of the case of *Hôtel-Dieu* with a view to understanding the singular rhetoric that informs it – which I propose to call an aesthetics of consolation – and to ascertain if this aesthetic presents some of the characteristics I attributed above to the performance of intimacy in documentary theatre.

I became interested in this show as it offers an unusual depiction of intimate admissions in a documentary framework. In the first part, Ana Maria, Jacynthe et Chantal talk frontally about their relation to sickness and suffering. The second part gathers six participants on the stage who confess about the effect on them of a form of grief they had to deal with. In the third part, about thirty spectators are invited on the stage to share, in small groups, the performance of a ritual with one of the bereaved persons they just listened to. Opening

this third part, a rather short movie shows how an extended family reacted to the loss of a young female of the clan by reinventing the ritual surrounding her death. This documentary within the documentary provided insight regarding the actual need of revitalizing old ways to cope with grief.

Documentary theatre and intimacy

We'll first agree that early documentary drama, invented a century ago by Erwin Piscator, accords very little place to private life or matters of intimacy. Militant and eager to create a theatre for the masses, the director devised an aesthetics focused above all on the "celebration of the newspaper" (Ivernel, 2011: 15) and a public space viewed as committed to class struggle. Neither is private life a core concern of the play based-on-trials developed by Peter Weiss in the 1960s. Although Weiss systematized the documentary approach by giving a voice to the oppressed and enabling the emergence of an alternative vision of history intended to counter the dominant discourse, the awareness it sought to create in the spectator is, above all, political. The *verbatim theatre* that next gained ground, through its attention to the speech of the subjects of documentary theatre, perhaps proves to be one of the first documentary manifestations to accord a place to intimacy, if only because those who interview the witnesses of a given social problem often conduct their interviews with those who experienced said problem, in a context where the intimate and the public come together. The fact remains, however, that the goal is less the expression of a subjectivity to be highlighted than that of the political struggles occupying centre stage.

A function of documentary theatre underscored by Carol Martin, that it is well placed for blending autobiography and history, opens the door to an improved balance between the poles of private and public life. But the particular objective of such shows keeps highlighting the consequences of landmark events, such as the Shoah, on certain destinies. Nevertheless, the fact remains that, added to the marks of subjectivity fervently championed by *verbatim theatre*, this awareness leads to the reduced predominance of public issues over private issues in this aesthetic. The influence of the postmodern trend and the end of the great narratives (Lyotard, 1979), which invites a multiplication of points of view, in the manner of the fall of the Berlin Wall, that favoured the emergence in Post-Perestroika Russia of a documentary theatre resolutely distrustful of politics, ends by dividing this aesthetic into two key tendencies. The first is a critique of politics that continues to privilege public issues while the second is intended to be post-political and further structured on subjectivity and individual problems with the goal of sparking a dialogue on a given issue without the adopted perspective being overtly political. It is this latter tendency that Lucie Kempf and Tatiana Moguilevskaia (2013)

associate with the neo-documentary trend. For these writers, this very emphasis on subjectivity and intimacy is a specific feature of neo-documentary theatre, a fact underscored in their study of the subject. What's more, the adoption of a neo-documentary perspective has, according to Tatiana Moguilevskaia (2011: 37) "direct consequences on [...] the choice of theme" of the performances.

If it's true that the neo-documentary approach welcomed new subjects to this aesthetic, it would be incorrect to say that intimacy has never been discussed. Indeed, numerous documentary plays have approached sexuality through a re-examination of norms. Such was the case for multiple plays that explored various aspects of the female condition. A docu-drama in which private and public life intersect is *The Laramie Project* by Moses Kaufman (2000), which recounts the brutal murder of Matthew Shepard, a 21-year-old homosexual, in a small town in Wyoming. This trend is also represented in Dough Wright's *I am my own wife* (2004), which evokes the life of Charlotte van Mahlsdorf, a transvestite and collector from East Berlin who survived Nazism and communism. Here the script follows the above-mentioned principle regarding the intersection of autobiography and history.

Another way to deal with highly intimate issues was to explore the issue of trauma, which has gained a foothold in both the older forms of documentary theatre and its more recent expressions. In addition to performances founded on the experience of concentration camps and diverse forms of violence such as *Fires in the Mirror* by Anna Deavere Smith (1992), a major production in this regard was very certainly *Rwanda 94* by Groupov (2000), based in part on the testimony of survivors of the Rwandan genocide. *Hôtel-Dieu* no doubt falls within this revisiting of trauma, although admittedly of a very different kind, even if the work places suffering, grief and death at the core of its concerns.

Participation and consolation

The work I examine now to explore the issue of intimacy is titled *Hôtel-Dieu*. This play is an example of documentary theatre, an aesthetic whose authors rarely place questions of intimacy at the heart of their approach unless such questions have significant public consequences. Unlike other forms of documentary theatre, *Hôtel-Dieu* calls upon an aesthetics of invitation, to use an expression by Gareth White (2013), in that the director, Alexandre Fecteau, invites members of the audience onto the stage and then relies on persons he describes as "experts" to recount their personal experiences of sickness and grief. *Hôtel-Dieu* is thus a documentary play that is doubly participatory and focused on intimacy in an unconventional way: proximity here is neither sexual nor romantic: it relates instead to sickness and death. The performance,

therefore, focuses on the body and its feelings but echoes the undeniable metaphysical resonances reflected in its title.

Hôtel-Dieu was the name given to hospices and hospitals in the French-speaking world of the Ancien Régime; their mission was to both care for the body and save the soul. Indeed, the chapel was placed at the centre of the building so that the sick, wherever they were, could listen to Mass. That said, when *Hôtel-Dieu* is first mentioned in the play, the reference is not to any such establishment; but to the oldest hospital in Québec City, founded in 1639. Now, if the audience imagines for a minute that this is a documentary play about the problems of the health system or the social conflicts affecting this particular hospital, it is quickly set straight. This performance of suffering, grief and personalized rituals is intended, rather, to prompt a reflection on the meaning of the misfortunes that befall various individuals and how this meaning is expressed through the words and rituals accompanying such experiences.

I suggest here that, by initiating a sharing of suffering and grief and inviting a reinvention of rituals in the presence of an audience, Fecteau develops an aesthetics of consolation that uses words and performances to intertwine suffering bodies and playing bodies all throughout the representation. He appears to have two distinct but related objectives: first, offer a secularized *exemplum* to the community of spectators given that no one is immune from sickness and death, and second, promote a return to serenity for those taking part in this documentary play.

Intimacy and *exemplum*

Before discussing the rhetorical functioning of *Hôtel-Dieu*, we must return to the main terms used as a framework for this analysis: intimacy and *exemplum*.

To begin, in what way does the subject of *Hôtel-Dieu* concern the intimate? The three aspects admitted in *Hôtel-Dieu* refer to varying degrees of intimacy. Suffering and grief thus belong to the hidden, secret feelings of one's innermost self; suffering, in particular, is experienced in the privacy of one's room and expressed only to a more or less limited circle of loved ones. Similarly, even when grief has a public aspect, it remains an essentially private experience that is rarely demonstrated in public. Ritual is at once private and public; some rituals bring together a number of people, whereas others, like prayer, take place inside the home, within a small group, or even when alone. Finally, *Hôtel-Dieu* performs and thematizes intimacy by gathering people around words and gestures that are normally private and call for sharing what Pavis describes as "a certain emotional intimacy, instead of remaining content, 'just like before' with identification [...] with the character" (Pavis, 2014: 139).

I borrow the second aspect from ancient rhetoric; this is the *exemplum*, which can be described as a short moralizing narrative that inspires action. The narrative aims to instill a certain virtue in the audience and is widely used in sermons. Every proper *exemplum* has an author, date and place. Within a religious context, the collections of *exempla* in vogue during the Middle Ages “tend to include fail-proof recipes for achieving salvation” (Bordier, 1992: 342). This is obviously not the intention of the director of *Hôtel-Dieu*. Now, although the *exemplum* is secularized, its goal is nevertheless similar in that it aims to reduce the participants’ metaphysical anxiety. Consolation here substitutes for redemption, since those viewing *Hôtel-Dieu* are, like the ancient chorus, called upon to share the pain of the hero or heroine or, in the third part, to help ease this pain by performing a ritual. The play’s therapeutic effect and the evolving relationship to the sacred that it portrays is the reason I prefer the word *exemplum* to *testimony*, which is used in most forms of documentary theatre. The other feature common to the *exemplum* is the brevity of the narratives that illustrate the moral lesson: thus, *Hôtel-Dieu* is generally divided into micro-sequences of



Fotografia 1 - *Hôtel-Dieu*, part 2, Grief, directed by Alexandre Fecteau. ©David Mendoza Hélaine. 2018 (DSC0402 – referência exposta na declaração de direitos de imagem)

two to three minutes, during which the performer addresses the audience directly, while occasionally answering the questions of his or her co-performers. An exception is when groups of two, three, four or more actors focus on an *exemplum* or particular theme, which is then confessed to the audience.

From the unique *exemplum* to multiple *exempla*

Most of the *exempla* occur in the first and second parts of *Hôtel-Dieu* entitled “Suffering” and “Grief”, since these segments consist of dozens of narratives recounted directly to the audience by the seven performers. Thus, the first two parts privilege performative utterances; the third, on the other hand, is characterized by physical action. This is the moment when audience members join with the “experts” of parts one and two to perform the rituals the experts have chosen.

Although there are several *exempla* in the part dealing with suffering, they are not equally distributed among the three performers. Thus, Jacynthe, the nurse who works in palliative care, has more to say than Ana Maria, the Colombian-Canadian woman who miraculously survived a rare disease, or Chantale, who suffers from multiple sclerosis. The same factors, however, render them equally effective, namely, the gravity of the situation and, more particularly, the presence of death that surrounds the nurse each day and which the survivor has escaped. The visible handicap of the person with multiple sclerosis who moves about in a motorized wheelchair ostensibly underscores the seriousness of the situation. In other words, the *exemplum* must be respected all the more when it comes from the lips of the suffering or the dying: Shakespeare uses the same argument in *King Richard the Second* when he has John of Gaunt say: “O, but they say the tongues of dying men / Enforce attention like deep harmony.” (Shakespeare, 2005: 50). The *exemplum* is therefore defined not by its originality, but by its relevance, as shown by the gravity of the situation encountered.

First lesson from the nurse: Don’t talk nonsense to a dying person who asks a metaphysical question such as “Has God forgotten me?” The miraculous survivor then asks her: “But what should you do?” The nurse then tells her what action to take: it’s better to take the person’s hand and comfort her through touch. Another *exemplum*: Take advantage of the time that’s left. The nurse gives the example of the dying mother who teaches her children how to go on without her. Third lesson: Even in the face of death, keep your sense of humour. The nurse describes the burst of laughter from the sister of a woman who had just died and whom the nurse and her aid had finished grooming. The sister discovered that the nurse and the aid, thinking they were doing the right thing, had placed her own eyeglasses on the eyes of the dead woman!

The second tableau titled "Grief" introduces four new performers before making room for the three in the preceding one. Two of the new performers, Louis-Olivier and Jasmin, lost their sister to suicide, Michelle lost a daughter before the end of her pregnancy, and Guillaume had to renounce his former life when he confessed to his family of Jehovah Witnesses that he was gay. We then witness the return of Chantale, the victim of multiple sclerosis, and are stunned to learn that, incredibly enough, her son committed suicide! Everything takes place against a metaphorical setting of five doors, chairs and a platform that serves as both a walkway and a bench.

The *exempla* here are grouped together; they express, with varying degrees of polyphony, the lessons to be drawn from similar stages of grief. First lesson: Find ways to accept the unacceptable. In this situation it appears that the most therapeutic thing to do is talk, to put what has happened into words. Second lesson: Give yourself permission to react to stupid comments from people around you trying to find a silver lining in what happened. One of the most enjoyable moments for *Hôtel-Dieu's* performers comes when they let out a resounding "Shut up!" as they recall certain persons' lack of sensitivity and the stupid or



Fotografia 2 - *Hôtel-Dieu*, part 2, *Rituals*, directed by Alexandre Fecteau. ©David Mendoza Hélaïne. 2018 (DSC9907 – referência exposta na declaração de direitos de imagem)

simplistic comments they've had to listen to. For Michelle: "At least, you didn't have time to become too attached." For Guillaume: "If Jesus was next to you, would you do that?" For Chantale: "I don't know how you do it, there's no way I'd be able." For Jasmin: "In life, everything happens for a reason." Third lesson: Recognize that guilt is pointless, as in obsessing about what could have been done differently. This sequence, performed by the Michelle-Guillaume duo, is particularly well structured since every sentence starts with "and if" followed by possible positives before continuing with the same "and if" followed by possible negatives. The use of the anaphora in moving from best to worst effectively emphasizes the uselessness of self-torture over what the bereaved person could have changed. Now, the *exempla* may be highly effective for implementing this aesthetics of consolation because they highlight a few intimate and down-to-earth lessons to derive from suffering and grief; however, the reinvention of rituals through personalization means these rituals will have a different meaning for different people. Personalization, therefore, completes the process of consolation, which aims for a kind of healing, even for a moment. Moreover, the need to repeat the rituals is a good indication that consolation is fleeting at best; the combination of intimacy and gravity attests to the *exceptionality* of moments when acute suffering and grief can be shared in public.

Invitation to the audience and personalization of rituals

The intermission is the moment when *Hôtel-Dieu's* performers approach the audience and invite certain persons to follow them behind the set without specifying what they'll be asked to do. Once behind the scenes, these volunteers are divided into small groups, and the performers then describe the ritual they'll be called on to perform backstage. All this is preceded by the narration and pictures of Ludovic Fouquet recounting how he and his family took the time to mourn his sister Marie, who died from diabetes at the age of 34. Fouquet tells how 20 family members organized a six-day period of mourning in a country house in the presence of his sister's body in order to come to terms with this unexpected death, a particularly distressing one in view of Marie's young age. Fouquet's rather lengthy account seems to be a plea for renewing and personalizing rituals to render them more effective. We may reasonably assume that henceforth many traditional rituals will prove inadequate.

The third part of the play, titled "Rituals", consists of a shared performance that includes as many rituals as performers. The meeting of the chosen audience members and the performer around a ritual takes place behind closed doors. It is filmed, and extracts are displayed on a giant screen above the set as the performers explain the healing they're experiencing and the meaning these rituals have for them. Following the representation, audience members



Fotografia 3 - *Hôtel-Dieu*, part 3, Rituals, directed by Alexandre Fecteau.
©David Mendoza Hélaïne. 2018
(DSC0012 - referência exposta na declaração de direitos de imagem)



Fotografia 4 - 0046: *Hôtel-Dieu*, part 3, Rituals, directed by Alexandre Fecteau.
©David Mendoza Hélaïne. 2018
(DSC0046- referência exposta na declaração de direitos de imagem)

who took part in these rituals are given a video link to view this third segment at their convenience.

The actions retained vary. They include conversing with someone encountered in a bar, ending the writing of a song, jogging, drawing a mandala or performing a service for a stranger. However, the play concludes with a dance to the song *I dance alone* by performers and volunteers, who return to the stage through the stage doors. The intimate act extends symbolically to the entire community and embodies the pleasure found after the long process of transition from suffering body to playing body, which is produced by Fecteau's aesthetics of consolation.

* * *

In this exposé, I've stressed two particular objectives of the performance: to teach, shown by the handling of the *exemplum* and, quite obviously, to ease the participants' suffering. But it's clear that the reinvention of rituals, for its part, plays a role in helping to strengthen the community. This idea of community is already conveyed by the "hotel" in the title of the play and is central to the documentary forms that nearly always lie at the intersection of "*théâtre de plateau*" and "*théâtre de tréteau*", to use a distinction forged from the work of Élie Konigson. In other words, at times the community uses amateurs to represent itself in documentary theatre, while at others it is professionals who criticize the problems threatening its cohesiveness. With *Hôtel-Dieu*, Fecteau, too, plays

with this tension by transforming suffering and grief – viewed by many as individual, private problems - into a collective issue that can be satisfactorily resolved only with the cooperation of others, whether through collective attention or the sharing of a common ritual. In both performative utterances and rituals, we observe an alternating of serious and festive tonalities, or if one prefers, suffering bodies and playing bodies; this is not without the more or less direct inclusion of beauty and aesthetics specific to each ritual. In this, *Hôtel-Dieu* aligns with the seven functions of performance listed by Richard Schechner in his famous diagram (2013: 46). In Fecteau's view, performing the intimate changes wrought in us by suffering or grief in the presence of others is part of the process of consolation and healing, since the theatre is, of course, only one place among others where this can be accomplished.

To return to documentary theatre, if we refer to the case of *Hôtel-Dieu*, it's clear that this aesthetic offers not only the possibility of apprehending private life in terms of its existential aspects but also the possibility of creating a dialogue around serious issues among several individuals through a duo, trio, foursome, etc. The use of the chorality of intimacy also highlights similarities and differences between lived situations, mainly because it evokes several kinds of grief and demonstrates clearly that certain effects are repeated or differ slightly from one individual to another. And this is even truer of consoling rituals since each performer relies upon an individualized performance to bring comfort.

Similarly, implementing the process of privatization is clarified in part by these narratives. Some people's lack of sensitivity regarding suffering, sickness or grief may in fact lead those coping with the effects to sever contact with others, to prefer silence to hurtful interactions, in short, to withdraw into themselves. *Hôtel-Dieu*, conversely, shows that it's easier to share one's intimacy with strangers who have lived through similar episodes or with compassionate listeners, especially if the sharing involves few words. This is where the spectators are led during the play, called upon as they are to listen to painful accounts or perform backstage a ritual in the company of one or another of the performers. This instruction in intimacy prepares a part of the audience to cross the fourth wall and share in the ritual, personalized for each performer, which ends the play. Added to this, at the very end, is a general invitation to join in Guillaume's ritual, which consists of going on stage to sway to the rhythm of *I dance alone*.

Thus, we observe that Alexandre Fecteau's documentary practice is influenced by the more or less broad participation of the audience in his plays. This dramatization of the role of the spectator, whom he invites to enter more fully, even physically, into the intimacy of the performers, is, in my view, part of his desire to bring the public to experience realities that are more or less foreign to them. In *Hôtel-Dieu*, the issue is to teach or remind people how suffering and grief leave deep, lasting scars on those confronting them and the extent to which consolation

is essential in a secularized world where rituals have lost their relevance and effectiveness. In this, the ambition of documentary theatre is less to position itself in the political arena than to create social cohesion, to return the notion of community to the place where hyperindividualism is rampant (Lipovetsky, 1983). However, the director succeeds in doing so without minimizing the uniqueness of each individual and each suffering, but without exaggerating it either; that is, he attempts to discover, as do many proponents of the neo-documentary approach, a new balance within this aesthetic, between public and private life, between what unites human beings and what separates them. In other words, the domain of intimacy invites Fecteau to support a moderate conception of individualism closely resembling that of the philosopher Charles Taylor, for whom it is at once a "legitimate source of the fulfilment and [a] source of the disintegration of society" (Lacroix, 2007: 59).

BIBLIOGRAPHY

Barthes, R. (2000). *Essais critiques*, Paris: Seuil, 2000.

Bawin, B. & B. Dandurant, R. (2004). Présentation, *Sociologie et sociétés: De l'intimité*, 35, (2), 3-7.

Biet, C. & Triau, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard.

Bordier, J.-P. (1992). Exemplum. In Georges Molinié (Ed.), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris: Librairie générale française.

Elias, Norbert. (2016). L'espace privé. *Socio: Dynamiques de l'intime*, 7, 25-37. <http://journals.openedition.org/socio/2369>; DOI: <https://doi.org/10.4000/socio.2369>

Fecteau, A. (2017). *Hôtel-Dieu*, Québec: unpublished manuscript.

Kaufman, M. et al. (2000). *The Laramie Project*, New York: Dramatists Play Service.

Kempf, L. & Moguilevskaia, T. (Eds.) (2013), *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*, Nancy. Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine.

Ivernel, P. (2011). D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. *Études théâtrales: Usages du document. Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, 50, 11-25.

Lacroix, A. (2007). Solidarité et individualisme. In Soulet, M.-H. (Ed.). *La Solidarité à l'ère de la globalisation*. Fribourg: Academic Press Fribourg.

Lyotard, P. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.

Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.

Martin, C. (2012). *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan.

Moguilevskaia, T. (2011). Les variables idéologiques du théâtre documentaire. De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles. *Études théâtrales*, 50, 36-41.

Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

Shakespeare (2005). *Richard II*. Paris: Les Belles Lettres.

Thibault, S. (2019). Composer avec le spectateur. Alexandre Fecteau et la théâtralisation du réel. In H. Guay et S. Thibault (Eds.), *L'interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec*, Montréal: Nota Bene.

Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris: Ramsay.

White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of Invitation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wright, D. (2004). *I am my own wife*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

(Página deixada propositadamente em branco)

**INTIMIDADE SAQUEADA
INTIMIDADE (RE-)CONQUISTADA**

BÁRBARA SANTOS

241

**Coordenadora artística de KURINGA (Teatro do Oprimido/Berlim)
e fundadora da Rede Ma(g)dalena Internacional de
Teatro das Oprimidas**

(Página deixada propositadamente em branco)

TEATRO DAS OPRIMIDAS

O Teatro das Oprimidas tem sua origem no Teatro do Oprimido, metodologia teatral sistematizada pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal, com quem trabalhei por duas décadas na coordenação do Centro de Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro. Apesar de convocar à consciência política, de rasgar véus e ventar as cortinas de fumaça que embaçam a realidade, de possibilitar novas perspectivas sobre nós mesmas e sobre o mundo diante de nós, também o Teatro do Oprimido carecia de antídotos antipatriarcais eficientes para as nossas necessidades, como oprimidas, de análise da sociedade.

Em 2010, no Brasil, iniciamos laboratórios teatrais cujo objetivo era investigar as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres por serem mulheres. Buscávamos formas de representação teatral que evitassem a culpabilização das oprimidas e que desenvolvessem uma abordagem contextual do problema. Essa iniciativa, batizada de Laboratório Madalena, foi multiplicada, entre 2010 e 2011, na Argentina, Uruguai, Guiné-Bissau, Moçambique, Alemanha, Portugal, Espanha (Catalunha e País Basco), Áustria e Índia com grupos de artistas-ativistas, em parceria com movimentos feministas, organizações de defesa dos direitos das mulheres e associações socioculturais. A rápida ampliação do processo de multiplicação deu origem à Rede Ma-g-dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, composta por grupos feministas da América Latina, África e Europa.

Inicialmente, essa metodologia teatral se desenvolveu a partir de um feminismo intuitivo, desfocado, genérico, sem suporte teórico evidente. Suas bases foram sendo construídas por meio da própria construção de uma perspectiva feminista e antirracista na vida das pessoas que construíam esse processo como alternativa concreta de atuação. A Rede ativista surgiu da necessidade e do desejo de ampliar as possibilidades de intervenção na sociedade e também como fruto da consciência forjada pelo ato de olhar para os lados e ver corpos masculinos brancos ocupando quase todos os espaços de visibilidade, de prestígio e de poder.

A proposta do Teatro das Oprimidas é superar o individualismo da abordagem cênica, evitar a responsabilização das oprimidas pelas opressões que enfrentam e problematizar o impacto da estrutura social nas situações vivenciadas e nas relações pessoais, estimulando a compreensão dos mecanismos de opressão envolvidos na questão encenada. Apesar de evitar que o foco da representação cênica seja os comportamentos e as decisões individuais, a metodologia busca a valorização da perspectiva subjetiva de quem vivencia o problema representado para explicitar a complexidade das personagens e os processos de internalização dos tais mecanismos de opressão.

A multiplicidade de experiências realizadas ao longo de uma década, em uma incrível diversidade de contextos e territórios, impulsionou um amplo desenvolvimento metodológico, que está sistematizado no livro Teatro das Oprimidas, lançado em 2019, em português, na Festa Literária Internacional de Paraty - Flip, Rio de Janeiro. A edição em espanhol do livro, foi lançada em Buenos Aires, em setembro de 2020.

FORMA (fórma-fôrma) DE FAZER MULHER

Ao nascer é ser humano
Carne, osso e energia
Nada além de um ser fulano
Vida ali se principia

Tudo pulsa, tudo arde
Mundo é possibilidade
De sentir, estar e ser
Descoberta a liberdade

Pra crescer tem que ser GÊNERO
Com limite e modo terno
E na vida o que era efêmero
Ganha status de eterno

Preparada pra servir
Para o que der e vier
Aprender como sentir
Entender que é MULHER

Com eficácia é convencida
A cumprir o seu papel
A sonhar por toda a vida
Em ser amada e ser fiel

Quando entende a estrutura
Saboreia o amargo fel
Em busca da ruptura
Vira a mesa e rasga o véu

(B. Santos, espetáculo *Coisas do Gênero*, 2004)

CORPOS ILHADOS

Mesmo que seja inegável o avanço das mulheres na criação de territórios de contestação e luta, graças aos quais se tem garantido a conquista de direitos e a ampliação da participação em algumas instâncias de poder, ainda assim, no mundo inteiro, milhões de mulheres continuam vítimas de violência machista: doméstica e social, física e psíquico-emocional. Violência cotidiana e naturalizada que faz com as vítimas carreguem a vergonha e a culpa por suas tragédias. Situação que, por um lado, as inibe de compartilhar suas histórias que parecem absolutamente particulares e que, por outro, as isola, dificultando a busca de alternativas e a percepção de o que se passa com cada uma não é nem natural nem particular.

O impulso para a criação, em 2010, do Laboratório Madalena, espaço estético-criativo-investigativo exclusivo para as oprimidas, foi consequência da nossa necessidade de avançar tanto na compreensão quanto na representação das opressões que nos desafiam. Além de analisar as implicações objetivas, nos debruçamos sobre as perspectivas subjetivas dessas experiências, em especial, sobre o lugar da culpa e da vergonha internalizadas.

Em nossa hipótese inicial, uma mulher poderia servir de espelho para a outra. Olhando nos olhos de outras mulheres seria mais fácil ver nossos próprios olhares. Entendendo a história de outras seria possível entender nossas próprias histórias e a nós mesmas como protagonistas. Quisemos investigar os fatores comuns presentes nessas múltiplas singularidades para entender a realidade e descobrir formas originais de representá-la.

Artistas-ativistas, pesquisadoras, trabalhadoras domésticas, trabalhadoras precárias, intelectuais, profissionais das mais diversas áreas, aposentadas, desempregadas, atuantes no mercado informal, de origens étnico-racial, de classes e de idades distintas e diversas em orientação sexual, as participantes imprimem uma profunda diversidade à experiência coletiva que realizamos.

Entre essa multiplicidade, descobrimos o *silêncio* como denominador comum. Nesse contexto, o silêncio se transforma em fator de identificação, que aproxima vivências distintas e revela vínculos

inesperados. Assim, contraditoriamente, o silêncio se converte em ponto de encontro, ponto de contato entre mundos distantes e o elo para a compreensão tanto de cada vivência particular quanto da estrutura social que as alinhava a todas. Silêncio ensinado, reforçado, defendido, difundido. Silêncio estruturado sobre o medo, a vergonha e a culpa. E, por detrás desse silêncio comum, a descoberta de abusos, violações e violências. Histórias censuradas, gritos de terror que foram engolidos e emudecidos ao longo da vida. Gritos que, apesar de mudos, seguem ecoando ouvidos adentro: sonoros, cristalinos, constantes. Gritos mudos que, com o passar do tempo, se avolumam e podem ensurdecer ou enlouquecer a ouvinte ilhada em seu próprio corpo isolado - a única que conhece essa sonoridade infernal. Silêncio profundo, que pesa, que ocupa espaço, que abafa e que sufoca.

Entre as histórias partilhadas, a coincidência de abusos de autoridade e de poder, de desrespeito aos limites colocados por elas, da negação de direitos, de falta de aceitação do *não* pronunciado por elas e de violações sexuais.

A negativa expressa por um corpo socialmente percebido, identificado e/ou definido como corpo de mulher costuma ser inaudível, imperceptível ou mesmo inaceitável, perdendo o status de mensagem lógica para ser qualificado como palavra estéril. O “não de mulher” pode ser interpretado como dúvida, charme, jogo de sedução, incapacidade de decisão ou simples repetição burocrática de convenção moral. “Não de mulher” torna-se em um tipo de negação que serve apenas para anteceder (apesar de atrasar) a afirmação. O “não de mulher” se transforma na expressão que introduz o “sim de mulher”, mesmo que esta nunca diga a palavra “sim”.

Qual a dificuldade de entender o sentido da palavra “não” quando a expressão facial, o som da voz e os movimentos físicos pertencem a um corpo socialmente percebido, identificado e/ou definido como corpo de mulher? Voz de mulher seria “naturalmente” voz de afirmação? A “suavidade” e a “doçura”, exigências sociais para a composição de um “corpo feminino”, criariam a impressão de inevitável aceitação? O conceito de “feminilidade” representaria um impeditivo para a negativa? O que estaria por trás, por dentro, por cima, por fora, ao lado e por baixo da percepção do “não de mulher”? A consequência trágica da “dificuldade” de comunicar a negativa e de ter a negativa aceita como tal é a violência que coloca a integridade física e psíquica de milhões de mulheres em risco cotidiano.

O Laboratório Madalena, espaço estético-criativo-investigativo exclusivo para as oprimidas, cria a oportunidade de encarar tabus, de se aproximar e de atravessar o “isolamento”. De perceber os temas silenciados e de nomear os silêncios. De criar pontes que conectem os corpos ilhados para possibilitar a construção de um território comum.

Apesar do empoderamento forjado pela experiência coletiva, não é possível atravessar essas fronteiras sem abordar a questão da dor. Entretanto, a dor não é o centro do nosso trabalho. A dor é parte e não todo. Tomar consciência tanto dos mecanismos que sustentam as opressões que nos afetam, quanto dos preconceitos e ideologias que internalizamos e que atuam contra nossa própria existência é, sem dúvida, um processo doloroso. Passar pela dor do reconhecimento e da conscientização é uma parte do percurso que também nos permite avançar, desenvolver e superar a própria dor. Não buscamos nos conectar com a dor, mas entender sua origem e impacto para resignificá-la em nossas produções artísticas. Nesse sentido, o reconhecimento de quem somos e de onde estamos não é um fim, mas sim uma preparação para a travessia na direção de onde queremos ir.

Reconhecer-se vítima de violência, por exemplo, é fundamental para descobrir-se sobrevivente. E, a partir desse movimento, poder assumir-se oprimida e se dar conta da necessidade de transformar a realidade em que vive para superar a opressão. E, a partir daí, alcançar o status de ativista, quem se articula para ações concretas.

CORPOS ALIENADOS

Corpos de mulheres ou corpos socialmente identificados, percebidos e/ou definidos como de mulheres são corpos objetificados. Territórios com fronteiras constantemente questionáveis, invadidas e desrespeitadas. Para muitas pessoas que nasceram nesses corpos ou foram ao longo da vida associadas (ou se identificaram) a esses corpos, a noção de intimidade pode estar conectada a experiências trágicas, muito distantes da sensação de proteção, privacidade ou conforto.

A educação, formal e informal, promovida pelo sistema patriarcal de base judaico-cristã, direcionada especialmente às meninas, tende a transformar o corpo em um tabu e a experiência de viver nesse corpo em um constante ato de “pecado”. Atitudes como cuidar do corpo, conhecer o corpo, querer entender o que acontece no desenvolvimento do corpo podem ser interpretadas como atentado moral. Assim como lutar por autonomia em relação às decisões sobre o próprio corpo pode ser entendida como uma investida contra a estabilidade da sociedade como um todo. O que poderia ser definido como atributo da intimidade se converte em questão pública.

Como estabelecer um território de intimidade em um corpo sem fronteiras? Como criar uma intimidade fora de si? Pessoas que vivem em corpos (identificados, percebidos e/ou definidos como) de mulheres são convidadas a se sentirem culpadas e envergonhadas pela invasão sofrida, tanto pelo fato em si quanto pelo resultado do mesmo. Dependendo da profundidade do trauma

vivenciado no processo de alienação do corpo da própria intimidade, a percepção de intimidade pode se constituir em um pesadelo.

A sociedade capitalista propaga a ideia que cada pessoa deve entender que o que ocorre em sua vida é particular, é consequência de escolhas pessoais e de decisões individuais. O que ocorre com uma pessoa é um problema de “si mesma”. A sociedade ensina que a percepção é íntima e o que é íntimo é individual. O que significa dizer que as emoções provenientes de cada experiência pessoal são íntimas e devem ser decifradas por “si mesma”.

Quando a intimidade não se configura como espaço de direito e de proteção, pode se constituir em ambiente restritivo, de martírio e de autopunição. Nesse sentido, o silêncio da pessoa e o silenciamento do corpo pretendem evitar o julgamento alheio. Essa experiência de não-intimidade tende a se estabelecer como solidão, a se tornar isolamento, a gerar impotência e até enfermidade.

A restrição do direito à intimidade é uma estratégia patriarcal para isolar, culpabilizar e envergonhar, especialmente, pessoas que habitam corpos identificados, percebidos e/ou definidos como corpos de mulheres. A intimidade também é uma questão política.

A OPRESSÃO LIMITA A EXPRESSÃO ATIVA

Na contramão das estratégias patriarcais, nossa estética feminista busca mostrar que a intimidade também é construção social. As formas de sentir são socialmente aprendidas. O sentimento mais profundo também revela experiência social. O silêncio é íntimo, é do privado, é pessoal. Mas os motivos do silenciamento são sociais.

Nossos processos estéticos propõem que cada uma se afaste de si, saia do estado “si mesma” isolada para se observar enquanto outra. E, ao se olhar de fora, buscar se ver de dentro, tentar se ver na revelação que observa. Tentar entender que a intimidade de sua existência não existe fora de relações com outras existências que também se relacionam entre si.

As estéticas feministas que desenvolvemos visam explicitar as inter-relações que constituem as experiências pessoais, para descobrir as variáveis envolvidas nessas relações. Estas variáveis mostram que os fatos acontecidos não dependem apenas de um indivíduo, de uma escolha, de uma atitude, de um comportamento. Nossa proposta estética visa investigar as múltiplas personagens sociais que atuam concretamente (presentes ou não) para o desenvolvimento do fato que analisamos.

Confrontando produções estéticas de pessoas distintas, é possível identificar semelhanças e “coincidências” sociais. Na expressão individual, busca-se perceber o peso do social transbordando a intimidade. Nas expressões coletivas, com distintas formas de sentir e vivenciar o real, busca-se o encontro de fatores comuns dentro da diversidade de perspectivas. A meta é criar vínculos de confiança que possibilitem os espelhos mútuos e múltiplos por meio dos quais seja possível se ver no que parece ser a intimidade alheia.

Nessa abordagem, a opressão deixa de ser entendida como fracasso particular da oprimida para ser trabalhada como consequência da injustiça social que, muitas vezes, independe das escolhas e dos comportamentos da mesma. Por isso, não nos perguntamos o que a oprimida poderia ter feito de diferente individualmente para evitar ou para resolver o problema que enfrenta. Nos perguntamos coletivamente que estratégias podemos inventar, desenvolver e usar desde nossos distintos lugares sociais em relação ao problema analisado, para atacar ou fragilizar os mecanismos de funcionamento da opressão ali implicados.

PRINCÍPIOS DA PRÁXIS

Nosso ponto de partida para a investigação estética é a noção de construção social do conceito de gênero. Para tanto, utilizamos uma técnica que denominamos “imagens ancestrais” cujo objetivo é entender a percepção de gênero feminino que as participantes trazem consigo. Buscamos resgatar, por meio das ancestrais, as imagens arcaicas de mulheres ainda guardadas em algum lugar da memória afetiva de cada participante. Imagens que não estão necessariamente presentes na consciência cotidiana e que se associam, em alguma medida, à definição de ser mulher que aprenderam.

Essas imagens ratificam ideologias, compõe o registro do processo de educação/socialização vivenciado por cada uma. Apesar de nem sempre estarem presentes como referência atual, essas imagens seguem influenciando o modo de agir e de pensar das participantes, tendo consequências concretas na vida cotidiana. Imagens que representam opressão, mas também rebeldia, luta e resistência. Referências profundas que estão “esquecidas” como parte integrante da realidade que vivemos. Por meio de atividades estéticas também revisitamos mitos de fundação da sociedade, como o mito de “Eva e Adão”, na tradição judaico-cristã, que ratificam o arcabouço ideológico do patriarcado.

Na segunda etapa, trabalhamos com as “imagens reforçadas” ao longo da socialização, que compõem o contexto social no qual estamos inseridas. Atividades estéticas que abordam a for-

mação da “boa menina” como projeto de construção da “mulher ideal”. Imagens ratificadas no sistema educacional e também em toda a educação informal, as quais reforçam um imaginário do que é/seria “ser mulher”. Aqui a importância fundamental da estética do opressor veiculada pelos meios de comunicação que propagam uma estética colonialista, eurocentrada e patriarcal. Além de instituições que visam manter o sistema opressivo, convencendo as oprimidas que seus corpos não correspondem ao modelo desejado definido como “mulher”. Percepção dos fatores que reforçam e atualizam constantemente ideias estabelecidas.

Na sequência, abordamos as “imagens incorporadas”, ou seja, aquelas que compõem a mulher que somos, que estruturam a autoimagem conhecida e a imagem que refletimos nos outros e nas outras. A imagem que aceitamos como sendo quem somos, como imagem própria e que, muitas vezes, atua contra o que queremos ser, reforçando apenas o sistema que nos oprime. Aqui, o trabalho investigativo se refere a como cada participante se vê, como se relaciona com seu próprio corpo e se questiona ou não a imagem que tem de si mesma. (Ou a imagem que tenta corresponder às expectativas alheias sobre ela.)

Esta etapa do trabalho representa o momento de consciência do processo de incorporação de modelos pré-estabelecidos. Cada uma deve se questionar se pode descobrir e incluir outros modelos e se pode se reconhecer na imagem de outra. A proposta é que a imagem alheia autorize cada uma a se ver desde outro ângulo e a descobrir outros modelos. Reconhecer que a construção da autoimagem se faz através da socialização e está influenciada pelo desejo de agradar, de ser aceita, de corresponder às expectativas alheias também é parte fundamental dessa etapa.

A partir dessa etapa, trabalhamos as “imagens questionadas”, ou seja, o que cada uma descobre de si que gostaria de transformar. Trata-se de uma busca por desvelar opressões, armadilhas sociais e repetição de ações mecanizadas. Descobrir onde o imaginário construído socialmente atua e afeta a vida concreta de cada participante. Onde o que afeta cada uma se multiplica e se define como opressão coletiva. Aqui buscamos perceber que o que cada uma vive individualmente é construído coletivamente. Esta é a etapa de identificar as opressões para compreender seus mecanismos de funcionamento.

A trajetória coletiva tem o objetivo de identificar as “imagens a serem construídas”. Quando opressão é identificada e seus mecanismos de funcionamento evidenciados, o grupo passa a investigar as possibilidades de transformação da realidade e de construção das “imagens desejadas”. Cria-se uma obra de arte coletiva – teatro, exibição de artes plásticas, dança, música, performance... – que represente a síntese dos processos individuais, que provoque a reflexão coletiva e seja capaz de abrir o diálogo com a sociedade.

A obra coletiva se converte em evento público. Além de dar visibilidade às perguntas formuladas pelas participantes durante o processo, a atividade cria espaços de diálogo e de possíveis alianças com outras pessoas e grupos que entendam que a opressão de gênero não é um problema exclusivo das pessoas percebidas, identificadas e/ou definidas como mulheres e sim um problema da sociedade machista.

A OPRESSÃO NA INTIMIDADE A LIBERAÇÃO NA COLETIVIDADE

Queremos identificar a opressão internalizada, associada à construção de um “ser mulher” socialmente aceitável, para trazê-la à tona e trabalhá-la desde uma perspectiva contextual e coletiva. Também evidenciar o impacto interno das opressões objetivas para produzir narrativas que ajudem a desconstruir verdades, normas e padrões que habitam a subjetividade.

Para abordar a opressão desde a perspectiva da intimidade, nos centramos no corpo como arquivo, baú, território e memória. Nossos alicerces são o feminismo negro, o feminismo comunitário e o feminismo descolonial, sobre os quais construímos uma trajetória por meio de Estéticas Feministas desde o Corpo Colonizado (ou invadido) até o Corpo Político (ou ativado).

O primeiro passo é localizar uma das opressões que habita o corpo, aquela que a participante é capaz e/ou têm desejo de abordar. Investigamos o sentido dessa opressão e seu impacto físico e emocional. Uma das possíveis técnicas a ser usada nessa etapa é a da “imagem antagonista”¹.

As participantes são convidadas a pensar em processos distintos de sua vida onde enfrentam opressões diversas. Devem eleger uma situação específica. Estimula-se que pensem sobre o peso do medo na relação que escolheram. Medo de perder a amizade, o emprego, o amor, etc. Que medo alimenta a relação de opressão escolhida? É possível saber se a antagonista percebe e se aproveita desse medo? Ela tira vantagens dessa percepção? Cada participante deve imaginar uma imagem para si mesma que represente sua postura de oprimida nessa relação. Imaginando a opressora diante de si, investiga como se coloca, como seu corpo se posiciona, que postura tem. Qual imagem representa melhor essa condição? A participante cria a imagem que tem de si mesma e aí se desenvolve a técnica com uma intensa inter-relação entre as imagens criadas.

1 BOAL, Augusto. *O Arco-íris do Desejo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

Depois de desenvolvida a técnica (que tem várias etapas), cada participante deve tomar um tempo para pensar/sentir o impacto da opressão vivenciada em seu próprio corpo. Na sequência, cada uma cria uma escultura de argila que explicita o impacto da opressão no corpo que assumiu a postura de oprimida. Moldar as esculturas ajuda a reflexão sobre a situação escolhida, a relação entre protagonista e antagonista e sobre sua postura física e emocional.

Com as esculturas prontas, organiza-se um ambiente de galeria para que as obras possam ser visitadas. As próprias artistas serão as visitantes. Além de suas próprias obras, podem observar as obras das demais. A facilitadora estimula que as participantes façam comentários gerais sobre o conjunto de obras. O intercâmbio de impressões impulsiona a descoberta de detalhes. Escutar os comentários alheios ajuda cada uma a olhar-se de fora em sua própria obra.

A facilitadora pode propor desdobramentos diversos como criar agrupamentos de esculturas baseadas em diferentes critérios, analisar os distintos agrupamentos criados, escrever poemas... etc.

Na etapa seguinte, cada participante rememora sua própria imagem física de oprimida, aquela que deu origem / inspirou a escultura que criou. Em seguida, experimenta em seu próprio corpo um diálogo entre as duas imagens – a criada com seu corpo e a que representou por meio da escultura. Revivendo as duas imagens de oprimida, tenta localizar no seu corpo o impacto que registrou na escultura.

Depois do diálogo corpo-escultura, cada participante volta a se concentrar apenas no seu próprio corpo. Primeiro retoma a imagem de oprimida que criou originalmente. Que será denominada “imagem real”. Em seguida, imagina como seria a imagem do seu corpo caso pudesse superar a opressão e eliminar o impacto causado por ela. Então, cria uma nova imagem com seu corpo representando essa possibilidade de libertação que será denominada “imagem ideal”. Repete as duas imagens: “real” e “ideal”. Depois, busca ir de uma imagem a outra: da opressão para libertação, tentando sentir que movimentos seriam necessários para realizar a possível transição. Na sequência, cria três (ou mais) imagens que desenhem momentos específicos do caminho que precisaria ser construído para permitir a travessia da opressão até a libertação. Essas imagens serão denominadas “imagens de transição”. Concluindo esse processo individual, experimenta a sequência de imagens a “real”, as de “transição” e a “ideal”. Experimenta as imagens como uma sequência rítmica de movimentos ininterruptos até que se tenha uma dança da liberação individual desejada.

Cada participante apresenta sua produção para as demais. Depois que todas são observadas, formam-se grupos por identificação, ou seja, similaridade e/ou complementaridade das sequências rítmicas criadas (danças individuais).

A partir dos movimentos compartilhados, cada grupo discute como compreende os mecanismos de opressão identificados nas danças individuais. Como a libertação é um processo necessariamente coletivo, considerando as distintas percepções e utilizando movimentos das produções individuais, o grupo cria uma coreografia que represente o movimento coletivo da opressão à libertação.

As danças coletivas são apresentadas e analisadas enquanto representação de vivências pessoais e coletivas dentro de um determinado contexto social. A discussão busca o aprofundamento da compreensão dos mecanismos de funcionamento das opressões em questão.

Na etapa seguinte, as participantes criam uma metáfora para a opressão, que deve ser um objeto externo ao seu corpo, mas que se relaciona com o mesmo: a proposta é a produção de um vestido de papel². Cada participante tenta imaginar o que “veste” a opressão que deseja abordar e produzir um vestido que represente e que contenha os mecanismos da opressão identificada.

Os vestidos são trabalhados sobre corpos de manequins. O corpo de manequim vai se vestir de opressão. Como as manequins têm corpos pré-moldados, cada participante (ou grupo) é estimulada a pensar na forma do corpo que deseja representar. Para chegar à forma desejada, a participante (ou grupo) utiliza jornal e plástico para remodelar o corpo da manequim. Tendo o corpo desejado, a participante (ou grupo) deve escolher que tipo de papel/material deseja utilizar para criar o vestido. O corpo finalizado deve ser plastificado (plástico filme). Assim, depois que o vestido estiver pronto e seco (cada camada de material que se coloca sobre o manequim é banhada com uma mistura de cola com água), poderá ser retirado do modelo sem dano para ser usado pelas participantes.

Com o vestido pronto, a participante (ou grupo) deve retirá-lo da manequim e fazer os acabamentos necessários. Para apresentar o vestido, cada participante (ou grupo) cria um poema (que pode ser transformado em canção) para o vestido. O vestido, o poema ou canção e a performance de quem o veste, expressam o mecanismo de funcionamento da opressão, ou seja, o que a sustenta e multiplica. Na sequência, a participante (ou grupo) deve criar uma situação concreta vivenciada por quem veste esse tipo de vestido costuma enfrentar.

Temas como controle do corpo da mulher, casamento, aborto, feminismo, vulnerabilidade e violência se encadeiam. Cada vestido uma síntese profunda, com conteúdos diversos com os quais todas podem se identificar. Da menina de vestido rosa até a feminista maravilha pronta

² O vestido pode ser um projeto individual ou coletivo, dependendo das condições objetivas (disponibilidade de material e de tempo, tamanho do espaço, quantidade de participantes, etc.).

para enfrentar qualquer desafio, são diversas as contradições que aparecem. O amor romântico em conflito com o desejo de revolucionar a existência.

A lógica é ir do simples ao complexo em etapas. As atividades ajudam as participantes a se darem conta do processo de socialização, da educação, do constante reforço de uma visão do mundo.

NÓS TODAS

Performance realizada em Puerto Madryn, Argentina, em 2015, depois reproduzida em diversos países na América Latina e Europa.

Começamos com uma caminhada silenciosa de 100 mulheres no espaço público. Nada é anunciado. Em um determinado momento, uma mulher grita “Eu!” e cai no chão. As demais param, mas atuam como se não tivessem escutado o grito e seguem adiante, como quem segue sua vida sem se dar conta do que se passa à sua volta.

Ao todo e em sequência, dez mulheres gritam “Eu!” e em seguida caem no chão. As demais participantes vão sentindo o peso dos gritos e das quedas progressivamente. A cada queda, fica mais difícil “não perceber”. O incômodo e a inquietação vão aumentando. Todo esse processo é feito em silêncio, sem comunicação visual entre as participantes. A última mulher a cair, ao invés de silenciar depois de gritar “Eu!”, faz um chamado cantado: hei, hei, ei, eiiii... Ao qual as demais respondem também cantando: hei, hei, ei, eiiii... Como se suas vozes fossem ecos.

Nesse momento, as mulheres em pé não podem mais ignorar as que estão estiradas no chão. Olham e acodem. Cada uma se aproxima do corpo mais próximo. Ajudam as que estão caídas a se levantarem, a se limparem e a se recuperarem do trauma. Passados alguns instantes, todas voltam a caminhar. Dessa vez o silêncio é rompido e seguem cantando o chamado (hei, hei, ei, eiiii...). Experimentam e intensificam o contato visual entre todas.

As mesmas mulheres (as dez da primeira etapa), seguindo a mesma ordem anterior, uma a uma, gritam novamente “Eu!”. Dessa vez, as demais não ignoram, respondem “Nós todas!” e se movem para acudir e evitar a queda. Simbolicamente, representam que, mesmo distantes, podem ser solidárias e estar conscientes. Mais que isso, que cada vez que uma mulher sofre uma violência machista, isso atinge a todas. Cada uma das dez é acudida, uma a uma, cada vez que gritam “Eu!”, que significava um grito por socorro. Quando salvam a décima mulher, as participantes se unem formando uma árvore com seus corpos, como um grande tronco.

Para formar a árvore, as participantes começam a bater as palmas das mãos no corpo para criar ritmo para “Nós todas!” e quando estão no centro, todas juntas e unidas como tronco, levantam seus braços como galhos, o coro segue cantando até que uma delas pergunta: e “As outras?”. Todas saem em direção ao público, buscando outras mulheres para se unirem ao manifesto público. Nesse momento, fazem denúncias de casos de violência machista e abusos, e descasos de governos. Uma mulher denuncia e as outras repetem para ampliar o volume.

A experiência é extremamente impactante. Um processo ao mesmo tempo, poético e político.

DO MICRO AO MACRO

Nos reunir entre mulheres para entender as armadilhas do patriarcado, investigar os mecanismos de funcionamento do machismo e do sexismo e abrir espaço para olhar nossas debilidades foi essencial para o entendimento, para a autoestima e a consciência e para o estabelecimento de estratégias e de ações em rede.

Nos reunir entre mulheres negras foi de extrema importância para entender o que ainda provoca o desconforto de estar no ambiente dominado por mulheres brancas e a perceber as limitações e os desafios colocados na luta comum com os homens negros. Pudemos nos expor com mais segurança, visitar nossos medos e encarar o complexo de inferioridade compreendendo seu processo de criação, de reprodução e de manutenção. Esse aprofundamento na subjetividade nos garantiu novas alianças e abriu outras possibilidades de atuação coletiva.

Entretanto, como mulheres, queremos que a sociedade entenda que o machismo, o sexismo e a violência machista não são problemas das mulheres. Apesar de sermos as mais prejudicadas. Essas são questões que afetam toda a sociedade e a busca de justiça e de solução não pode ser tarefa exclusiva das mulheres.

Como mulheres negras, estamos cientes que, como uma das camadas mais prejudicadas da sociedade, em que várias opressões se cruzam em interseções e se complementam em injustiças, não vamos resolver os desafios que nos afetam sozinhas. Também queremos que esses problemas sejam vistos como questões que impactam a sociedade, para as quais, vários grupos precisam atuar simultaneamente no sentido de sua superação.

O espaço da especificidade é importante para aprofundar a compreensão tanto dos fundamentos quanto dos mecanismos de sustentação e reprodução de determinadas opressões. Esse espaço também garante fortalecimento pessoal e coletivo, e potencializa a criação de alianças entre

grupos que enfrentam questões similares. Essas experiências são essenciais para a preparação de oprimidos e de oprimidas para o confronto com opressores.

Entre nós, oprimidas, que compartilhamos das mesmas especificidades, as experiências têm sido empoderadoras. Quebramos silêncios, desconstruímos mitos e tabus, compreendemos os mecanismos de opressão desde seu contexto social, desmascaramos a culpa e a vergonha, identificamos as estratégias dos opressores e as armadilhas que engendram contra nossas fragilidades. Crescemos nesse processo.

Mesmo com todo o esforço que fazemos, não é fácil iniciar o diálogo considerando o pressuposto que machismo, sexismo e racismo são temas estruturais, que fazem parte de nossa formação social e, por isso mesmo, seria inusitado se nossas relações sociais não estivessem influenciadas por esses mecanismos de opressão. Atitudes racistas, machistas e sexistas são consequência de um tipo de socialização que engendra um aprendizado desenvolvido em um longo período de nossas vidas. Para que essas atitudes possam ser superadas é necessário, primeiro, reconhecê-las para depois tentar desaprendê-las. A mudança de atitude exige a desconstrução de uma determinada forma de relação para que seja possível exercitar outras maneiras de se relacionar socialmente.

Sair do conforto do encontro entre pessoas que enfrentam as mesmas especificidades para o desconforto do encontro misto é desafiante. Neste sentido, a articulação de alianças entre grupos que enfrentam distintas formas de opressão não é tarefa fácil nem automática, por isso, o isolamento é, de fato, um risco.

A superação das opressões que se inter-relacionam, se articulam e se complementam depende do estabelecimento de alianças para a atuação articulada e complementar entre diferentes grupos de oprimidos e de oprimidas.

Nossa tarefa segue sendo a de encontrar formas sinceras e inclusivas de dialogar e de atuar em cooperação. Compartilhar a responsabilidade pela construção de um outro mundo possível é uma necessidade. Se racismo não é um problema de pretos e pretas e sim um problema da sociedade racista; se o machismo não é um problema das mulheres e sim um problema da sociedade machista, estamos convidadas a implementar uma caminhada comum reconhecendo e respeitando especificidades, para estabelecer estratégias articuladas e criar as coalizões possíveis.

Se estamos falando de problemas sociais, significa que todos e todas somos parte do problema. Se somos parte do problema, temos também que ser parte da solução apesar de nos posicionarmos em lugares distintos do problema.

QUEM TEM DIREITO A INTIMIDADE?

Recebo o convite para participar do evento sobre INTIMIDADE, que dá origem a essa publicação. À primeira vista, acho curioso, porque o meu trabalho é sobre coletividade. Diante do interesse pela minha perspectiva e do meu interesse pela abordagem proposta, aceito o convite.

Embarco em um voo de Berlim para o Porto. No aeroporto, a mala (cheia de exemplares do meu livro, ainda inédito em Portugal) chega sem uma das rodas. Me dirijo ao setor de reclamações e recebo a garantia de obter o conserto da mala no retorno a Berlim.

Arrasto a mala pesada com menos uma roda enquanto leio o formulário recebido para entender os trâmites. Sigo o fluxo das pessoas que buscam a saída. Todas passam direto. Estamos no setor de voos internos, dentro da Europa, onde não há controle alfandegário e a saída é simplificada.

De repente, uma voz e um corpo me interrompem: Senhora! Um guarda se aproxima de mim e de mais ninguém. Nenhuma outra pessoa à minha frente ou ao meu redor é abordada. O guarda me olha como quem tem certeza que sabe quem eu sou. Me sinto um ser genérico, uma representação coletiva de algo que ele conhece em profundidade. Como se fora socialmente transparente.

Ali, mais uma vez, me dou conta que pessoas como eu, em lugares como aquele, não têm direito explícito à individualidade. Pessoas que enfrentam um constante processo de desumanização e que não têm direito à dúvida, já que são, evidentemente, suspeitas de algum possível crime ou ilegalidade.

Olho nos olhos do guarda, representante da autoridade aeroviária, com a consciência histórica de uma mulher negra brasileira em um aeroporto de Portugal, e digo: Boa tarde! Vai parar a negra? É isso? Só de me olhar já sabe quem eu sou?

Ele, surpreso, com olhos esbugalhados, depois de alguns segundos em silêncio, me pergunta: De onde está vindo? Eu respondo como quem sabe que a resposta é tão desnecessária quanto a pergunta: De Berlim! E ele simplesmente me deixa passar.

Nada havia para averiguar. Naquele momento, apenas o voo de Berlim chegando ao Porto. Ele executara o ato de interromper. Interromper uma interrompível. O ato de atravessar uma individualidade não reconhecível. Ele exercia o direito de pré-definir quem, a seus olhos, parecia previamente definível.

Não vejo problema em ser investigada quando há alguma investigação em curso. Mas, nesse caso, não havia. Todas as outras pessoas estavam viajando em um itinerário sem controle extra de fronteira. Eu não.

Já no ambiente do evento sobre intimidade, tento esquecer o ocorrido no aeroporto. No painel de discussão que participo, apresento a metodologia do Teatro das Oprimidas, de perspectiva feminista, antirracista, decolonial e antipatriarcal, e o trabalho que desenvolvo. Em minha apresentação, problematizo o direito à intimidade, considerando a interseção entre gênero, raça e classe.

Na sequência, atendo ao máximo possível de painéis e rodas de conversa para conhecer outros trabalhos e perspectivas. Em um desses eventos públicos, o facilitador, homem branco, apresenta as convidadas a compartilhar suas experiências. Na plateia, poucas pessoas. Eu, segundo posso me lembrar, mas não garantir, era a única mulher negra presente na plateia.

Para criar um ambiente de proximidade, antes de passar a fala para as convidadas, o facilitador solicita que cada pessoa da plateia compartilhe uma intimidade. Como somos poucas, a ideia parece viável e simpática.

Na minha vez, (a primeira a falar) faço um relato breve e objetivo da situação que havia vivido na chegada ao aeroporto. Escolho esse fato pela sensação de invasão e por seu impacto nas profundezas da minha intimidade. Na história do aeroporto, me interessava os resíduos e detritos acumulados.

Para minha surpresa, o moderador me interrompe e diz: Isso acontece comigo também! E segue sua moderação. Na sequência, as demais pessoas compartilham suas experiências. Nenhuma outra é interrompida ou 'corrigida'. Me sinto agredida e novamente invadida, interrompida, deslegitimada. Sinto esse novo impacto no profundo da minha intimidade, onde se acumulam resíduos e detritos de silenciamento e deslegitimação.

Meu relato sobre intimidade teria parecido público demais para o moderador? O que queria comunicar dizendo que também acontece isso com ele, mesmo não sendo ele nem mulher nem negro? Queria dizer que o meu relato não se adequava ao que havia solicitado? Que minha história teria menos importância do que parecia ter? Qual a intenção do moderador em diminuir a minha partilha, o meu depoimento, a minha percepção?

Teria essa ação do moderador alguma relação com o fato de eu ter feito uma fala antipatriarcal que questionava o direito à intimidade no meu painel de discussão? Por eu ter sublinhado a

necessidade de organização das mulheres para confrontar os ataques diários que sofremos contra nossa intimidade? Eu estaria sendo publicamente punida por minha posição?

Ou o questionamento da minha fala estaria relacionado ao próprio direito à intimidade? Seria a intimidade um lugar branco e burguês?

Bibliografia

BOAL, A. (1996). *O Arco-íris do Desejo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

SANTOS, B. (2004). Poema de Bárbara Santos para o espetáculo *Coisas do Gênero*.

SANTOS, B. (2019). *TEATRO DAS OPRIMIDAS. Estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos.

SANTOS, B. (2020). *TEATRO DE LAS OPRIMIDAS. Estéticas feministas para poéticas políticas*. Buenos Aires: Editorial Del Signo.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MONUMOMENTS: AÇÃO DE CONTRAMONUMENTOS
PARA HISTÓRIAS INVISÍVEIS**

ADRIANA SCHNEIDER ALCURE

261

(Página deixada propositadamente em branco)

Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território.

(Fanon, 1968, p. 30)

Uma estátua de Cristóvão Colombo foi decapitada por ativistas, em 8 de junho de 2020, em Boston¹. Em 11 de junho de 2020, na cidade britânica de Bristol, a escultura de Jen Reid, manifestante negra do movimento *Black Lives Matter*² substituiu a estátua do traficante de escravos britânico Edward Colston. A estátua de Colston foi jogada no rio por manifestantes³. No mesmo dia, mancharam e escreveram, com tinta vermelha, a palavra “Descoloniza”, na estátua de Padre António Vieira, em Lisboa⁴. O congolês Emery Mwazulu Diyabanza e outros ativistas fizeram uma ação no Quai Branly, o museu etnológico de Paris, em 12 junho de 2020. Os manifestantes chegaram a tirar do pedestal um artefato do século 19, para retorná-lo ao seu povo que vive entre o Chade e o Sudão, na África. A ação foi filmada e transmitida em diversas redes sociais⁵. Enquanto a maioria dos americanos celebrava o dia da Independência, em 4 de julho de 2020, manifestantes derrubaram uma outra estátua de Cristóvão Colombo e a jogaram no Inner Harbor, em Baltimore⁶. Em setembro de 2020, impulsionada pelos protestos por justiça racial, uma pequena multidão aplaudiu a remoção da estátua *At Ready*, de um soldado Confederado, exposta por 111 anos, em Charlottesville, Virgínia⁷. Indígenas Misak, de Calca, na Colômbia, derrubaram a estátua do conquistador Sebastián de Belalcázar, em 16 de setembro de 2020⁸.

1 Ver <https://www.nbcboston.com/news/local/columbus-statue-defaced-in-north-end/2140321/> Acesso em 30 de setembro de 2020.

2 Criado em 2013, pela comunidade afro-americana, com a hashtag #BlackLivesMatter, o movimento denuncia a morte de pessoas negras pelo aparato repressivo do Estado.

3 Ver <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/11/edward-colston-statue-retrieved-bristol-harbour-black-lives-matter> Acesso em 30 de setembro de 2020.

4 Ver <https://www.publico.pt/2020/06/11/politica/noticia/descolonizacao-estatu-a-padre-antonio-vieira-vandalizada-lisboa-1920272> Acesso em 30 de setembro de 2020.

5 Ver https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=J4vuuBl2v3M&feature=emb_logo Acesso em 30 de setembro de 2020.

6 Ver <https://edition.cnn.com/2020/07/05/us/baltimore-protests-christopher-columbus-statue-trnd/index.html> Acesso em 30 de setembro de 2020.

7 Ver <https://www.aljazeera.com/news/2020/09/confederate-statue-removed-site-2017-rally-200912152906577.html> Acesso em: 30 de setembro de 2020.

8 Ver <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/sebastian-de-belalcazar-indigenas-misak-tumbaron-la-estatu-a-del-conquistador-espanol-popayan-538221> Acesso em 30 de setembro de 2020.

Todas as cenas acima descritas aconteceram em plena pandemia mundial do Coronavírus, muitas delas impulsionadas pelo assassinato de George Floyd⁹ e pelo movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), com consequências no mundo todo. No Brasil, mesmo durante este período de gravíssima crise sanitária e os protocolos de distanciamento social, as operações policiais coordenadas pelo governador do estado do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, não cessaram. Em 18 de maio de 2020, o adolescente de 14 anos João Pedro Mattos, foi assassinado pela polícia dentro de sua casa, na frente de sua família, durante uma operação no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo. Os policiais levaram seu corpo à revelia da família, que o encontrou dois dias depois numa gaveta no IML (Instituto Médico Legal). Em 20 de maio de 2020, João Victor, de 18 anos, foi morto pela polícia durante mais uma operação, enquanto entregava cestas básicas de alimentação numa ação solidária comunitária na Cidade de Deus. Quando fazia campanha eleitoral para o cargo que ocupa desde janeiro de 2019, Witzel, atualmente afastado por sus-

9 Foi assassinado pela polícia em 25 de maio de 2020, em Minneapolis, EUA.



Fotografia 1 - foto Anette Carla Alencar

peitas de corrupção na área da saúde, prometeu: “A polícia vai mirar na cabecinha e fogo”¹⁰. A necropolítica (Mbembe, 2018) é projeto de governo no Brasil.

Ações antimonumentos não são fenômenos recentes, eclodidos exclusivamente neste ano complexo. Para Larissa Bery (2019), ações antimonumentos seriam movimentos de oposição, já as ações de contramonumentos são gestos que buscam memórias mais remotas. São muitos os acontecimentos e discussões que interrogam a legitimidade de monumentos erguidos nas cidades, símbolos de patrimônios históricos nacionais, que afirmam perspectivas oficiais para a memória dos povos. O debate sobre monumentos perpassa diversas disciplinas e move artistas, ativistas, urbanistas, historiadores, cientistas sociais, dentre outros. Cabe lembrar que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”¹¹, argumenta Benjamin (1994, p. 225), nas teses “Sobre o conceito da história”, texto escrito no auge do fascismo na Europa, em 1940, pouco antes de cometer suicídio na fronteira entre a França e a Espanha para não ser capturado pelos nazistas.

*Monumoments*¹² é uma ação de rua realizada pelo Coletivo Bonobando¹³ nos anos de 2017 e 2018, na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro. A ação interagia e reagia às estátuas, ao chão, à história da praça e também ao contexto atual de um certo abandono deste local. Os atores moveram essas camadas de memórias visíveis e invisíveis e executaram ritos de seus cotidianos e de suas vidas, em interação com as matérias (Alcure & Fabião, 2020) da praça. *Monumoments* contrasta as políticas dos tempos e dos espaços, por meio de um cortejo por cada uma das matérias, imagens, símbolos existentes e pessoas que passam por esta praça.

A cena foi criada *in loco* durante uma oficina intensiva de 7 dias realizada por Simon Will, artista do grupo Gob Squad de Berlim, com a minha colaboração. A oficina abordava exercícios de escuta e presença, além de jogos que equilibravam e desequilibravam as ressonâncias micropolíticas vivenciadas pelos atores em suas próprias experiências na cidade. Essas composições eram imediatamente levadas para o espaço aberto da praça, na qual reagiam e interagiam

10 Ver <https://veja.abril.com.br/politica/wilson-witzel-a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo/> Acesso em 30 de setembro de 2020.

11 A frase em alemão é: “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.” A edição consultada traduz Dokument por “monumento”, ao invés de “documento”, que seria mais literal.

12 Ficha técnica: Com: Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha e as convidadas Larissa Bery, Mariah Valeiras e Suellen Tavares. Direção: Adriana Schneider e Simon Will. Colaboração: Lucas Oradovschi. Dramaturgia e texto: Coletivo Bonobando e Amora Pêra. Comissionado pelo Festival Atos de Fala em sua edição AdF.crise com apoio do Goethe-Rio.

13 Além de inúmeros colaboradores, o Coletivo Bonobando é formado por Adriana Schneider, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo de Brito, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa e Vanessa Rocha.

com as presenças visíveis e invisíveis evocadas pelo viés histórico. A dramaturgia ia se compondo na medida em que as experimentações e improvisações se faziam com os monumentos ali presentes. Além das composições, os atores escreviam textos provocados pelas situações experimentadas no local, sendo também atravessados por pesquisa histórica e pelo debate político a respeito das escolhas historiográficas oficiais. O resultado desse processo foi apresentado no festival Atos de Fala, com curadoria de Cristina Becker e Felipe Ribeiro e depois no evento Bonobando na Praça¹⁴.

O Coletivo Bonobando surgiu em 2014, no Rio de Janeiro e é formado por artistas de diversos territórios da cidade, em sua maioria oriundos de favelas. É um projeto baseado na interlocução entre saberes e experiências distintas e trabalha para a construção do conhecimento compartilhado. Por meio da arte, aborda questões contundentes do Brasil contemporâneo e tenta redimensionar as fronteiras entre estética e política. A exploração da relação entre corpo e territorialidade, junto às reflexões sobre “feridas coloniais” (Anzaldúa, 1987) que permeiam essas relações, são fundamentais nos trabalhos do grupo. O Coletivo Bonobando tem refletido sobre uma possível “cena urgente”, em que a proposta de descolonização radical tem sido a base do trabalho. Trata-se de enfrentar a violência de nossa colonialidade, como disse Frantz Fanon (1968). O enfrentamento é de todos nós, desde o suposto conforto da intimidade em nossa casa com nossa família, nossos amigos, nossos parceiros de trabalho. O exercício possível é expandir esse desconforto para provocar fissuras que transformem, de dentro para fora, essas heranças nefastas, que nos trouxeram até esse impasse. As artes podem sacudir seus próprios modos de produção e criação. Aprender a aprender a aprender. Nós, artistas, com nossos fazeres, ferramentas e modos de criar, somos treinados para atritar paradigmas. Estamos treinados a trabalhar sentidos, em múltiplos sentidos, a ver o invisível, dizer o indizível, a brincar com o silêncio, suspender o tempo, criar outros modos de vida, sem ponto de chegada, em movimento contínuo, ou não. Estas são algumas das questões que perpassam o trabalho do Coletivo Bonobando.

Para compreender as camadas objetivas e subjetivas do projeto *Monumoments*, é preciso pensar sobre as desigualdades territoriais em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde vivem mais de 6 milhões de pessoas. Segundo o último Censo do IBGE¹⁵, de 2010, é também a cidade brasileira com a maior população vivendo em favelas. São 1.393.314 de pessoas vivendo em 763 favelas, ou seja, 22,03% do total da população¹⁶. Estes territórios são marcados, há pelo menos quatro décadas, por conflitos armados ininterruptos entre policiais e traficantes de drogas/armamentos.

14 Realizado em 2018 com apoio do Instituto Goethe, do Rio de Janeiro.

15 Ver <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama> Acesso em 30 de setembro de 2020.

16 Ver <http://olerj.camara.leg.br/retratos-da-intervencao/favelas-cariocas> Acesso em 30 de setembro de 2020.

Mais recentemente, muitos desses territórios passaram a ser controlados por milicianos articulados com políticos e pastores de igrejas neopentecostais. Pode-se dizer que há uma guerra civil velada, pois somente em 2019, 1.913 pessoas morreram de forma violenta na capital¹⁷. A milícia está por trás do assassinato da jovem vereadora Marielle Franco, a sangue frio em uma rua do Centro do Rio de Janeiro, em 14 de março de 2018.

O Centro do Rio de Janeiro é a área mais antiga da cidade e sua ocupação foi iniciada pelo Morro do Castelo¹⁸, em 1567 - logo no início da colonização portuguesa. Atualmente é um bairro praticamente empresarial, que mistura arquitetura moderna com prédios históricos. No Centro e na Zona Sul da cidade, onde moram em sua maioria, pessoas das classes média e alta, estão concentrados os equipamentos culturais públicos e privados: teatros, museus, centros culturais, cinemas, dentre outros. As experiências do Coletivo Bonobando e de outros grupos com características semelhantes¹⁹ vêm problematizando, a partir dessas desigualdades territoriais, os modos de produção e criação numa cidade como o Rio de Janeiro. Se acompanharmos as políticas públicas para as artes e a cultura, especialmente nas décadas de 1990 e 2000, observamos, em sua hegemonia, vias de mão única, ou seja, produções do Centro e da Zona Sul da cidade, promovendo uma espécie de “colonização cultural” dos supostos vazios de arte e cultura das “periferias”. Estes agentes sociais “periféricos” passaram a problematizar esses conceitos e essas produções, com outros discursos para pensar a oposição entre centro e periferia na cidade. Então esta juventude, majoritariamente negra, também formada pelas políticas afirmativas para os estudantes nas universidades públicas, promovidas como programas de governo entre 2003 e 2016, aparece como voz importante nas disputas micropolíticas e macropolíticas dos campos das artes e da cultura no Brasil.

No Brasil, parece relevante observar, sem resvalar para um naturalismo ou identitarismo reducionista, a emergência contemporânea de cenas e corporalidades de sujeitos, ainda compreendidos como sendo “minoritários”, questionando as produções artísticas historicamente excludentes. Estas cenas ganham mais eficácia quando protagonizadas por artistas que aderem às opções estéticas e às linguagens das margens, suas experiências de vida, suas vivências de mundo. Talvez seja possível observar a produção de uma cena “urgente”, feita por corpos “insurgentes” que comportam dramaturgias específicas, que adquirem potência porque conectadas às intimidades e experiências específicas dos sujeitos. A problematização do teatro contemporâneo, por meio de cenas que correspondem, por potência, a determinadas corporalidades e não a outras,

17 Ver <http://www.ispvisualizacao.rj.gov.br/Letalidade.html> Acesso em 30 de setembro de 2020.

18 O morro, que tinha 63 metros de altura, foi demolido entre 1920 e 1922, por ser considerado um símbolo de degradação do passado colonial português. Na ocasião era ainda habitado por 4 mil pessoas.

19 Como por exemplo, a Cia Marginal, o Grupo Código, o Grupo Atiro, entre outros.

podem provocar abalos no sensível hegemônico. O debate é também sobre implicar os meios de produção nas artes e na cultura, procurando transformar estas desigualdades, encontrando ainda alguma analogia em Brecht (1978, p. 113):

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

No projeto *Monumoments*, a noção de monumento foi problematizada em seu sentido político-estratégico de validar narrativas históricas específicas. Mas o que poderia ser mais uma ação de contramonumentos, como tantas outras que volta e meia acontecem nas cidades em todo o mundo, ganha um outro sentido, como obra artística, na medida em que são as corporalidades específicas dos sujeitos do Coletivo Bonobando que evocam os invisíveis ancestrais desta praça, os fantasmas da cidade, os esquecidos de nossa história. A partir deste questionamento, durante a performance, outros monumentos foram realizados e constituídos pelos corpos dos atores, a partir de suas intimidades, tornando-se dispositivos para promover histórias invisibilizadas em relação com experiências pessoais.

Os monumentos oficiais em uma cidade homenageiam a história dominante e registram a ideologia política hegemônica de conjunturas específicas, legitimando e reificando memórias. Recordam guerras, “heróis” (raramente heroínas), mártires, monarcas e personagens de uma elite dominante. Este trabalho procurou preencher, também de forma cômica, as lacunas dentro destas narrativas. Os monumentos de *Monumoments* não são permanentes, mas momentos performativos fugazes, temporários, que evocam fatos esquecidos, narrativas locais, detalhes cotidianos e histórias de vida dos participantes do processo. Em *Monumoments* são problematizadas as relações entre os territórios subjetivos, estas dimensões políticas da intimidade, e os territórios objetivos, os espaços específicos da cidade.

A história da Praça Tiradentes remete aos séculos XVII, XVIII e XIX, acompanhando e revelando diversos momentos das relações coloniais entre Portugal e Brasil. No século XVII, a área ficava fora dos muros da cidade e era uma região alagadiça chamada de Campo da Cidade. Já em 1690, foi denominada de Rossio Grande ou Largo do Rocio, quando foi desmembrada do Campo de São Domingos. Logo depois ficou também conhecida, temporariamente, como Campo dos Ciganos, devido a chegada de um grupo de ciganos²⁰ vindos de Portugal que lá montaram suas

20 Optamos por manter a denominação “cigano” no texto, devido à contextualização histórica. Entretanto, estamos de acordo de que o termo é controverso e que devemos apresentar, com apuro, a designação étnica específica a cada caso. Vide Queiroz (2004, p. 11): “Na Europa, o termo “cigano” é considerado pejorativo. Os diversos grupos étnicos que

barracas²¹. Em 1747, com a construção da Igreja da Lampadosa nas proximidades, passa a ser identificada como Campo da Lampadosa. O Campo de São Domingos era também conhecido como Campo do Polé, Terreiro do Polé, ou Largo do Polé, em referência ao Pelourinho instalado no local. Polé é um antigo instrumento de tortura, muito utilizado durante a Santa Inquisição, que consistia de uma roldana presa no alto, na qual se pendurava o punido pelas mãos com uma corda e se prendiam pesos de ferro nos pés, deixando-o cair com violência.

Em 1821, o local passa a ser chamado de Praça da Constituição, após D. Pedro I, que se mudara para o Brasil junto com sua família, e a Côrte portuguesa em 1808, jurar fidelidade à Constituição portuguesa na sacada do Real Teatro São João. Vale lembrar que em 1763, a capital da colônia portuguesa no Brasil passa a ser o Rio de Janeiro. Apenas em 1890, foi nomeada como Praça Tiradentes, em homenagem a Tiradentes, que teria sido enforcado nos seus arredores, um século antes (Delgado, 1990, p.62): “Quanto ao lugar exato da execução de 21 de abril de 1792, ainda não ficou bem determinado o ponto; há divergência entre os historiadores. Deu-se, segundo Vieira Fazenda, na parte do Campo de S. Domingos à qual cabia o nome de ‘Campo do Polé.’” A história de Tiradentes é resumida nesse samba homenagem, composto por Mano Décio da Viola, Estanisláu Silva e Penteadó. Esse samba-enredo rendeu o primeiro bi-campeonato da Escola de Samba Império Serrano²², em 1949.

Joaquim José da Silva Xavier
 Morreu a 21 de abril
 Pela Independência do Brasil
 Foi traído e não traiu jamais
 A Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier
 Era o nome de Tiradentes
 Foi sacrificado pela nossa liberdade
 Este grande herói
 Pra sempre há de ser lembrado

formam o povo cigano preferem outras designações étnicas, como Rom, Sinti e Calon. Do termo Rom (“pessoa”) deriva o nome de sua língua, o romani, um complexo de muitos dialetos de base indo-ária, aparentada ao sânscrito.”

21 Ver <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=439818> Acesso em 30 de setembro de 2020.

22 O Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano foi fundado em 1947, no Morro da Serrinha, em Madureira, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A agremiação foi formada por estivadores, que criaram o primeiro sindicato de trabalhadores no Brasil, chamado de Sindicato da Resistência. No filme *Aniceto do Império, em dia de Alforria* (1980), curta-metragem dirigido por Zózimo Bulbul, pode-se conhecer um pouco desta história.

A Estátua Equestre de D. Pedro I, primeiro monumento com essas características no país, representa o ato de Independência do Brasil e foi inaugurada no centro da praça, em 30 de março de 1862, com uma grande festa cívica (Knauss, 2010). O desenho da estátua foi escolhido em um concurso realizado na Academia de Belas Artes, em 1855, cujo vencedor foi o brasileiro João Maximiano Mafra. O projeto foi executado pelo francês Louis Rouchet em bronze. D. Pedro I está montado em seu cavalo, trajando uniforme militar e segurando em uma das mãos a Carta Magna, primeira Constituição do Império do Brasil, instituída em 1824. Em sua base, estão representadas algumas etnias indígenas, com diversos elementos da fauna e flora nacionais, também mencionam os rios Madeira, Amazonas, São Francisco e Paraná. Há ainda inscrições textuais que celebram a vida de D. Pedro I, brasões e símbolos nacionais (Knauss, 2010).

A inauguração da estátua, chamada também de “a mentira de bronze” (Gonçalves, 2017, p.99), foi feita em meio à grande polêmica, devido à escolha da figura de D. Pedro I e não à de Tiradentes, por exemplo. O local seguiu sendo palco de debates e questionamentos. Angelo Agostini²³ (1843-1910) publicou uma série de caricaturas que tinham este conjunto escultórico como alvo. As críticas se dirigiam às instituições do Segundo Reinado no Brasil, tendo desenhado diversas representações satíricas de D. Pedro II. Os desenhos, que tinham a estátua equestre como mote, apareceram seis vezes na Revista *Illustrada*, entre 1878 e 1888, quase sempre no mês de setembro, quando se comemora a Independência do Brasil. Nas caricaturas, o conjunto escultórico era desconstruído e remontado para atualizar críticas ao governo. As composições mostravam, por exemplo, as relações intrínsecas e contraditórias entre a monarquia e a escravidão (Silva, 2013). O jornalista, cronista e dândi, Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, também satirizou a estátua, em texto escrito, provavelmente, em 1908:

O mesmo se pode dizer da Praça da Concórdia de Paris ou da Praça Tiradentes. Há criatura mais sem miolos que o Largo do Rocio? Devia ser respeitável e austero. Lá, Pedro I, trepado num belo cavalo e com um belo gesto, mostra aos povos a carta da independência, fingindo dar um grito que nunca deu. Pois bem: não há sujeito mais pândego e menos sério do que o velho ex-Largo do Rocio. Os seus sentimentos religiosos oscilam entre a depravação e a roleta. Felizmente, outras redimem a sociedade de pedra e cal, pelo seu culto e o seu fervor. (Rio, 1995, p.10)

Na primeira cena de *Monumoments*, Thiago Rosa, ator do coletivo, também questionou a escolha da figura de D. Pedro I para a estátua, mas dessa vez ele não lamentava a omissão

²³ Artista de origem italiana, teria chegado ao Brasil em 1859. Angelo Agostini era abolicionista e atuou ativamente na imprensa da segunda metade do século XIX no Brasil, tendo fundado diversos periódicos da época, entre eles a Revista *Illustrada*, em 1876.

de Tiradentes. Thiago evocou a figura de Zumbi dos Palmares, que também teve sua cabeça decepada e exposta publicamente. Zumbi foi líder da resistência negra no Quilombo dos Palmares, no século XVII, na Capitania de Pernambuco, atual Estado de Alagoas. No Rio de Janeiro, há controvérsias a respeito do Monumento a Zumbi dos Palmares, também localizado no Centro, inaugurado em 1986. O monumento é uma cabeça de bronze e está localizado num local de passagem: o canteiro central da Avenida Presidente Vargas, local de difícil acesso a pedestres, mas com intenso trânsito de veículos. As feições retratadas de Zumbi no busto trazem a representação de uma escultura africana, deslocada de seu aspecto histórico, tendo em vista que a figura de Zumbi é totalmente desconhecida. O episódio de instauração do monumento também foi movido por polêmicas, especialmente entre os movimentos negros (Soares, 1999). Na primeira cena de *Monumoments*, Thiago Rosa portava, numa das mãos, um megafone, na outra, uma pedra de paralelepípedo, e gritava um texto encarando, de baixo, a estátua do imponente Dom Pedro I. Depois da fala, ao som de um atabaque, todos os atores se revezavam com a pedra na mão em gesto de ataque na direção da estátua:

Fala! Fala! Eu não quero a cabeça de Zumbi, desce daí. Pedro, Pedro, tua história tem que ser metal porque sozinha não se sustenta. Eu não quero a cabeça de Zumbi, desce daí! Fala! Eu queria uma Madame Satã com 30 metros de altura, fumando e bebendo no meio da Lapa, de pernas abertas. Fala! Eu não quero a cabeça de Zumbi, desce daí. Eu quero ver o Cristo Redentor, que está de costas para a Zona Norte e está de frente para a Zona Sul, cair! Cair igual ao Saddam. Fala! Eu não quero a cabeça de Zumbi, desce daí. Eu não quero a cabeça de Zumbi, desce daí.

Em 1865, quatro estátuas em ferro fundido, em estilo neoclássico da Fundação Val d’Osne, executadas por Mathurin Moreau, são instaladas nos quatro cantos da praça. As estátuas representam as Virtudes das Nações Modernas: Justiça, Fidelidade, União e Liberdade. A Justiça não tem os olhos vendados e porta uma balança desmontada. A União carrega o símbolo de origem etrusca, o *fasces*, o *fascio littorio*, já em sua apropriação no Império Romano, que mais tarde simbolizaria e nomearia o movimento fascista na Itália. A Fidelidade é acompanhada por um cão. A Liberdade é representada por uma guerreira romana com uma lança na mão direita. Em *Monumoments*, são realizadas ações em cada uma delas. A última a ser abordada é a Liberdade, que é lavada com água e sabão pelos atores, e depois recebe um punhado de purpurina vermelha, aludindo às festas de carnaval que acontecem na praça, mas trazendo a violência urbana atual do local e a de outros tempos, como as práticas do polê no pelourinho, por exemplo. E na palavra Liberdade, escrita no pedestal da estátua, acrescentávamos em giz o prefixo “Neo”. Ao final da ação, a estátua era novamente lavada e a purpurina totalmente retirada.



Fotografia 3 - Foto: Anette Carla Alencar



Fotografia 2 - Foto: Anette Carla Alencar

O chão da praça é desenhado em pedras portuguesas e também se constitui como patrimônio histórico. Ao redor da estátua central, as pedras fazem desenhos de símbolos monárquicos. Em *Monumoments*, os atores interagem com o chão, ressaltando alguns desses desenhos com saliva, que era esfregada com pedaços de pano até deixar as imagens limpas e destacadas do chão sujo. Outra evocação feita por *Monumoments* é a efervescência boêmia, artística e cultural da praça. Ali, outrora, já existiram bordéis, casinos e também os primeiros teatros da cidade. A presença de uma quantidade significativa de teatros na praça e em seus arredores, especialmente na segunda metade do século XIX e início do XX, fez com que a praça ficasse conhecida pelo nome de Praça dos Teatros e, posteriormente, devido à popularidade do Teatro de Revista, como Praça da Revista (Lima, 2000). Toda essa movimentação acompanhou o desenvolvimento de transportes no Rio de Janeiro, que tinham na Praça Tiradentes um ponto importante para a distribuição de linhas de bonde para várias partes da cidade. É realmente impressionante a quantidade de teatros que atravessaram um século de vida cultural pulsante. Atualmente, com a decadência da Praça Tiradentes e a crise das artes e da cultura no Brasil, apenas o Teatro João Caetano e o Teatro Carlos Gomes seguem em atividade. Ambos são teatros públicos, do

estado e da cidade do Rio de Janeiro, respectivamente, e sofrem as consequências dos cortes orçamentários do setor artístico e cultural.

Seguem os registros destes teatros e seus anos de inauguração (Lima, 200). Vale destacar que a maioria deles foi consumido pelo fogo, alguns inclusive mais de uma vez:

Real Theatro de São João (1813)	Theatro Novidades (1882)
Theatrinho (1823)	Theatro Lucinda (1884)
Theatro do Plácido (1824)	Theatro Apollo (1886)
Theatrinho Constitucional (1824)	Theatro Eden Fluminense (1886)
Theatro Constitucional Fluminense (1831)	Theatro Recreio Fluminense (1887)
Theatro São Francisco de Paula (1832)	Theatro Variedades Dramáticas (1888)
Theatro São Pedro de Alcântara (1839)	Café-Cantante Moulin Rouge (1900)
Theatro São Francisco (1846)	Theatro High-Life (1900)
Theatro Tivoly (1847)	Theatro São José (1903)
Theatro São Pedro de Alcântara (1852)	Theatro Maison Moderne (1903)
Theatro Provisório (1852)	Theatro Carlos Gomes (1905)
Lirico Fluminense (1854)	Theatro da Natureza (1916)
Theatro Gymnasio Dramatico (1855)	Theatro São Pedro de Alcântara (1916)
Theatro São Pedro de Alcântara (1857)	Theatro Vitória (1918)
Pavilhão do Paraizo (1858)	Cine-Theatro Iris (1922)
Theatro São Luiz (1870)	Teatro João Caetano (1923)
Theatro Casino Franco-Brésilien (1872)	Cine-Theatro Ideal (1926)
Theatro Vaudeville (1874)	Cine-Theatro São José (1926)
Theatro Variétés (1877)	Teatro João Caetano (1930)
Theatro Variedades (1878)	Theatro Carlos Gomes (1932)
Theatro Brazilian Garden (1879)	Theatro Recreio (1933)
Theatro Sant"Anna (1880)	Teatro Carlos Gomes (1950)
Theatro Lucinda (1880)	Teatro Carlos Gomes (1961)
Theatro Recreio Drammatico (1880)	Teatro João Caetano (1965)
Theatro Príncipe Imperial (1881)	Teatro João Caetano (1979)

Monumoments foi denunciado num grupo de *Facebook* intitulado S.O.S Patrimônio, com 6,9 mil membros, formado por "especialistas" nas questões patrimoniais e alguns técnicos dos institutos de preservação do patrimônio histórico. Algumas dessas pessoas foram à praça não para assistir a performance, mas para verificar o "vandalismo" praticado. Sem encontrarem depredação alguma, fotografaram os rastros da ação: algumas purpurinas que ficavam ao redor da estátua da Liberdade e manchas de guache vermelho sobre as pedras portuguesas, facilmente laváveis

na primeira chuva. Pensaram em multar o coletivo, colocando sobre nossa responsabilidade todos os danos, por abandono, das estátuas na praça. Vale ressaltar que o monumento central de D. Pedro é um local imundo, com vários ninhos de pombos e ratos. A sujeira do monumento representa adequadamente o tratamento patrimonial legado à cidade.

Na polêmica, que rendeu 157 comentários na postagem do *Facebook*, em 23 de abril de 2018, 40 dias após o assassinato de Marielle Franco, os preservacionistas esbravejaram: “que imbecilidade é essa? Coisa de gente sem história nem na própria família, provavelmente uma esquerda nojentá”, ou ainda “não pode haver nada, justificado ou não, que coloque o patrimônio público em real perigo de destruição”, e mais esse “veria arte se usassem sabão e lavassem o monumento, nesta cidade abandonada por seus próprios cidadãos”, ou esse “exibicionistas com a coisa pública!”. Por fim, ao saberem que os atores eram majoritariamente negros, um senhor escreveu o comentário: “meu avô ajudaria com tiros de sal” e a ideia é complementada por um outro: “tem de usar MUNIÇÃO LETAL! E para economizar apenas um projétil na cabeça! Não existe diálogo com pessoas desse nível, eles só entendem a linguagem da força bruta!” e continua “forma de resolução simples e eficaz, projétil no cérebro, um cai e os outros fogem igual a ratos”. Poucos perceberam a discussão proposta por *Monumoments*.

Para nós, o monumento mais importante na ação é a Figueira, uma árvore centenária da praça. Ela é a chave deste elo com a ancestralidade que liberta, a testemunha viva da história não contada. É a árvore quem fala na cena final (Pêra, 2019, pp. 67-73)²⁴:

Praça Tiradentes
fala a figueira centenária:

A encarnadura do tempo sou eu.

meu tronco de cor escrava é quem sobrevive
ao incontável.
não sem trauma. marcada.
mas em mim, apenas o vento.

porque atravesso as grades e os séculos.
eu meta física me sustento
e aguento o quente do ferro,
a brasa.

²⁴ Poema escrito para a performance *Monumoments*, por Amora Pêra, a partir de escritos dos atores.

duro é o berro,
do grito e da bala
na asa.

me pintou as folhas o som do xiquirá.
pintou os rios de vermelho as asas da arara original.

mas eu finco aqui.
aqui me broto e seivo a seiva.
que embaixo dessas pedras portuguesas e mãos francesas
tem a terra tem o pau Brasil, o Brasal.
tem dois antes
e dois depois de Cabral;
sem mim aqui, essa praça cai.
e cai mal.

tudo o que, sem olhos, vi
guardo em minha pele pó.
pendo-me elástica pra que não me rompam o centro.
não me rompam o centro.
rompam o centro.
gira o centro.

centro.

me enfeite com um laço.
Nzara Ndembo!

que tudo o que muda é movimento.

nunca parei.
velha venço.
nunca parei.
da muda à copa.
a mim não me podem pôr no polé.
a mim não me grilham o pé.

eu marco o centro.
Zara Tempo!

(ali naquela quina, antes do teatro houve l ato
branco como nada,
macho como o quê)
que sorte eu dei
de estar ainda aqui
Oké!

hoje sei
o teatro é o mundo, a rua!
o teatro é negro!
o teatro é o gesto é o ato!
a ação
o okàn a coragem
a verdade de máscara nua
o teatro tem o sexo e a palavra pra si que bem tiver

Quem escolhe a história?
quem, a sina a lei?
quem ergue, tomba, e destomba ?
qual o nome do cavalo?
e da tribo tripa embaixo da pata?
quem enterra e desenterra os trilhos e dixava a rima?
quem morre na praça?
quem mata nos livros ?
em quantas cores vieram rainhas e reis?

na eternidade da cidade
a estátua ergue a espada e sabe que não é Ogum
a estátua ergue a regra
e crava,
e cala, inerte, tudo que nunca teve voz.
assassina e escala o que queda.
a estátua não escuta o cantar da gaiola
e não sabe que os pássaros sempre forçam a portinhola.

a estátua só existe `a sós;
e desconhece a potência de nós.

a Fidelidade mata o índio e Rio
a União odeia o outro
a Liberdade golpeia a fé alheia, e tudo que enseja

corpo

mas a Justiça se inscreveu

feito promessa de um Brasil
fosse eu a Mãria que nos pariu.

uma Justiça antes da venda,
sem contrapeso do ouro na balança
e a ponta de sua espada ainda descansa.

abre a vista, Justiça!
retira da retina a tua catarata de película branca!
esconde a cara
ou diz teu nome
pra que parem de te esperar!

me amarre um laço
na altura do quadril, há!

Zara Tempo!

Pergunte agradeça e desobedeça.

O olho do tempo
árvore fêmea
sombra mãe, colo gentil;

Eu!

Figueira
Gameleira

Baobá, atlântica!

Iroco

Ñanderú

Tupã

até Exu

estou cá.

Eu sim Fícus.

Angola Banto Tupiniquim Iorubá,

relógio da história instante,

realeza monumental:

– quem não me sabe ler
que me ouse derrubar e ver
que sucederia na raiz desse lugar!

não pelo que nunca vai morrer
mas pelo que nunca vai parar
de nascer.



Bibliografia

- Alcure, A. S. & Fabião, E. (2020). arte agora: partilhas de matérias. *Concinnitas*, 21 (37), 179-196.
- Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands. La Frontera: the new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Foundation Books.
- Benjamin, W. (1994) Sobre o conceito da história. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (pp. 222-232). São Paulo: Brasiliense.
- Bery, L. (2019). *Monumentos, antimonumentos e contramonumentos: performance e a arte de produzir memórias*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil).
- Brecht, B. (1978) Pequeno organon para o teatro. In *Escritos sobre teatro*. (pp. 99-134). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Delgado de C., C. (1990) *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secret. Mun. de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gonçalves, C. C. (2017) *Praça Tiradentes: O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Brasil).
- Knauss, P. (2010) A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *19&20*, V (4). Consultado em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>
- Lima, E. F. W. (2000). *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.
- Pêra, A. (2019). *Como tombar um paquiderme*. Rio de Janeiro: Autografia.
- Queiroz, A. C. (2004). *Politicamente correto e direitos humanos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos.
- Rio, J. do. (1995). *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.
- Silva, R. de J. (2013). Desconstruções e reconstruções do Brasil: a caricatura e o monumento equestre a D. Pedro I. *19&20.VIII(1)*. Consultado em: http://www.dezenovevinte.net/obras/aa_pedroi.htm
- Soares, M. C. (1999). Nos atalhos da memória. In: KNAUSS, P. Editor (Ed.), *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro* (pp.. 117-135). Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras.

(Página deixada propositadamente em branco)

***AD EXTRA:* REFLEXÕES SOBRE IMAGEM,
INTIMIDADE E COREOGRAFIA**

BEATRIZ CANTINHO
TÚLIO ROSA

281

**Coreógrafa independente e investigadora dos
laboratórios do CHAIA e do CIAC**

Coreógrafo independente e investigador do a.pass (BE)

(Página deixada propositadamente em branco)

Prólogo

("I'm a romantic, but only when it comes to politics. I cannot let go of the hope that in creating new constellations of intimacy and new maps of attachments one can alter the world. Or, at least a life.")

Mathias Danboltand Ester Fleckner

Eu o observo sem muita distância. Ainda assim, seu corpo não é maior que a palma da minha mão. Ele é um rapaz jovem, de cabelos loiros curtos. Veste calças pretas, uma jaqueta marrom, e tem um lenço vermelho-escuro atado ao redor do pescoço. Ele está em pé sobre uma superfície cinza, estreita e alta. Seus braços estão abertos, estendidos na altura dos ombros. Seu corpo, sua posição, ambos evocam certa valentia; ele é ao mesmo tempo símbolo de uma coletividade e objeto de desejo individual.

Esse homem de cabelos loiros e jaqueta marrom, talvez valente, talvez viril, acaba por seduzir o olhar e desviar a atenção da multidão de pessoas detrás dele. Mesmo que a posição daqueles outros corpos pudesse evocar algo de erótico – as pernas abertas, o corpo montado num objeto cilíndrico – esse homem jovem e viril, que tem a pele branca, os cabelos loiros e está em pé com os braços abertos sobre um muro de concreto, ele é quem me atrai para essa imagem. Seu gesto não convida para um abraço, longe disso, evoca uma certa auto-suficiência que sempre resulta atraente às maricas de tendência intelectual como eu. Apesar do movimento dos jornalistas no nível do chão, apesar da aglomeração crescente de pessoas, ele olha adiante, ao longe. Ele sabe que todas as miradas estão postas nele, e ainda assim, as ignora – sem violência, com a tranquilidade típica de uma certa juventude.

Com o tempo, aprendo a objetificá-lo. Despegado da imagem, seu corpo se transforma em linha laranja, logo em fita adesiva colada no chão, em sequência de passos, em desenho coreográfico. E mesmo assim, mesmo depois de toda a abstração, ele parece conservar o lugar do homem valente, homem branco e talvez loiro, que inaugura as transformações do mundo. Me pergunto se sendo seu corpo o corpo de outro essa imagem causaria o mesmo impacto, ou mesmo se teria tido tamanha visibilidade. É impossível dissociar a sua masculinidade da posição que ocupa na imagem, e a posição que essa imagem passa a ocupar diante de tantas outras imagens. Quando o olhar, erótico e desajustado, é capaz de penetrar seu campo narrativo, quando ele é capaz de extrapolar seus limites, finalmente emergem não só os corpos que ali estão mas especialmente os que ali não puderam estar.

Num exercício de conexão que talvez pudesse deixar o corpo suado e a respiração ofegante, o futuro que ali habitava se desenha. E já não são mais, apenas, os corpos que o constroem, são também as línguas e os caracteres, as imagens e os imaginários que da fotografia devém e que

correm soltos pelo tempo, produzindo agenciamentos e mudanças, cruzando terras e mares até se instalarem nas bordas de um território qualquer. E ali, nessas bordas, esses corpos que viram imagem que viram língua que viram texto que viram lei e fronteira; ali é onde eles fazem suas vítimas. O corpo do homem branco e viril, inocente ou não, retorna ao seu lugar de origem e restabelece a ordem do mundo. E então eu penso: qualquer possibilidade de revolução talvez se tenha findado quando ele, de pé, abriu os braços e mirou adiante.

Tulio Rosa

1.

Uma fotografia de John Tlumacki de 1989¹ retrata um dos momentos de intensa aglomeração junto ao muro de Berlim aquando da sua inesperada abertura em novembro do mesmo ano. A imagem regista uma espécie de tomada simbólica daquela estrutura que, outrora fronteira e símbolo de divisão, se transformava ali em símbolo de liberdade. Na fotografia, vemos um grupo grande de pessoas sentadas sobre a estrutura do muro, formando uma linha que se estende desde a lateral esquerda da imagem até ao seu canto inferior direito. Na dianteira da linha de pessoas, perto de uma das fracturas abertas na parede, um rapaz jovem de cabelos loiros e casaco castanho, está em pé com os braços abertos estendidos à altura dos ombros. Ao nível do chão, um grupo maior de pessoas se amontoa, uma criança de casaco rosa e gorro de lã azul está sentada nos ombros de alguém. Dois ou três homens estirados sobre a linha de cabeças tentam projetar o olhar mais adiante. Em letras vermelhas, numa superfície intensamente sobreposta por letras e símbolos, pode-se ler a palavra *will* seguida de um ponto de exclamação.

Esta fotografia é o ponto de partida da performance *Ad Extra* que aborda as políticas de livre circulação no espaço europeu e suas consequências nos seus territórios limítrofes. O projeto utiliza o ano de 1989 como marco histórico para investigar como a materialidade dos seus arquivos e seus respetivos legados podem ser uma ferramenta potente para observar criticamente o presente. Em *Ad Extra*, desafiamo-nos a realizar um exercício de “apropriação tátil” da imagem através da exploração de uma série de práticas coreográficas que nos permitem entrar em contato com a fotografia, com a sua complexidade visual e simbólica.

A análise das fotografias tiradas em novembro de 1989 em Berlim aponta para uma série de outras imagens que retratam a forma como as estruturas físicas de contenção perpetuam formas de controle

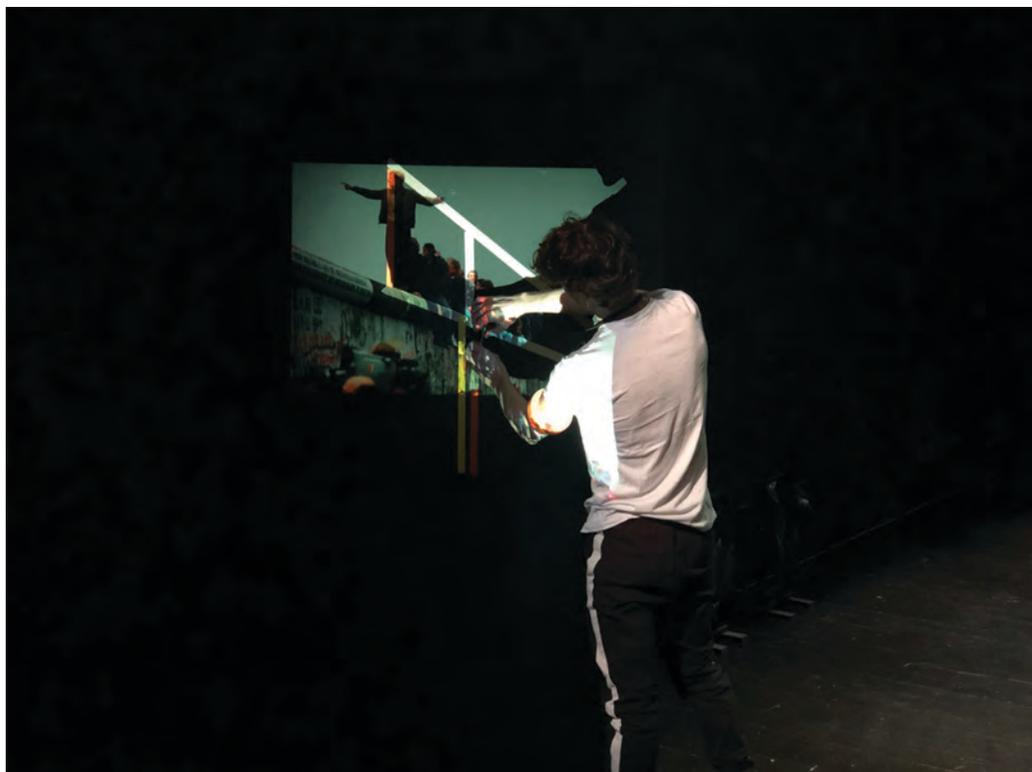
¹ John Tlumacki é fotógrafo do Boston Globe, e foi finalista dos Prêmios Pulitzer de fotografia pela sua cobertura da queda do Muro de Berlim.

e continuam a ser usadas como barreiras fronteiriças, revelando tanto a continuidade desses mecanismos como a reiteração dos discursos que as sustentam. Em *Ad Extra*, o processo de observação dessas imagens levou-nos a trabalhar ainda com uma outra fotografia, feita pela agência Reuters em 2014 em Melilla, na fronteira “amuralhada” entre Espanha e Marrocos. A imagem de Melilla, retrata uma série de corpos pendurados sobre uma barreira de metal, em ângulo e perspectiva relativamente semelhantes à fotografia de John Tlumacki, e regista uma das inúmeras tentativas de cruzamento em grupo que são recorrentes na fronteira do enclave espanhol nas últimas décadas. Quando colocadas em contraste, a relação entre as duas imagens permite-nos observar não apenas simetrias e semelhanças, mas, especialmente, desenhar uma linha de tempo na qual os discursos e práticas do passado se entrelaçam com as questões latentes do presente. Melilla representa não apenas a continuidade de determinadas políticas de exclusão, mas contribui também para compreender como, ao operar com imagens, não podemos deixar de lado a sua carga discursiva e o seu potencial de agenciamento.

Ad Extra constrói-se assim, através da criação de um sistema coreográfico de proporções e medidas que estabelece padrões operacionais a partir da relação entre os elementos que ambas as imagens retratam. A partir da criação de equivalências, corpos, distâncias, ações, e pontos de vista são redimensionados desde a imagem e transpostos para o espaço à escala dos nossos corpos. Estas operações são materializadas através de marcações visuais, feitas tanto pelo movimento e corpo dos performers como por fitas adesivas de distintas cores, que materializam no espaço da performance os diferentes elementos analisados na fotografia. Dessa forma, a performance constrói um diagrama visual que permite a identificação e a emergência de um conjunto de relações entre imagens, discursos e narrativas.

A sensibilidade que empregamos na investigação do projeto *Ad Extra*, sobre a qual nos centraremos no presente texto, parte de um processo de duplo deslocamento: por um lado, deslocamos a imagem das narrativas a que ela é frequentemente associada, dos processos discursivos que a enquadram em torno de ideias mais ou menos fixas; por outro, deslocamos a nossa própria posição em relação à imagem, procurando estabelecer outras formas de observar e interagir com a sua materialidade.

É também a partir de um deslocamento que assumimos o desafio de pensar a noção de intimidade dentro do processo de criação de *Ad Extra*. Uma intimidade que é singular e que se refere a uma relação específica dos nossos corpos com as imagens – suas formas de percepção, as diferentes estratégias de apreensão dos seus elementos – que se materializa no diagrama visual que compõe a performance. Se, por um lado, essa noção em si mesma desajusta qualquer associação rápida entre o uso recorrente do termo e as práticas que compõe esse processo, por outro, ela só pode ser entendida dentro do deslocamento que constitui essas práticas, ou seja, no movimento de escuta que procuramos desenvolver em relação às imagens.



Fotografia 1 - Ad Extra, Petr Hosek, 2020

2.

Na obra *The Social Contract of Photography*, Ariella Azoulay sugere que devemos “observar” as imagens ao invés de “olhar” para elas, como forma de reinscrever a fotografia num espaço político, tomando em consideração as circunstâncias que enquadram o acontecimento por elas representado, assim como as condições que permitiram a sua perpetuação no tempo (Azoulay 2008)². O modo como as imagens navegam no tempo, sustentadas por um conjunto de interesses e condições sociais e económicas, não se define ou restringe pelo significado que cada imagem

² No texto original, Ariella Azoulay utiliza o termo “to watch” que se refere, em inglês, ao visionamento de filmes ou imagens em movimento. Optamos aqui por utilizar a expressão “observar” por questões de clareza e compreensão do texto.

possa ter, nem mesmo pela intenção do fotógrafo. Nas palavras de Susan Sontag, uma fotografia tem a “sua própria trajetória, soprada pelos caprichos e lealdades das diversas comunidades que a utilizam” (Sontag 2003: 32).

A emancipação das imagens desafia as nossas práticas de observação e requer a invenção de uma nova literacia das imagens, a formação de um novo conjunto de habilidades de leitura, análise e apreensão. Por outras palavras, a elaboração de um processo que não pode ser dissociado da invenção de novas dinâmicas temporais e da configuração de processos físicos que desestabilizam os mecanismos do olhar. Em *Ad Extra*, torna-se claro que o poder das imagens está na sua capacidade de fomentar práticas, de vincular discursos e de sustentar políticas diversas. Este aspeto permite-nos observar o modo como os arquivos não se constituem apenas como evidência de um acontecimento, mas também como articulam um conjunto de relações que se expandem para além do seu contexto e narrativa.

Em *Listening to images* (2017), Tina Campt propõe pensar que, apesar da sua quietude, as imagens não são silenciosas. A quietude não é ausência, mas um registo sonoro que exige redobrada atenção. A quietude das imagens propõe um desafio à percepção que é o de atender às frequências por elas produzidas. Nas palavras de Campt, “a decisão de escutar ao invés de “olhar” imagens desafia a equação da visão como conhecimento num engajamento com a fotografia que se dá através de um registo sensorio” (Campt 2017:12). Atender à quietude das imagens, desafiar as suas qualidades estáticas, constitui-se como um processo físico de desarticulação da verticalidade – o que Cavarero descreve como *inclinação* –, um estado poroso/relacional que serve de base para uma prática de “leitura” das imagens que escapa à imediatez dos seus sentidos e significados (Cavarero, 2018).

Para além do sentido metafórico, Campt propõe pensar a fotografia não apenas como objeto ótico, mas também como objeto háptico, ou seja, como um objeto tátil, passível de manipulação. Essa sensibilidade ao toque abre espaço para um pensamento sobre a materialidade da imagem, não apenas como arquivo, mas como corpo que se molda no contato com as superfícies onde se projeta. Tanto as suas texturas como as características que a determinam (luz, cor, perspectiva) possuem agência e poder de orientar e redefinir esse espaço. *Ad Extra* surge como uma proposta de “atenção” que considera a imagem enquanto um objeto complexo, composto de diferentes temporalidades, narrativas e significados, que entram necessariamente em diálogo com a nossa experiência singular. Os diferentes elementos por ela contidos – dimensões, distâncias, intensidades e potências de agenciamento –, e a necessidade de aprofundamento da sua compreensão, convocam a uma relação cinestésica que opera tanto pelo movimento de aproximação que realizamos como pela afeção que produzem nos nossos corpos.

3.

A investigação de *Ad Extra* abre múltiplas possibilidades para o entendimento de uma relação de intimidade com a imagem, compreendendo a percepção enquanto afeção que decorre de uma relação entre um interior invisível e um exterior visível percebido. O conceito Lacaniano de “extimidade”³ ajuda-nos a pensar sobre as possíveis operações físicas e as estratégias coreográficas criadas na construção da performance, e a forma como as mesmas propõem um olhar ou uma relação háptica com a imagem, ou seja, uma afeção do sujeito decorrente da potência da imagem e uma operação de sentido produzida pelo mesmo.

A designação “extimo”, não deve ser entendida como oposta à de “íntimo”, mas antes compreende uma “topologia” do sujeito simultaneamente marcada por uma interioridade e uma exterioridade, uma (inter)subjectividade entre o sujeito percetivo e a realidade percebida. Este aspeto encontra ressonância no pensamento de Deleuze e Guattari (*Mille Plateaux*, 1980), naquilo que é identificado como Plano de Composição, enquanto condição da experimentação artística. Neste plano o corpo surge como uma “topografia” caracterizada por uma longitude e uma latitude, em que a primeira remete para uma afeção deste na sua relação com o espaço, e a segunda para uma ideia de profundidade onde experiência e memória são convocadas. Se a longitude é simultaneamente visível e invisível, atual e virtual, a latitude é sobretudo virtual e invisível. A experimentação artística situa-se na constante circulação entre ambas, na sua atualização e virtualização ou na sua imanência, e neste sentido podemos afirmar que ela é inevitavelmente uma experiência extima. A *extimidade* será melhor entendida como um “intra” que problematiza sobretudo as aparentes oposições entre dentro e fora, entre aquele que contém e o conteúdo. Como Jacques-Alain Miller propõe (Miller, 2008), ao perderem a ideia de oposição, intimidade e extimidade tornam-se reversíveis. Aquilo que é agora exterior pode ser entendido como o mais íntimo do sujeito e aquilo que pode ser comumente identificado como íntimo e familiar, considerado como radicalmente estranho ao sujeito.

Em *Ad Extra* a noção de extimo e íntimo, e a reversibilidade entre ambas ou o seu fluxo constante, ajuda a compreender as operações físicas e coreográficas operadas sobre as imagens de Berlim e Melilla. Ambas as noções compreendidas sobre as ideias de topologia e topografia encontram ressonância nas ações de materialização no espaço e tempo da performance dos elementos contidos na imagem. A noção de extimo traduz de forma mais imediata a construção de um diagrama visual exterior, ou seja, a criação de uma topografia no espaço da performance decorrente de uma afeção dos corpos no contacto com as imagens. A noção de íntimo, por sua vez, pode ser associada a uma vivência interior dessas imagens, suas associações a uma qualquer

3 Lacan terá usado este termo pela primeira vez em 1960, no *Seminário 7: a ética da psicanálise*.

dimensão da experiência individual. Íntimo e extimo constituem-se assim como duas faces da mesma moeda, simultaneamente visível e invisível, ou seja, a construção de um espaço em extensão e profundidade que revela uma outra dimensão das imagens ou uma outra forma de olhar.

A noção de *inclinação* desenvolvida por Cavareiro (2018) refere-se ao resgate de um estado poroso do sujeito, aberto ao seu exterior, e ajuda-nos também aqui a compreender as estratégias coreográficas de composição de *Ad Extra* como um engajamento físico, ou um movimento de aproximação às imagens de arquivo pertencentes a uma memória que é simultaneamente individual e coletiva. Uma tentativa de aprofundar a relação com a imagem para além do mero relato, denúncia ou representação. Uma relação de intimidade com as suas múltiplas dimensões, ou ainda, uma relação de extimidade, um “encontro” num espaço intermédio, que é o espaço da performance.

Ad Extra reformula e projeta os elementos da imagem num novo sistema de relações recriando as condições para uma relação háptica que se sustenta nesses processos de aproximação e deslocamento, propondo novas formas de visionamento. Se Azoulay se refere a “observar” as imagens, e Tina Camp a “ouvi-las”, os nossos procedimentos coreográficos poderão ser entendidos como um *desdobramento* das imagens no espaço e no tempo, a criação de um dispositivo táctil que revela uma “intimidade política” de natureza coreográfica.



Fotografia 2 Ad Extra, Petr Hosek, 2020



Fotografia 3 Ad Extra, Petr Hosek, 2020

4.

Georges Didi-Huberman propõe que ao observar uma imagem devemos pensar nas condições que impediram o seu desaparecimento, ou a sua destruição (2011). É preciso observar como as imagens se prolongam no tempo, produzindo uma série de agenciamentos e conexões múltiplas, ao serviço de interesses vários que, com frequência, perpetuam hierarquias, condicionamentos sociais e económicos. No nosso processo, ficou evidente que a força de uma imagem está também nos discursos que inaugura e nas respetivas políticas que sustenta. As imagens da queda do muro de Berlim associam-se inevitavelmente às políticas fronteiriças e migratórias da Europa atual, e permitem perceber de que forma os discursos associados àquelas imagens terão servido de base para uma experiência de organização social e política que, no seu limite, está sustentada por uma ideia de “imunidade” (Preciado, 2020). Por outras palavras, a forma como as mesmas ilustram a construção de uma Europa enquanto organismo autossuficiente, completamente fechado sobre si.

No texto *Aprendendo com o vírus*, Paul Preciado recupera a frase de Foucault (“Il n’y a pas de politique qui ne soi pas une politique des corps”), para fazer uma análise crítica do contexto pandémico presente, colocando a descoberto as “fantasias imunitárias” que operam na formação de uma comunidade (Preciado, 2020). O conceito de *biopolítica* em Foucault, ajuda-nos também a compreender o modo como a produção de narrativas por parte dos poderes políticos determina as ações dos corpos, excedendo

o âmbito legal ou a esfera punitiva, convertendo-se numa forma “somato-política”, uma forma de poder espacializado que se estende pela totalidade do território até penetrar no corpo individual. (Idem)

Tanto a noção de imunidade quanto a de biopolítica ajudam-nos a entender a disparidade existente entre as políticas designadas por “ad intra” e “ad extra” nos tratados e documentos europeus⁴, revelando as formas sobre as quais o “encerramento” da Europa é entendido como único caminho possível para a preservação do seu projeto democrático⁵.

4 *Ad intra* e *ad extra* são termos jurídicos que se referem às dimensões internas e externas de uma norma adotada por uma determinada instituição. Aqui fazemos referência especificamente à forma como esses termos aparecem no “Documento de Palma”, um relatório produzido para o Conselho Europeu em junho de 1989, no qual são usados para identificar as medidas de fortalecimento e controle nas fronteiras externas dos países membros da UE com o objetivo de estabelecer um espaço interno de livre circulação de pessoas e bens.

5 Essa afirmação, apesar de recorrente em diferentes fontes, se revela no processo de *Ad Extra* a partir da análise dos documentos do Conselho e Comissão Europeia que se referem às suas políticas fronteiriças e migratórias. Um exemplo visível desse posicionamento pode ser observado na “Nova Agenda Estratégica 2019-2024”, adotada pelo Conselho Europeu em 19 de junho de 2019. O texto pode ser lido em: <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2019/06/20/new-strategic-agenda-2019-2024/>. Acedido em 24/10/2020.

O fortalecimento de estruturas fronteiriças e as práticas de exclusão não são, porém, mecanismos novos. Achille Mbembe afirma que a discriminação e a seletividade com base em parâmetros raciais são parte estruturante dos modelos democráticos perseguidos pelas nações europeias desde que há memória; a sua “face noturna” que, apesar de opaca, não pode ser separada do seu corpo solar. (Mbembe 2017) O movimento de transformação da Europa numa “fortaleza” – ilustrado pela sua legislação recente e pelo modelo de gestão da Frontex⁶ – está profundamente enraizado nestes mecanismos de seletividade, que foram sendo desenvolvidos e aprimorados amplamente ao longo de todo o processo colonial. Nesse sentido, as práticas recentes não são distintas das do passado. O rompimento da cortina de ferro não se configura como o fim das grandes barreiras fronteiriças, mas sim como um deslocamento e reformulação dessas estruturas nas periferias do continente.

Em *Ad Extra*, as imagens da queda do Muro de Berlim deixam de ser apenas o relato de um evento e passam a ser indicadoras de um processo amplo de transformação social e organização política, que ganham corpo e visibilidade no diagrama visual produzido ao longo da performance. É justamente no encontro entre Berlim e Melilla, entre a memória e o presente, que a ideia de evento “único” se dilui e a continuidade dos processos – imagéticos, discursivos e políticos – se revela. Parafraseando Denise Ferreira da Silva, poderíamos argumentar que este dispositivo poético força a emergência de uma simetria, um movimento de repetição, no qual o passado assemelha-se ao presente e o presente reorganiza as leituras do passado (Silva, 2019).

Epílogo

Há alguns anos, no texto “O corpo marcado pela guerra”⁷, Rabih Mroué compôs um relato que coloca em xeque qualquer leitura “pacífica” acerca das imagens de violência. Ao descrever uma mulher que fogia de um franco-atirador momentos antes de ser baleada, Mroué estabelece um olhar erótico que inaugura um novo campo de relações, situado entre a ficção e a realidade. Esse breve relato, de pouco mais de uma página, parece não só agregar humanidade a essa figura – a essa mulher que corre com o seu corpo pesado a toda velocidade pelas ruas de Beirute –, como também abre a possibilidade de um entendimento mais complexo dessa cena. Mroué posiciona a intimidade no espaço exterior, no espaço do político. Ele reconfigura-a como característica de um encontro que não pode ser entendido fora do contexto de extrema violência em que se situa

⁶ *Frontex* é o nome pelo qual a Agência Europeia da Guarda de Fronteiras e Costeira é popularmente referida. O Organismo foi criado em 2004 com intuito de colaborar com os Estados-Membros e os países associados de Schengen na proteção das fronteiras externas do espaço de livre circulação da UE.

⁷ Este texto foi publicado em espanhol sob o título, “*El cuerpo marcado por la guerra*”, no livro: *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* Ed. Isabel de Naverán Urrutia. Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/ Institut del Teatre 2010.

– nesse caso, o da guerra civil libanesa. Essa descrição não só convida o leitor para um outro tipo de engajamento com o texto, como também propõe uma outra forma de trabalho com as imagens, que passaria por um processo de invenção, por uma interação ativa com os elementos do real que ali se apresentam. O impacto dessa violência emerge quando a imagem finalmente é descrita de forma direta: uma mulher que tentava fugir de um franco-atirador nas ruas de Beirute em 1977. O que Mroué inaugura com esse procedimento é um desajuste dos modelos de narrativa sobre violência, extrapolando o relato da imagem para operar num campo virtual, que pode se referir tanto às possibilidades não manifestas do real quanto à própria ficção.

Observar imagens de violência impõe um desafio que coloca questões tanto à filosofia quanto às artes. Se nalgum momento as perguntas pareciam direcionar-se à posição de quem olha ou à sua capacidade de afeição, talvez agora a pergunta se tenha deslocado para os exercícios e as práticas que constituem o ato de olhar. Esse deslocamento trás para o centro do debate a responsabilidade que esse gesto contém, e a sua capacidade de desdobrar os diferentes mecanismos implícitos na observação de uma imagem.

Como mencionámos anteriormente, em *Ad Extra*, o processo de análise do legado pictórico dos eventos que viemos a chamar de “queda do muro de Berlim” direciona-se a uma fotografia feita recentemente na fronteira de Melilla, entre Espanha e Marrocos. Fotografia que, apesar de todo o caminho traçado até aqui por pensadores e artistas, continua a ser difícil de descrever e a impor um desafio ético às práticas de observação e de construção narrativa. Vinte e dois corpos negros, sentados no topo de uma barreira de metal que, apesar de imponente, revela a fragilidade da sua estrutura, daqueles que nela se apoiam, e a impotência daqueles que a observam. Segundo a Reuters, agência de notícias responsável pelo registro, foram oito horas de profunda instabilidade, nas quais a polícia espanhola tentava impedir a todo custo a entrada daquelas pessoas em território europeu enquanto elas, a todo custo, resistiam.

A proporção e a escala desse encontro quase nos impede de olhar, mas a intimidade com a imagem constrói-se aos poucos, situando-se num movimento de aproximação e observação dos detalhes: o braço suspenso no ar, um olhar direcionado para o chão, a distância que se revela entre um corpo e outro e que evoca a nossa própria distância em relação a esses corpos e a essa experiência. Talvez a nossa posição não permita atravessar os seus limites, e ao invés de refletir, a imagem difrata, obrigando-nos a olhar em redor – não como quem foge ao encontro, mas como quem descobre naquilo que o circunda os elementos que o compõem. E nesse ir e vir, inventamos a nossa relação, aproximamo-nos para entender a distância, para reconhecer aquilo de que talvez não possamos falar.

No início da performance o relato de ambos, Túlio e Beatriz, estabelece a identificação de cada um com a imagem de Berlim de acordo com a sua memória e experiência à data do aconteci-

mento. A diferença geracional que emerge entre os dois relatos⁸, define a relação íntima de cada performer com essa fotografia, e conecta-se com a singularidade das estratégias e operações que serão realizadas por cada um ao longo da performance. Após o silêncio instalado pelo relato inicial, o único som que podemos ouvir é aquele que é produzido pelo desenrolar das fitas adesivas que vão compondo um diagrama. Como um novo corpo que transporta para o espaço o silêncio presente nas imagens, a impotência do relato revela-se enquanto experiência “outra” que se adensa continuamente até à projeção da foto de Melilla. Para o fim da performance, o som de um microfone girando no ar produz um *feedback* intenso que invade todo o espaço às escuras, onde só é possível identificar as fitas coloridas ressaltadas pela luz negra – um dispositivo coreográfico e performativo que propõe um modo de observar e adentrar as imagens. *Ad Extra* nos permite perceber que, na escuta desses silêncios, um outro engajamento é possível. Um engajamento que nunca é final ou completo senão que, pelo contrário, constitui-se enquanto uma trajetória singular onde é preciso continuamente insistir em *olhar com o corpo inteiro*.

⁸ A performance inicia-se com dois relatos pessoais que descrevem a forma como cada um teve contato com o evento e as imagens difundidas pelos media sobre a queda do muro de Berlim, revelando a diferença de cada uma das experiências. Beatriz nasceu em 1969 e Túlio nasceu em 1989.



Fotografia 4 - Ad Extra, Petr Hosek, 2020

Bibliografia

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

Campt, T. (2017). *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.

Cavarero, A. (2018). *Inclinations: A critique of rectitude* (Trans. Amanda Minervini and Adam Sitze). Stanford: Stanford University Press.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions De Minuit.

Didi-Huberman, Georges, Chéroux, C. & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las Imágenes Tocan lo Real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Jacques-Alain, M. (2008). *Extimity. Universalism versus globalization*. Texto de Elisabeth Doisneau (Trans. Françoise Massardier-Kenney) in: *The Symptom 9*. Acedido em 19/10/ 2020: <http://www.lacan.com/symptom/extimity.html>.

Mbembe, A. (2017). *Critique of Black Reason* (Trans. Laurent Dubois). Durham and London: Duke University Press.

Miller, Jacques-Alain (2008), *Extimity*, *The Symptom 9*, ed: J.A. Disponível em, <https://www.lacan.com/symptom/extimity.html>, consultado em 20/04/2021.

Preciado, P. B. (2020). Aprendendo com o vírus. *Caderno #8, Epidemos*. Acedido em 10/10/2020: <https://www.revistapunkto.com/2020/04/aprendendo-com-o-virus-paul-b-preciado.html>.

Silva, D. F. da (2016) *Fractal Thinking*. Acedido em 05/10/2020: <https://accessions.org/article2/fractal-thinking/>

Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

RESUMOS

(Página deixada propositadamente em branco)

Intimate theatre. For whom and why?

Luk Van Den Dries, luk.vandendries@uantwerpen.be University of Antwerp

Abstract

At first sight, intimacy seems to be at odds with the notion of theatricality: theatre history teaches us that the heyday of the genre always coincided with wide recognition. Beyond this lineage there is also a different history, more modest, less known, using less of the spectacular, but seeking out the individual, involving the viewer in the theatrical exploration. To observe that, we have to put aside all known notions of theatricality, so we leave the theatre building, the frontal arrangement, ideas of scene or a grandstand, we even have to forget the notion of the actor. Instead of theatre we should perhaps rather speak of ritual, initiation, installation, immersion, in which word and gesture are no longer central, but all senses are used for a participatory event.

The immersive nature of what we call 'intimate theatre' puts the spectator at the centre of the event and therefore no longer looks at it from an external perspective. In this definition, we'll look at different manifestations of intimate theatre as a participatory experience in which the individual is addressed.

Keywords: intimate theatre; relational aesthetics; happening; rituals; liminality

Resumo

À primeira vista, a intimidade parece estar em desacordo com a noção de teatralidade: a história do teatro ensina-nos que o apogeu do género coincidiu sempre com um amplo reconhecimento. Mas para além desta linhagem há também uma história diferente, muito mais modesta, menos conhecida, que utiliza menos o espetacular, mas que procura o indivíduo e envolve o espectador na exploração teatral. Assim, temos de pôr de lado todas as noções conhecidas de teatralidade, por isso deixamos o edifício do teatro, a disposição frontal, a ideia de uma cena e de uma tribuna, temos mesmo de esquecer a noção de ator. Em vez de teatro, talvez devêssemos antes falar de um ritual, iniciação, uma instalação, uma imersão, em que palavra e gesto já não são centrais, mas todos os sentidos possíveis são utilizados para um evento participativo.

A natureza imersiva do que chamamos 'teatro íntimo' põe o espectador no centro do evento, que já não o observa de uma perspectiva externa. Nesta definição, teremos um olhar para diferentes manifestações de teatro íntimo como uma experiência participativa em que o indivíduo é abordado.

Palavras-chave: teatro íntimo; estética relacional; happening; rituais; liminaridade

(Página deixada propositadamente em branco)

A artesanaria da intimidade na criação de ações poéticas performativas em Ô, bença!

Bya Braga

Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil

byabraga@ufmg.br

Rua do Ouro, 1328 Apartamento 204 – Bairro Serra

Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil

CEP 30220-000

Resumo

Como uma ação poética performativa constrói e subverte a expressão da intimidade hoje? Que procedimentos cênicos colaboram para uma realização performativa e reflexão sobre o íntimo? Este texto apresenta um jogo com a intimidade nas artes da cena de modo sensível e crítico. Para isso, traz uma reflexão sobre o processo criativo da realização cênica *Ô, bença!*, criada e apresentada por mim no banheiro de meu apartamento no Brasil. Este é um resultado artístico de pesquisa guiada pela prática performativa, desenvolvido em 2020. Nessa investigação criativa, observei a vivência do íntimo no ato de se fazer uma artesanaria em cerâmica realizada por mulheres artesãs no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil, e seu contexto sócio-econômico. Percebi criadoramente sua cultura material, formada por bonecas, flores e animais de cerâmica. Experimentei, paralelamente, a improvisação performativa, a atuação gestual e o mascaramento de práticas da intimidade. E inventei a peça *Ô, bença!*.

Palavras-chave: Artesania de ator; intimidade; prática como pesquisa; máscara; teatro gestual

Abstract

How does a performative poetic action build and subvert the expression of intimacy today? What scenic procedures collaborate for a performative realization and reflection on the intimate? This text presents a game about the intimacy in the performing arts in a sensitive and critical manner. Therefore, it brings reflection on the creative process of the scenic achievement '*Ô, bença!*', created and performed in my apartment's bathroom in Brazil, a performative guided research practice that I developed throughout 2020. In this creative investigation, I observed the experience of an intimate act in the ceremonial craftsmanship performed by internationally recognized female artisans from '*Vale do Jequitinhonha*', *Minas Gerais*, central Brazil. I creatively experienced its material culture formed by dolls, flowers and animals molded in clay. In parallel, I experimented practices of intimacy with performative improvisation, gestural performance and masking. And I invented the play '*Ô, bença!*'.

Keywords: Actor craftsmanship; intimacy; practice as research; mask; physical theater

(Página deixada propositadamente em branco)

Intimidade entre antípodas

Ana Pais, CET- FLUL

Daniel Tércio, INET-MD pólo FMH

Resumo

Este texto tem por base o guião da conferência-performance apresentada pelos autores no colóquio *Performing Intimacy / Intimidade e Performance*. Não se trata de uma intervenção artística, mas de um gesto de interpelação da intimidade em cena, através de uma reflexão sobre proximidade e distância, latitude e longitude, pessoal e impessoal, conhecido e desconhecido, que o conceito de antípodas estimula. Para esta versão escrita, ampliámos alguns dos tópicos convocados e desdobrámos algumas noções apenas a floradas durante a apresentação. Mantivemos, contudo, o registo do diálogo da versão oral uma vez que ele determinou as ramificações e desdobramentos do pensamento.

Palavras-chave: antípodas; corpo; latitude; longitude; proximidade

Abstract

This text is based on the script for the performance-lecture presented by the authors at the *Performing Intimacy / Intimidade e Performance* colloquium. Instead of an artistic intervention, this is a convocation of intimacy onto the stage, by means of a reflection on proximity and distance, latitude and longitude, personal and impersonal, known and unknown that the concept of antipodes inspires. For this written version, we have expanded on some of the topics addressed and unraveled notions broadly referred to in the presentation. However, we have kept the oral format of a dialogue as it determined the direction and unfolding of our thoughts.

Keywords: antipodes; body; latitude; longitude; proximity

(Página deixada propositadamente em branco)

Territoire en Mouvements: Une traversée des ambiances

Alix De MORANT

Université Paul Valéry Montpellier 3

Adress: 238 avenue d'Occitanie, 34090 Montpellier/France

alixdemorant@gmail.com

+33652690676

Résumé

S'en remettre au mot corps pour le désigner comme une entité distincte de son environnement s'avère problématique. Dans la perspective de l'éco-phénoménologie, il est en effet délicat de tracer une délimitation entre le corps et son milieu, comme de faire abstraction de la dimension immersive de l'expérience perceptive. De l'intime à l'extime, le concept médian d'ambiance a pour vertu de constituer un troisième terme. Il nous permet, dans cette étude, d'approcher le territoire par la qualité intrinsèque de ses atmosphères, cela au travers d'un dispositif participatif de promenades chorégraphiques audio-guidées. La marche, pratiquée ici en tant que "geste ambiant", favorisant la réceptivité du sujet aux qualités tonales de son milieu, mais également la voix qui impose d'elle-même une continuité et une couleur, invitent à une saisie directe et plus fine de l'environnement.

Mots-clés: *In situ*; Promenades sonores et chorégraphiques; Éco-phénoménologie; Soma-esthétique; Ambiances

Resumo

Basear-se no termo "corpo" para o designar como uma entidade distinta do seu meio ambiente, afigura-se problemático. Na perspectiva da eco-fenomenologia é com efeito difícil traçar uma linha de demarcação entre o corpo e o seu meio, bem como ignorar a dimensão imersiva da experiência perceptiva. Do íntimo ao extimo, o conceito mediano de ambiência tem a virtude de constituir um terceiro termo. Ele permite-nos, neste estudo, abordar o território pela qualidade intrínseca das suas atmosferas, através de um sistema participativo de passeios coreográficos áudio guiados. O caminhar, aqui praticado como um "gesto ambiental", favorecendo a recetividade do sujeito às qualidades tonais do seu meio, mas também a voz que por si mesma impõe uma continuidade e uma cor, convidam a uma apreensão mais direta e mais apurada do meio ambiente.

Palavras-chave: *In situ*; Passeios sonoros e coreográficos; Eco-fenomenologia; Soma-estética, Ambientes

(Página deixada propositadamente em branco)

A discrição da verdade: Estratégias discretas de resistência

Rui Pina Coelho

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centro de Estudos de Teatro

ruipinacoelho@gmail.com

Resumo

Ler demoradamente um livro, conversar com um amigo ou passear pelas ruas de uma cidade, são, hoje, estratégias de resistência. São atividades privadas que foram gradualmente perdendo a capacidade de se posicionarem criticamente no mundo. Este texto regressa à performance “Estratégias discretas de resistência e amor”, onde me propus a ler, a média voz, sentado, sozinho, numa cadeira numa praça pública, um texto, de minha autoria – a peça de teatro *Nós Somos os Rolling Stones*, visando fazer confluír a dimensão pública com a da esfera íntima através da leitura. Pretendia explorar os traços denotativos da intimidade da escrita, explicando e pesquisando, em articulação com os auditores, as razões e as coisas não ditas que os textos escondem. Neste ensaio, volto a essa reflexão visando problematizar a forma como vamos revelando os nossos silêncios e fantasmas quando nos propomos dar voz a um mundo através da palavra escrita.

Palavras-chave: Conversar; Resistência; Performance; Esfera Pública; Leitura

Abstract

To calmly read a book, to talk to a friend or to stroll around the streets of a city are today strategies of resistance. These are private activities that have gradually lost the ability to critically position themselves in the world. This text returns to the performance “Discreet strategies of resistance and love”, where I set out to read, in a quiet voice, sitting, alone, on a chair in a public square, a text, of my own - the play *We are the Rolling Stones*, aiming to make the public dimension converge with the intimate sphere through reading. I intended to explore the denotative traits of writing intimacy, explaining and researching with the listeners the reasons and the unspoken stuff that the texts hide. In this essay, I return to this reflection in order to problematize the way in which we reveal our silences and ghosts when we propose to give voice to a world through the written word.

Keywords: Chatting; Resistance; Performance; Public Sphere; Reading

(Página deixada propositadamente em branco)

Microssubversões Performativas ou InsubordinAÇÕES: Irrupções da Intimidade no Espaço Público

Cecília Magalhães Clemente

cecimagalhaes@yahoo.com.br

Rua Combatente António Feio, 19, 3 dto - Almada. Portugal. Cod. Postal: 2800-256.

(+5521) 98208-7201

Resumo

Uma frase dita pela artista e ativista cubana Tania Bruguera foi a senha para o início de um percurso investigativo acerca de “práticas artísticas difíceis de serem reconhecidas”. O texto busca analisar, a partir de minha experiência com ações performativas, algumas das questões inerentes ao atual contexto político-cultural brasileiro de obscurantismo e criminalização das artes. Um dos objetivos será tentar identificar alguns dos modos e estratégias que permitam enfrentar os ataques ao pensamento crítico e aos princípios democráticos. Tais ações articulam intimidade, visibilidade e transgressão, incidindo nos modos de relação, circulação e inscrição dos corpos no espaço público. Tentando encontrar as pistas de uma latente “desobediência delirante”, buscamos compreender as ações apresentadas a partir da ideia de “delito-delírio”.

Palavras-chave: ação performativa; espaço público; corpo; cidade; delito-delírio

Abstract

A phrase by the Cuban artist and activist Tania Bruguera is the key to the beginning of an investigative journey about “artistic practices difficult to be recognized”. The text seeks to analyze, from my own experience with performative actions, some issues inherent to the current Brazilian political-cultural context of obscurantism and criminalization of the arts. One of the objectives would be to try to identify some of the manners and strategies which allow us to face the attacks towards critical thinking and democratic principles. Such actions articulate intimacy, visibility and transgression, focusing on the modes of relationship, circulation and inscription of bodies in the public space. Trying to find the clues to a latent “delusional disobedience”, we try to understand the actions presented from the idea of “transgression-delusion”.

Keywords: performative action; public space; body; city; transgression-delusion

(Página deixada propositadamente em branco)

AndWhatBeside(s)Death. Théâtre intime

Louise Chardon et Luk Van den Dries

Sommaire

Louise Chardon et Luk Van den Dries ont créé en 2007 AndWhatBeside(s)Death, une structure pour le soutien de leurs productions dans le domaine de ce qu'ils nomment le Théâtre Intime et Sensitif. Ensemble, ils ont créé diverses performances dans lesquelles la notion d'intimité est centrale. Trois performances sont brièvement décrites ici. En se tournant vers leur intimité, Luk et Louise essaient de cerner par les mots ce qui définit l'intime, ce qu'il provoque, d'où il émerge et quand il s'évince, et surtout comment rendre l'intime tangible sans le pervertir.

Mots-clés: Théâtre intime; Perceptivité-réceptivité; sensualité; fusion; performance

Resumo

Louise Chardon e Luk Van den Dries criaram em 2007 AndWhatBeside (s) Death, uma estrutura para apoiar as suas produções no domínio do que designam por Teatro Íntimo e Sensível. Juntos, criaram várias performances nas quais a noção de intimidade é central. Aqui, são brevemente descritas três performances. Voltando-se para a intimidade, Luk e Louise procuram delimitar por meio de palavras o que define o íntimo, o que provoca, de onde emerge e quando é expulso e, principalmente, como tornar o íntimo tangível sem contudo o perverter.

Palavras-chave: Teatro íntimo; Perceptividade-receptividade; sensualidade; fusão; performance

(Página deixada propositadamente em branco)

***Aquistas* – performance num espaço termal/spa.**

Em torno da intimidade

Tiago Porteiro

tiagoporteiro2@ilch.uminho.pt

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho - CEHUM

Resumo

O ponto de vista que aqui se apresenta sobre *Aquistas* – experiência em artes performativas in situ, imersiva e relacional, encenada por Manuela Ferreira com 16 *performers* do grupo ATRAMA, realizada em maio/2018 nas Termas das Taipas (Caldas das Taipas, Guimarães) – resulta do acompanhamento que o autor fez, enquanto investigador, do processo de criação e consequentes apresentações públicas. Abordaremos o modo como a *performance* foi desenhada numa estreita relação de intimidade com o espaço termal e como colocou no centro a experiência do espetador. O conceito de intimidade que atravessa a análise apreende-se sobretudo na relação dialógica entre *performer* e público que se foi estabelecendo no seio do ‘circuito’ termal. Este retrato aborda o projeto e as suas fases de criação, assim como os fundamentos que estão na base das opções cénicas tomadas, nomeadamente aqueles que são suscetíveis de criar condições mais favoráveis à construção partilhada da intimidade entre *performers* e espetadores no aqui e agora do encontro performativo.

Palavras-chave: Performance; Termas/spa; *Aquistas*; Intimidade; Experiência

Abstract

The point of view that is presented about *Aquistas* – performative experience in situ, immersive and relational, staged by Manuela Ferreira with 16 performers from the ATRAMA group, held in May/2018 at Termas das Taipas (Guimarães, Portugal) – results from the author’s monitoring, as a researcher, of the creation process and consequent public presentations. We will approach how the performance was designed in a close relationship of intimacy with the thermal space and how it placed the spectator’s experience at the center. The concept of intimacy that goes through the analysis is mainly apprehended in the dialogical relationship between performer and audience that has been established within the thermal ‘circuit’. This portrait addresses the project and its phases of creation, as well as the fundamentals that underlie the scenic options taken, namely those that are likely to create more favorable conditions for the shared construction of intimacy between performers and spectators, in the here and now of the performative meeting.

Keywords: Performance; Thermal/spa; *Aquistas*; Intimacy; Experience

(Página deixada propositadamente em branco)

Meditar à beira do abismo: sobre intimidades estrangeiras

Matteo Bonfitto

matteobonfitto@gmail.com

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo

Ao perceber os processos de instauração de intimidade a partir de três dispositivos performativos, este escrito pretende criar espaços de deslizamento e problematização, através dos quais a própria noção de intimidade é examinada.

Palavras-chave: intimidade; dispositivo; performatividade; contato; experiência

Abstract

When perceiving the processes of establishing intimacy from three performative devices, this text aims to create sliding and problematizing spaces, through which the very notion of intimacy is examined.

Keywords: intimacy; device; performativity; contact; experience

(Página deixada propositadamente em branco)

Caderno de notas soltas de um artista em processo

Elmano Sancho

elmanosancho@gmail.com

Resumo

A pesquisa que iniciei com o espetáculo *I Can't Breathe* questiona a perda da identidade numa sociedade do cansaço, tal como debatida, enquanto *Sociedade do Espetáculo* por Guy Debord (1967), e representada como *Sociedade da Transparência* (2014) pelo filósofo Byung Chul-Han. Para este último, a existência do indivíduo depende da sua exposição e valor de mercado, condição que o leva ao isolamento, à depressão e à indiferença.

Os meus espetáculos integram e desdobram a problemática acima enunciada. A fronteira, conceito principal e transversal a todos os elementos da minha obra teatral, a começar pelo autor que é ator e encenador, surge como conceito agregador: é um lugar utópico que reivindica a intimidade e o íntimo e onde todos podem coexistir, livres, únicos e diferentes. O que se expõe em seguida é uma espécie de caderno de notas, onde referências, reflexões e procedimentos se partilham, desvendam e tornam públicos.

Palavras-chave: fronteira; identidade; intimidade; pornografia; sociedade contemporânea

Abstract

The research I started with the performance *I Can't Breathe* questions the loss of identity in a society of tiredness, mentioned as *Society of the Spectacle* by Guy Debord (1967) and represented as *Society of Transparency* (2014) by the philosopher Byung-Chul Han. For the latter, the individual's existence depends on his exposure and market value, a condition that leads him to isolation, depression and indifference. My work integrates and unfolds the question mentioned above. The border, transversal to all elements of the theatrical work, appears as an aggregating concept: it is a utopian place which demands intimacy and where everyone can coexist as free, unique and different. What is exposed next is a kind of notebook where references, reflections and procedures are shared, unveiled and made public.

Keywords: border; identities; intimacy; pornography; contemporary society

(Página deixada propositadamente em branco)

All alone ain't much fun so you're looking for the thrill¹

ROGÉRIO NUNO COSTA

Colaborador do Grupo de Investigação em Estudos Performativos (CEHUM)

SUSANA MENDES SILVA

Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento/ Universidade de Évora

Investigadora integrada no CEIS20 / Universidade de Coimbra

Resumo

All alone ain't much fun so you're looking for the thrill é uma conversa epistolar entre Rogério Nuno Costa e Susana Mendes Silva na qual ambos os artistas exploram as suas colaborações e cruzamentos — práticas, investigações, práticas enquanto investigações, investigações enquanto práticas — encetados sensivelmente desde 2010. Este texto é simultaneamente “performativo” (escrita enquanto performance) e “íntimo” (escrita enquanto encontro que desafia as delimitações éticas e estéticas, da própria performance). Mais do que um compêndio antológico, tentaram perspetivar, assim, uma experimentalidade textual que se autonomiza enquanto “obra”, e que em última análise revela as ontologias que antecedem e constroem o trabalho dos dois artistas na relação entre si mesmos e com a contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Performance; Co-autoria; Participação; Um-para-um

Abstract

All alone ain't much fun so you're looking for the thrill is an epistolary conversation between Rogério Nuno Costa and Susana Mendes Silva in which both artists explore their collaborations and crossings - practices, research, practices as research, research as practices - initiated around 2010. This text is both “performative” (written as performance) and “intimate” (written as an encounter that challenges boundaries, ethic and aesthetic aspects of the performance itself). More than an anthological compendium, they tried to envisage a textual experimentation that becomes autonomous as a “work”, and that ultimately reveals the ontologies that precede and build the work of the two artists in the relationship between themselves and with the contemporaneity.

Keywords: Contemporary art; Performance; Co-authorship; Participation; One-to-one

¹ O título é uma frase da música “Save a Prayer”, dos Duran Duran, que Susana Mendes Silva escolheu para dançar com Rogério Nuno Costa durante a performance “Vou A Tua Casa - LADO C”, que este apresentou na Casa da Memória, em Guimarães, em Outubro de 2018, no contexto do Colóquio Internacional “Performance e Intimidade”, organizado pelo Núcleo de Investigação em Estudos Performativos da Universidade do Minho.

(Página deixada propositadamente em branco)

Documentary Theatre and Intimacy: Hôtel-Dieu's Aesthetics of Consolation

Hervé Guay (CRILCQ/Université du Québec à Trois-Rivières)

Abstract

This article focuses on the treatment of intimacy in documentary theatre by discussing the growing presence of intimacy in this aesthetics and by analyzing the performance of suffering, grief and rituals in *Hôtel-Dieu*, a performance directed by Alexandre Fecteau, which took place in Quebec City in 2008. Intimacy is viewed here as part of the process of privatization observed by Norbert Elias that transforms suffering and grief as something you mostly keep for yourself in a very individualized society. *Hôtel-Dieu* reverses this perspective in offering a shared performance by the audience of this special kind of intimacy through a use of rhetoric and gestures that will be emphasized in this demonstration, using among other things the figure of the *exemplum* to express it. In addition, it will be stressed how the participation of the audience in personalized rituals contributes, with other elements, to shape Fecteau's aesthetics of consolation.

Keywords: documentary theatre; performance; intimacy; process of privatization; audience participation

Resumo

Este artigo centra-se no tratamento da intimidade no teatro documentário ao discutir a crescente presença da intimidade nesta estética e ao analisar a performance de sofrimento, dor e rituais em *Hôtel-Dieu*, uma performance dirigida por Alexandre Fecteau, que teve lugar na cidade do Quebec em 2008. A intimidade é vista aqui como parte do processo de privatização observado por Norbert Elias que transforma o sofrimento e o luto em algo que se guarda para si numa sociedade muito individualizada. *Hôtel-Dieu* inverte esta perspectiva ao oferecer uma performance partilhada pelo público deste tipo especial de intimidade através de um uso de retóricas e gestos que serão enfatizados nesta demonstração, usando entre outras coisas a figura do exemplo para a expressar. Além disso, será realçado como a participação do público em rituais personalizados contribui, com outros elementos, para moldar a estética de consolação do Fecteau.

Palavras-chave: Teatro documentário; performance; intimidade; processo de privatização; participação do público

(Página deixada propositadamente em branco)

Intimidade saqueada **Intimidade (re-)conquistada**

Bárbara Santos
barbarasantos@kuringa.org
<https://barbarasantos.org>

KURINGA – espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim (Alemanha)
www.kuringa.org
<http://kuringa-qualification.org>
Rede Ma-g-dalena Internacional de Teatro das Oprimidas
<https://teatrodelasoprimidas.org>
<https://www.youtube.com/channel/UC6zOrQyVf2HaM1fvyvq-QkA>

Resumo

O presente texto apresenta um relato de experiência artística desenvolvida por meio da metodologia do Teatro das Oprimidas e suas Estéticas Feministas com pessoas socialmente identificadas, percebidas ou definidas como mulheres, aqui categorizadas como oprimidas. Descrevo processos estéticos que visam investigar as experiências cotidianas, a fim de identificar elementos que propagam e ratificam as opressões que as participantes enfrentam. Trata-se do estabelecimento de espaços de criação compartilhada, onde cada participante possa se reconhecer na interrelação com as demais. Analisamos a culpa e a vergonha, atribuídas à mulher, desde Eva, na tradição judaico-cristã, como estratégia patriarcal para intimidar as oprimidas em seu desejo de “poder ser” e de limitá-las no exercício de seus direitos como cidadãs autônomas. As experiências descritas nesse artigo têm sido desenvolvidas em contextos distintos com as mais diversas participantes no marco de atuação da Rede Ma-g-dalena Internacional de Teatro das Oprimidas¹, formada por grupos de artistas-ativistas da América Latina, Europa e África.

Palavras-chave: intimidade; teatro do oprimido; feminismo; negritude feminina; Ma-g-dalena; ativismo

Abstract

This text presents an account of artistic experience developed through the methodology of the Feminist Theatre of the Oppressed and its Aesthetics with people socially identified, perceived or defined as women, here categorized as oppressed. I describe aesthetic processes that aim to investigate everyday experiences, in order to identify elements that propagate and ratify the

¹ <https://teatrodelasoprimidas.org>

oppressions that these participants face. It is about the establishment of shared creation spaces, where each participant can recognize herself in interrelation with the others. We analyze the guilt and shame attributed to women, since Eva, in the Judeo-Christian tradition, as a patriarchal strategy to intimidate the oppressed in their desire to “be themselves” and to limit them in the exercise of their rights as autonomous citizens. The experiences described in this article have been developed in different contexts with the most diverse participants within the framework of the Ma-g-dalena International Network of Feminist Theatre of the Oppressed, formed by groups of artist-activists from Latin America, Europe and Africa.

Keywords: Intimacy; theatre of the oppressed; feminism; black woman; Ma-g-dalena; activism

Monumoments: ação de contramonumentos para histórias invisíveis.

Adriana Schneider Alcure

adriana.schneider@eco.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo

Monumoments é uma ação de rua, criada pelo Coletivo Bonobando, a partir de pesquisa sobre monumentos históricos específicos da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. A história desta praça, que remete ao século XVII, acompanha diversos momentos das relações coloniais entre Portugal e Brasil. Na performance, a noção de monumento foi problematizada em seu sentido político-estratégico de oficializar narrativas históricas. A partir deste questionamento, outros “monumentos” foram realizados pelos atores, tornando-se dispositivos para memórias invisibilizadas relacionadas às experiências pessoais. Os monumentos oficiais em uma cidade homenageiam a história dominante e legitimam a ideologia política hegemônica de conjunturas históricas. Os “monumentos” de *Monumoments* não são permanentes, mas momentos performativos temporários, que evocam fatos esquecidos, narrativas locais, detalhes cotidianos e histórias dos participantes do processo. *Monumoments* relaciona os territórios subjetivos, estas dimensões políticas da intimidade, e os territórios objetivos da cidade.

Palavras-chave: monumentos; contramonumentos; arte e política; colonialidade; performance

Monumoments: action of counter monuments about invisible stories

Abstract

Monumoments is a street action, created by Coletivo Bonobando, based on the research of specific historical monuments located at a square in Rio de Janeiro called *Praça Tiradentes*. The history of such a square, beginning in the 17th century, witnesses several moments of the colonial relations between Portugal and Brazil. In the performance, the notion of monument was problematized regarding its political-strategic meaning of creating official historical narratives. From this questioning, other “monuments” were created by the actors, becoming devices for invisible memories related to personal experiences. Official monuments in a city pay tribute to the dominant history and legitimize the hegemonic political ideology of historical circumstances and contexts. The “monuments” in *Monumoments* are not permanent, but temporary performative moments, which evoke forgotten facts, local narratives, every day details and stories from the participants of the process. *Monumoments* connects subjective territories, these political dimensions of intimacy, and the objective territories of the city.

Keywords: monuments; counter monuments; art and politics; coloniality; performance

(Página deixada propositadamente em branco)

Ad Extra

reflexões sobre imagem, intimidade e coreografia

Beatriz Cantinho

Rua do engano, 27, 2925-357 Azeitão, Portugal

Email: beatriz.cantinho@gmail.com

Telefone: 911967097

Túlio Rosa

Email: rosa.tulio@hotmail.com

Beatriz Cantinho - Coreógrafa independente e investigadora dos laboratórios do CHAIA e do CIAC

Túlio Rosa - coreógrafo independente e investigador do a.pass (BE)

Resumo

A performance *Ad Extra* investiga como a materialidade dos arquivos e os seus legados textuais e imagéticos constituem uma ferramenta potente para pensar o presente. Neste texto, analisamos como as estratégias coreográficas desenvolvidas em *Ad Extra* podem ser entendidas como um exercício de “apropriação tátil” da imagem, através de práticas físicas que permitem entrar em contato com a fotografia e sua complexidade visual e simbólica. Seguindo a pista de autoras como Ariella Azoulay e Tina Campt, observamos como esses processos se associam à possibilidade de uma nova literacia das imagens ao propor a elaboração de um conjunto de operações de leitura, análise e apreensão de natureza coreográfica. Identificamos como as sensibilidades estéticas empregadas na investigação se associam à noção de *extimidade*, estabelecendo um outro modo de relação com a imagem – suas superfícies, texturas e dimensão narrativa –, permitindo-nos assim refletir sobre o poder exercido sobre os corpos e o seu movimento.

Palavras-chave: Coreografia; Imagem; Intimidade; Extimidade; Fronteira

Abstract

The performance *Ad Extra* investigates how the materiality of the archives and its textual and imagetic legacies constitute a powerful tool to reflect on the present. In this text, we analyse how the choreographic strategies developed in *Ad Extra* can be understood as an exercise of “tactile appropriation” of the image, through physical practices that allow contact with photography, its visual and symbolic complexity. Following the work of authors such as Ariella Azoulay and Tina Campt, we observe how these processes are connected with the possibility of a new image literacy by proposing a set of operations of analysis and apprehension that are of

choreographic nature. We identify how the aesthetic sensibilities employed in our investigation are associated with the notion of extimacy, proposing another way of relating to the image - its surfaces, textures and narrative dimension -, thus allowing us to reflect on the power exerted on the bodies and their movement.

Keywords: Choreography; Image; Intimacy, Extimacy; Border

(Página deixada propositadamente em branco)



José Eduardo Silva

Actor, encenador, professor auxiliar de Teatro na Universidade do Minho e investigador do Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM). Doutorado em Psicologia (do Teatro) pela FPCE da Universidade do Porto, os seus interesses de investigação têm incidido na área das práticas artísticas enquanto investigação (Performance as Research), com dois eixos heurísticos principais: pesquisa fundamental em teatro e artes performativas; e relações entre o teatro e o desenvolvimento humano, nas suas dimensões psicológicas, sociais e políticas. Entre 2015 e 2019 foi bolseiro pós-doutorado da FCT com o projecto “Teatro comunitário: a construção da experiência estética no contexto de projectos de intervenção psicossocial”. O seu trabalho de criação e investigação artística tem vindo a ser apresentado em países de diversos continentes e disseminado em conferências, livros e artigos em revistas nacionais e internacionais.

Filomena Louro

Professora Associada da Universidade do Minho, doutorada em Theatre Studies pela Universidade de Warwick 1991. Docente de Tradução, Teatro e Literatura Dramática Irlandesa, Estudos Irlandeses; orientou várias teses e dissertações sobre Tradução, Literatura Irlandesa, Shakespeare e literatura medieval inglesa. Diretora do CCT-TEP (Teatro Experimental do Porto) desde 2021.

Teresa Mora

Professora auxiliar na Universidade do Minho. Investigadora integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais - (CICS. NOVA) - Polo da Universidade do Minho. Licenciou-se em Sociologia pelo ISCTE. Doutorou-se na mesma área com uma tese demarcada de uma visão normativa da ciência de que resultou Viagem, utopia e insularidade: narrativas fundadoras da ciência e da sociedade moderna (FCT/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009). Tem realizado trabalho nas seguintes áreas: teoria social e estudos utópicos; práticas cidadãs e projetos alternativos; práticas artísticas de inclusão social; práticas colaborativas entre arte, ciência e filosofia. Em 2019, fez uma breve passagem pelo grupo de teatro amador Depósito de Cenas.

Tiago Mora Porteiro

O seu percurso articula atividade académica (pedagogia e investigação) com a de criação artística. Doutoramento (2006) e Mestrado (1996) em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle. Desde 2014 é Prof. Auxiliar na Universidade do Minho (UM)/Teatro, depois de ter estado afeto ao Dep. de Artes Cénicas da U. de Évora (1996-2013). Membro do NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos da Performativos da UM. Áreas de investigação: Cruzamentos artísticos; Formação do ator/performer; Arte participativa; Análise de processos criativos.

OLHARES | ESTUDOS ARTÍSTICOS

1 2 9 0



IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS