

HÁ ESPECTÁCULOS QUE NÃO DEVIAM TER APLAUSOS E OUTROS QUE DEVIAM SER POR ELES INTERROMPIDOS

Teresa Fradique

Do teatro documental mais convencional ao teatro performance mais radical, a utilização de não-actores tem-se imposto na cena teatral em Portugal, criando um terreno que tem tanto de atractivo – sobretudo para os discursos públicos – como de ambíguo – sobretudo para os espectadores. Os encenadores envolvidos neste tipo de retórica produzem performances muito diversificadas entre si, mas tendem a defender argumentos convergentes: a necessidade de procurar uma nova qualidade no trabalho do *performer* que pode ser encontrada na autenticidade destas “pessoas reais” escolhidas geralmente a partir de uma condição de liminaridade (presidiários(as), prostitutas(as), crianças, idosos(as), minorias étnicas, etc.). O sucesso público destes espectáculos, a par dos processos de encenação e de relação destes intérpretes com o palco, são a matéria de reflexão antropológica a que me tenho dedicado nos últimos anos.

Uma das inquietações mais interessante que este tema tem trazido para uma reflexão sobre as práticas performativas contemporâneas e as estratégias artísticas enquanto formas de produção do social encontra-se na fluidez das suas fronteiras significativas. Diante da diversidade estética e dramática¹ dos resultados apresentados em cena, nem sempre é fácil perceber se estamos a falar do mesmo quando registamos o recurso a não-actores no trabalho de criadores profissionais. Neste sentido importa pensar sobre a hipótese se a recorrência das estratégias que detectamos constituem um repertório de técnicas próprias à gestão da ansiedade pelo real² em palco, herdada através de sucessivos

¹ Utilizo a expressão “dramaturgia” e o adjetivo “dramático” no sentido pós-brechtiano que inclui simultaneamente a estrutura ideológica e formal da peça. Ou seja, as práticas conjuntas que estão na base da encenação de um texto e da criação de um determinado efeito no espectador e que incluem quer o texto de origem quer as técnicas da sua encenação e performance.

² Entre outros possíveis roteiros, esta expressão surge na sequência de uma reflexão sobre a presença do “real” contemporaneamente engajada nas formas actuais de registo e mediação da informação pública e social. Intrinsecamente ligado às técnicas de registo

movimentos paradigmáticos de ruptura estética – das vanguardas modernistas, aos anos 1960 e 1990, culminando num reforço da tendência nos anos 2010.

A hipótese de que poderíamos estar perante algo que se assemelhasse com uma colecção etnográfica constituída por um repertório de técnicas presentes de forma mais ou menos recorrente nas dramaturgias do real (MARTIN, 2010) materializou-se quando assisti – em fevereiro de 2011 – a um espectáculo intitulado *La casa de la fuerza*³ criado pela encenadora e actriz espanhola Angélica Liddell. O espectáculo, produzido em 2009, fez furor no Festival de Avignon em 2010 e correspondeu ao culminar de um processo de trabalho iniciado pela artista em 2008 com as peças *Anfaegtelse* (2008) e *Te haré invencible con mi derrota* (2009). Com cerca de cinco horas de duração, a obra desenvolve-se numa desmultiplicação de estratégias cénicas e dramáticas que, no seu conjunto, completam uma espécie de colecção de artefactos performativos inscritos nesta linha de abordagem. Uma abordagem centrada num esforço de combate à ilusão dramática, impondo, como um *statement*, o corpo do *performer/actor/intérprete* original e idiossincrático como a matéria de base do personagem. Um corpo-fenómeno, um corpo cultural e biograficamente inscrito no mundo que resulta do recurso à interpretação de si mesmo. Voltarei a este exemplo mais adiante.

Para Carol Martin, as práticas dos “teatros do real contemporâneo” (MARTIN, 2010) proliferaram ao mesmo tempo que outras formas de encenação do real. Nestas podemos incluir as reconstituições históricas na forma de eventos de entretenimento ou de requalificações arquitectónicas, a televisão por cabo, os *blogs*, o YouTube e outros dispositivos em rede, os telemóveis, a fotografia, os ecrãs de plasma, as câmaras de vigilância (MARTIN, 2010, p. 2). Esta proliferação de meios faria prever que estas formas de representação da realidade se tornariam banais e sem a dissonância de radicalização

documental e jornalístico, este “real” transformado em registo do domínio público, não só se encontra enraizado nas formas mediáticas de consumo de imagens como é parte constituinte da sua natureza e valor.

³ Culturgest, Grande Auditório, Lisboa, 11 e 12 de fevereiro de 2011. Encenação de Angélica Liddell; Interpretação de María Morales, Lola Jiménez, Getsemaní de San Marcos, Angélica Liddell, Perla Bonilla, Cynthia Aguirre e María Sánchez; Violoncelo Pau de Nut Mariachis Orquesta Solís; Campeão de Strongman de Espanha Juan Carlos Heredia; Enfermeira Ana Teresa Poço; Figurinos Josep Font e Angélica Liddell; produção do Teatro de La Laboral, Comunidad de Madrid e Iaquinandi S.L.

estética de outros momentos (e movimentos) da história ocidental da arte da performance.

Mas apesar de ser geralmente pedido aos intérpretes não-actores que se representem a si próprios, a legitimidade da sua participação não se esgota na materialização e no rasgo de realidade que a representação da sua biografia traz para o espaço cénico. É a qualidade propriamente performativa da sua presença que permite convocar um certo efeito de representação do real, como espaço de autenticidade, que se materializa nos corpos e nas vidas (dramas?) por eles vividas, sem a mediação da personagem dramática. Estas estratégias ultrapassam assim o espaço ocupado pelas plataformas mais *mainstream* de encenação do real acima referidas, para se centrarem, num primeiro nível, na definição de espaços que entrem em ruptura com uma ideia estabelecida de teatro ao utilizarem uma linguagem pessoal cuja originalidade depende, em certa medida, da própria natureza autobiográfica dos conteúdos dramáticos, onde se inserem, ou mesmo impõem, as agendas políticas e sociais do artista. Neste sentido, os elementos de um real documental são como que ferramentas que servem às estratégias que pretendem explorar os limites do próprio trabalho do actor no sentido de contrariar e destabilizar as normas e heranças que se crêem convencionadas.

É este processo complexo e ambíguo de procura de qualidades performativas de ruptura na exibição da autenticidade nas “pessoas reais” focada tendencialmente em indivíduos escolhidos a partir da sua condição de liminaridade que torna este território de produção artística tão fértil para a reflexão antropológica. Sendo que a liminaridade que aqui encontramos é clara na sua literalidade. Estamos a falar de dramaturgias que procuram trabalhar num território de passagem, criando um local alternativo ao que se convencionou ser a norma socialmente dominante, explorando identidades vistas como ambíguas e, muitas vezes, interculturais (não apenas no sentido étnico). Mas o sentido mais tardio que lhe dá Turner (1990) é também aqui pertinente. Para estes artistas, o espaço marginal – diante do epicentro ocupado por eles próprios, artistas, pelas suas obras e pelas instituições que as legitimam – em que a condição de vida destas pessoas as coloca, surge como uma promessa, como um campo de possibilidades poéticas, estéticas, e políticas.

Para os artistas as vidas destes intérpretes não-profissionais são lugares de desejo e fantasia, de concretização do inacessível e portas

de acesso⁴ ao desconhecido. Os artistas procedem a uma recolha (poderíamos apelidá-la de etnográfica?) destes pedaços exemplares da realidade e colocam-nos no espaço cénico, na esperança de que o sistema simbólico “arranque”. Pois, tal como defende Turner, a liminaridade é um espaço social que representa, não apenas um limiar, mas tem ainda a capacidade de accionar, de produzir drama/acção. É como:

[...] um caos frutífero, um nada frutífero, um armazém de possibilidades, nada que se pareça com uma amostra ao acaso mas antes uma procura de novas formas e novas estruturas, a gestação de um processo, um conjunto de atitudes apropriadas e antecipadoras de uma existência pós-liminal. (TURNER, 1990, p. 12, tradução nossa).

Até certo ponto, o fascínio de alguns destes artistas pela qualidade performativa dos processos rituais prende-se com esta procura do poder transformativo da performance (FISCHER-LICHTE 2008, 2009), que transforma não apenas os público, mas o próprio intérprete, o criador e o campo social – artístico no caso – em que a encenação se realiza e inscreve.

O processo de passagem de um limiar, embora seja dirigido e controlado pelos artistas, pelo menos aparentemente, é também um caminho percorrido por estes intérpretes não-actores já que, ao acederem à cena, passam a ter acesso a um lugar que se lhes encontrava até ali vedado. Se para o artista o espaço criado é habitado pela alteridade, para o intérprete, este é o espaço da “normalidade convencionada” cujo acesso lhe é geralmente negado. Seja o palco onde a encenação acontece, sejam todas as outras plataformas que esta condição de intérprete legítimo de uma obra de arte permite aceder: os lugares normalmente inalcançáveis das galas de prémios, das páginas dos jornais, dos programas de televisão de horário nobre, ou até os lugares proibidos da biografia pessoal: o café nobre da cidade vedado aos “marginais” ou as luzes da ribalta ansiadas numa infância de sonhos reprimidos a favor dos “bons costumes”.

E é na percepção destas posições antagónicas, nas questões éticas implicadas, no tipo de representação cultural e exercício de poderes implícitos, que o olhar antropológico se torna pertinente. Embora juntos num mesmo processo, muitas vezes actores e encenadores parecem não estar a partilhar o mesmo “subtexto” ou a cumprir as mesmas agendas.

⁴ Cf. noção de “*threshold*” de Turner (1990).

A questão central que, a meu ver, se coloca do ponto de vista de uma antropologia da performance, será perceber o que leva a que os encenadores – alguns consagrados e outros apenas “emergentes”, com diferentes opções e concepções do acto teatral – se encontrem num mesmo lugar de prática performativa: o da opção por prescindir da segurança conferida por séculos de afinação técnica que um actor profissional herda na sua aprendizagem institucionalizada da “arte de interpretar”. E prescindem desse legado cada vez que colocam no lugar do profissional alguém que não tem qualquer aprendizado de interpretação e o fazem ocupar o espaço “sacralizado” do teatro institucionalizado. É então, até certo ponto, a própria noção de actor, ou melhor, aquilo que pode (e deve, para alguns) ser representado no palco, que está a ser reformulado num acto que se pretende de ruptura. Para a quase totalidade dos encenadores com quem trabalhei, o movimento original não parte da procura de um personagem dramático no actor, mas antes de uma certa corporalidade individual e única, que corporaliza uma biografia e um aglomerado de experiências também elas únicas.

É isso que acontece, por exemplo, quando a jovem encenadora Zeza Cortez (orientada pelo cineasta Miguel Clara Vasconcelos) coloca Filomena Sousa (a prostituta Mena das Caldas da Rainha) em palco. Ou quando o veterano encenador João Brites selecciona os projectos que encenou com as Avozinhas de Palmela como espetáculos profissionais da sua famosa companhia O Bando.

João Brites: Quando trabalho com as velhinhas é sobre ver como é que [funcionam] com um texto do Gonçalo M. Tavares, um texto que elas próprias não percebem e que andamos a ler dias e dias. É fazendo que elas vão percebendo. É curioso que só um ano depois é que eu acho que elas o perceberam. Quando revejo o espectáculo um ano e meio depois, fico siderado! E digo: “Com actores profissionais não podia fazer isto!!!”. Nós assumimos *A Cotovia* como espectáculo profissional, como um espectáculo do Bando sabendo que é um espectáculo muito frágil. Elas [as intérpretes] entram fora de tom, não entram no tempo certo, às vezes vai, outras vezes não vai, uma vez dão três passos outras vezes dão dez passos, porque a perna não andou tanto como no outro dia. Mas eu penso: mas por que é que não há-de ser profissional? Porque eu com mais ninguém conseguia fazer isto! Esta fragilidade, esta ênfase na vida... esta libertação através do teatro. Libertação real, no espectáculo. ali, ali! Nenhum profissional conseguia fazer aquilo!!!

Claro que às vezes há o erro, há o factor erro, mas o factor erro é um factor importante.

Eu acho que aquele espectáculo é pungente. Pode correr melhor, pode correr pior, mas são velhinhas que nunca tinham feito teatro, que de repente estão com um texto da Natália Correia a dizer “Um pénis entrou-me pelo ouvido!” A primeira vez que eu ouvi aquilo disse: “Isto é impossível. É impossível!”⁵

Zeza Cortez: E ficámos à conversa com ela uma hora e meia... e foi a primeira vez que ouvi os relatos da Mena e nessa noite só pensava nas histórias que me contou... a da miúda... da... das toalhas quentes...! A outra dos cigarros... essas histórias não me saíam da cabeça, como as histórias dos atentados que elas já sofreram aqui nas Caldas... elas e as colegas. Da colega que... da prostituta que foi assassinada com um tiro... e... e apesar dos avisos todos que elas fizeram à polícia, eles não ligaram nenhuma...

Quando eu disse à Mena que estávamos a pensar trabalhar com ela uma peça de teatro, ela disse que não se importava, que era preferível estar connosco do que estar no cemitério (local onde fazem o “ataque”). E pensámos logo que ela fosse para palco! Isso é que era mesmo forte. Era uma verdade que não se pode alcançar em mais lado nenhum! Tão próximo da verdade era quase impossível!

Tive de fazê-la ver que eu não queria uma actriz: “Mena! Eu não queijas boa, eu não quero que tu seijas uma actriz, eu quero que seijas tu!” Fazê-la ver isso foi difícil, essa questão de ela estar a querer ser correcta e a querer dizer exactamente as palavras e usar os verbos (na conjugação certa)...! Com os erros que ela dá, ela tinha problemas com isso. E fazê-la ver que era importante ela ser assim, ter aquela linguagem e era importante ela ter orgulho em ser uma puta porque era só por isso que as pessoas a vinham ver... fartei-me de lhe dizer isso: “se não fosses puta ninguém vinha aqui para te ver, Mena! Não penses que é pela tua história! Ela é boa, mas eles não sabem isso! E não vinham aqui se disséssemos – “Filomena Sousa conta uma história!”, mas se dissermos “Putas conta uma história!” eles já estão cá, tens de te orgulhar disso. Tens de te lembrar que ali em palco tu és que tens o poder sobre eles. Tu és que tens de controlar!... E orgulha-te disso, que pelo menos uma vez na vida, tu interferiste na vida

⁵ Entrevista realizada em fevereiro de 2008, durante o acompanhamento do projecto *Em Brasa*, uma peça apresentada no Teatro Municipal S. Luiz, em Lisboa, em maio daquele ano.

destas pessoas. Nalgum tempo da vida deles, nem que seja nestas duas horas, tu – uma puta das Caldas! – comandaste a vida destas pessoas. Levaste-os para onde tu quiseste, durante esse tempo.

Embora a partir de lugares muito distantes – Zeza Cortez desenvolveu este projecto no seu estágio de final de curso, João Brites dirige a sua companhia há quase quatro décadas – torna-se claro num e noutro depoimento que o que está em questão é a ideia de que a fragilidade e a falha são elementos performativos poderosos, passíveis se serem convertidos em instrumentos de legitimação através do valor da “autenticidade”. Enquanto que no caso das *Avozinhas* dirigidas por João Brites, a falha dá corpo ao texto, preenchendo o espaço vazio provocado pela ausência de uma técnica de trabalho de actor, no caso de *Mena*, a falha, enquanto reforço da autenticidade, serve para preencher a ausência de lugar que caracteriza a hipermarginalidade. No caso das *Avozinhas*, o facto de recorrentemente representarem em colectivo uma única personagem faz com que sejam as idiossincrasias de cada uma das intérpretes que constituem uma parte importante do conteúdo dramaturgico. Nesse sentido, tal como em *Mena*, representam-se a si próprias e são, de certa forma, insubstituíveis e poderosas nessa sua originalidade de “peças únicas”. Em última instância, mesmo na lógica do teatro documental mais convencional como é o caso do projecto de Zeza Cortez, a dramaturgia que constrói a performance é baseada num conjunto de camadas sucessivas de realidade e ficção que, no seu conjunto, servem apenas a credibilidade da *Mena* em cena na medida em que esta representa a *Mena* na vida.

Sabemos que este movimento na prática teatral tem uma óbvia contaminação do território paralelo mais ou menos assumido (conforme os casos) da *performance art*, sobretudo a partir dos anos 60 do século passado. Os artistas de um e de outro espectro expõem-se a situações-limite em cena (onde se inclui o grau de imponderabilidade da acção que um intérprete sem experiência pode provocar em palco) num movimento auto-referencial constante – o que ali está, é mesmo o que ali está e não uma representação mediada do real. Faz parte deste processo a implicação ética dos espectadores que, enquanto testemunhas de um acto que se completa a si mesmo, repartem a responsabilidade de um evento que tem uma consequência imediata. São reflexo desse envolvimento, por exemplo, os dilemas que podem surgir no momento do aplauso por parte dos espectadores face a situações de marginalidade extrema, como a prostituição, ou de intimidade extrema como o sexo ao

vivo ou a autoflagelação. Ficamos, espectadores, com a sensação de que o aplauso é desajustado ao processo de implicação ética em que estamos a ser envolvidos.

Para Erika Fischer-Lichte, e tal como aconteceu com outros momentos de ruptura artística, a estética não pode ser compreendida como uma categoria separada da ética. Sobretudo porque uma das características da performance contemporânea é a recorrência ao processo em *loop* de geração de referências poéticas (*autopoietic feedback loop*) que faz com que a performance se desenvolva a partir de um sistema que vai transferindo continuamente as referências entre o intérprete e o público, sendo que o suporte para esta transferência é a introdução em cena de elementos que poderíamos apelidar genericamente de “autênticos” ou “reais”:

[...] artists are working towards exposing people to performance situations that shatter the spectators' safe positions and require them to become co-participants in the action. By setting up extreme conditions and exposing themselves to deadly risks, the artists call on the spectators' sense of responsibility and provoke them to act. In this performances, then, aesthetics cannot be grasped without ethics. The ethical turns into a constitutive dimension of the aesthetic. That is why these performances pose such a challenge. They demand a fundamental rethinking and radical reconceptualization of the relationship between the aesthetic and the ethical. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 171).⁶

É a forma como o real surge enquanto instrumento central de produção de elementos que operam simultaneamente para os dois campos que torna estas performances desafios actualmente complexos. Elas provocam novas condições de produção que têm que ser pensadas a partir de um processo de reconceptualização daquilo que observamos ser a relação entre o estético e o ético e entre o social e o artístico. A

⁶ [...] os artistas estão a trabalhar no sentido de expor as pessoas a situações performativas que estilham a posição segura do espectador, exigindo que este se torne coparticipante da acção. Ao pôr em cena condições extremas e ao exporem-se a eles próprios a condições que põem em risco as suas vidas, os artistas apelam ao sentido de responsabilidade dos espectadores, incitando-os a agir. Assim, nessas performances, a estética não pode ser compreendida sem a ética. A ética transforma-se numa dimensão constitutiva da estética. É por isso que estas performances são um enorme desafio. Elas requerem um repensar fundamental e uma reconceptualização radical da relação entre a estética e a ética” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 171, tradução nossa).

encenação do real através da utilização de não-actores enquanto espécies únicas de representação de si próprios cria situações sociais concretas, não mediadas pelo drama, que geram interações sociais dentro dos seus próprios termos. Nos casos que estou a pesquisar e que recorrem a situações liminares como afirmei acima, uma parte importante deste risco de convocar uma relação directa entre o social, o real, a vida e o estético, numa perspectiva documental e literal, passa por assumir a fragilidade da performance amadorística como o preço a pagar para a concretização do acto (de ruptura) artístico(a). Como dizia João Brites, o erro é importante e as limitações técnicas das suas actrizes idosas convertem-se, para ele, numa forma renovada de performance.

A proposta de Sara Bailes (2011) pode ser uma possível contribuição para esse novo léxico conceptual. Esta autora procura definir aquilo que identifica como uma *poética da falha*: “*A poetics of failure emerges from an in-between place, from between the folds of disappointment, and through a political engagement with the social, cultural, and artistic dis-illusion*” (BAILES, 2011, p. 11).⁷

Mas para além deste diálogo com as novas retóricas da performance dos anos 1990 e 2000, elas próprias fundadas numa relação profunda com as contribuições da antropologia da performance e do ritual, há outros diálogos com raízes cronologicamente mais enraizadas que não podemos deixar de experimentar. A forma como o real é explorado através da exibição de um corpo quase-artefacto, ao serviço de uma dramaturgia de natureza documental, remete-nos para velhas questões do olhar sobre o exótico e para as narrativas que suportam a sua exibição. Será abusivo ver reverberações na forma como estas encenações expõem os corpos indiossincráticos, marginais, estranhos, proibidos, inacessíveis ou exemplares nas palavras de Bárbara Kirshenblatt-Gimblett quando discute o papel do artefacto etnográfico na cultura narrativa da exibição museológica?

Ao trazer para palco dimensões da vida social actual que pertencem às margens e que são performadas com autenticidade – através do registo factual de intervenientes que se interpretam a si próprios – estas estratégias são bem-sucedidas mais pela forma emblemática como produzem diálogos culturais, do que pela sua qualidade estética e conceptual. Ora o que mais importa na perspectiva

⁷ “Uma poética da falha emerge de um espaço *in-between*, de entre as dobras do desapontamento e através de um engajamento político com o social, o cultural e a des-illusão artística.” (BAILES, 2011, p. 11, tradução nossa).

de Kirshenblatt-Gimblett, no âmbito dos dilemas performativos que procuro compreender, é a ideia de que as exposições (nomeadamente as etnográficas) são profundamente teatrais na medida em que são formas performativas de conhecimento (e exercício de poder, acrescentaria eu). É esta “agência do mostrar” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 1) que gostaria de importar para uma reflexão sobre a exibição do autêntico na criação teatral contemporânea. Tal como as personagens que se representam a si próprias e que trazem para o palco qualidades originais e irrepetíveis na sua crueza, verdade e incompetência técnica, também a performance expositiva dos objectos etnográficos, como Kirshenblatt-Gimblett os vê, assenta na exploração do paradoxo de mostrar coisas que não são para serem vistas:

Quando o valor das coisas tem pouco que ver com [o interesse] da sua aparência [física], mostrá-las – pedir que olhem para elas – destabiliza a certeza de que o interesse visual é um pré-requisito para a sua exibição. A própria ausência de interesse visual [no seu sentido convencional] aponta os caminhos que vão revestir novas formas de interesse. E são esses novos interesses que guiam, não apenas a fragmentação e a colecção do mundo e o seu depósito em museus, mas que também dotam os fragmentos de sua autonomia como artefactos. Os objectos etnográficos são uma espaço privilegiado para explorar estas preocupações. [...] Eles são artefactos criados pelos etnógrafos, quando eles próprios escolhem, segmentam, separam, e levam-nos para um outro local. Esses fragmentos tornam-se objectos etnográficos, em virtude da maneira como foram removidos dos seus contextos. Eles são o que são, por força das disciplinas que os conhecem. Por esta razão, as exposições, seja de pessoas ou objectos, exibem os artefactos das nossas disciplinas. São também uma exposição daqueles que as fazem. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 2, tradução nossa).⁸

⁸ “When the value of such things has little to do with their appearance, showing them – asking that one look at them – unsettles the certainty that visual interest is a pre-requisite for display. The very absence of visual interest (in a conventional sense) points to ways that interest of any kind is vested. Particular kind of interest not only guide the fragmentation and collection of the world and its deposit in museums, but also endow those fragments with their autonomy as artefacts. Ethnographic objects are a prime site for exploring these concerns. (...) They are artefacts created by ethnographers when they define, segment, detach, and carry them away. Such fragments become ethnographic objects by virtue of the manner in which they have been detached. They are what they are by virtue of the disciplines that ‘know’ them, for disciplines make their objects and in the process make

Comecei este texto por referir o espectáculo *La casa de la fuerza* de Angelica Liddell como o momento em que a ideia de actor-artefacto, de actor-espécimen se alargou para a noção de uma dramaturgia como uma colecção de tipologia etnográfica. Nesta minha visão a criação de *La casa de la fuerza* surge como um espaço performativo que funciona como um gabinete de curiosidades, onde se expõem os artefactos exemplares que pertencem a este mundo, afinal já convencionado, dos teatros do real. Este guião de análise torna-se particularmente operatório na medida em que a narrativa dramatúrgica de Liddell segue um sentido que inverte o movimento que descrevi até aqui. Todos os elementos de ruptura com a ficção que a encenadora coloca em palco funcionam como um reportório de elementos cenográficos e performativos de representação do real que servem à transformação da *performer* num não-actor. Uma parte importante do trabalho de interpretação consiste no esforço que Liddell empreende para anular “a actriz que há em si”, desnudando o seu sofrimento real perante o espectador. Este espectáculo é, nas palavras da sua autora, uma pornografia da alma:

No dia 2 de outubro de 2008, dia do meu aniversário, sentia-me mal, estava fodida com o passar do tempo, e já tinha plena consciência de que tinha perdido tudo o que amava ou tinha amado. Estava assustada, furiosa e triste. Tinha praticamente deixado de ler e escrever. Nesse mesmo dia, 2 de outubro, inscrevi-me num ginásio, o lugar da força e da resistência, em busca de um tipo qualquer de contradição ou alívio. E ali começou *La casa de la fuerza*. Descobri que a extenuação física me ajudava a suportar a derrota espiritual. Esgotava-me. Eram exercícios de preparação para a solidão. [...]

Um dia em que estava a escrever na cinemateca, o auto-engano das três irmãs de Tchékhov retumbou como uma estalada sideral. “É preciso trabalhar”, dizia Irina, “É preciso trabalhar”. O trabalho revelava-se como uma forma de aniquilação. Para além disso, a segunda viagem ao México foi definitiva. Com efeito, ali até o comentário mais banal culmina em acção. Do mesmo modo que as piadas de judeus culminam em Auschwitz, as rotinas de desprezo pela mulher culminam no feminicídio. A humilhação quotidiana culmina nas mortas de Ciudad Juárez, Chihuahua, e em leis deterioradas pela misoginia. Talvez *La*

themselves. For this reason, exhibitions, whether of objects or people, display the artefacts of our disciplines. They are also exhibits of those who make them” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 2).

casa de la fuerza seja a obra em que com mais frenesim tentei encontrar um sentido para a vida, era preciso sair do túnel fodido. A vida, esse lugar onde não vamos deixar mais rasto que uma lagarta esmagada num caminho, e ainda assim o amor fracassa, a inteligência fracassa, e destroçamo-nos uns aos outros, por cobardia, e humilhamos e somos humilhados, até ao fim.⁹

O que este texto nos dá é a inscrição do espectáculo numa genealogia de acontecimentos biográficos – o desgosto de amor, a adesão ao programa físico intensivo de um ginásio, os reflexos da escrita, a viagem ao México – enquanto uma terapia de sobrevivência. O que me importa não será tanto proceder a uma descrição da narrativa biográfica que podemos depreender em *La casa de la fuerza*, mas apenas entendê-la como material para um exercício de taxonomia: quantos tipos de artefactos performativos de liminaridade – sendo que estes incluem objectos, canções, acções, intérpretes – podemos identificar neste processo de transfiguração da actriz nela própria recorrendo ao repertório próprio das dramaturgias do real?

Liminaridade geracional

Uma criança, com não mais de 10 anos, abre o espectáculo pedalando num pequeno avião de brinquedo. Desloca-se até à boca de cena e lê a frase que abre o espectáculo: “Não há montanha, nem selva, nem deserto que nos livre do dano que os outros prepararam para nós”.¹⁰ Abandona de imediato o palco, para regressar apenas para os aplausos.

Objectos quotidianos de suporte a acções físicas banais

Fazem parte dos adereços (serão adereços ainda?): várias grades de cerveja e maços de tabaco consumidos ostensivamente ao longo das 5 horas de espectáculo. Alteres de *fitness* utilizados em vários momentos para acções performativas de exercício físico. Sofás, cerca de uma dezena, empurrados para a cena pelas atrizes e novamente retirados, e que, tal como os alteres, são utilizados em actividades de extenuação física em

⁹ Texto da folha de sala do espectáculo.

¹⁰ No original: “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros”.

tempo real. Alguidares e batatas que são descascadas. Um carro. Uma espingarda de pressão de ar utilizada para furar balões a distância.

Mais do que o facto de se tratarem de objectos de utilização quotidiana, o que importa são as acções que eles suportam e que os transformam em motores performativos e potenciadores da presença física do corpo real do actor/intérprete. O consumo de substâncias químicas – tabaco e cerveja – ou as acções de extenuação física real – presentes na utilização dos alteres, no transporte para a cena de cerca de uma dezena de sofás, ou ainda o despejar, às pazadas, de vários quilos de pedra em palco, alteram a condição físico-psicológica dos actores produzindo um efeito de antificção em cena.

Registos documentais de discursos mediáticos

Vídeos com imagens dos conflitos de Gaza e fotos de *stills* de noticiários televisivos sobre a faixa de Gaza, feitos a partir do quarto de hotel na sua viagem a Veneza.

Intérpretes do virtuoso e do fantástico

A presença recorrente nas dramaturgias do real de intérpretes fora do comum pelas suas qualidades físicas, capacidades extraordinárias ou lúdicas, pode ser vista, em parte, como uma herança do fascínio que as feiras e os circos exerceram sobre alguns pensadores do teatro. Mas nas lógicas contemporâneas, herdeiras também dos anos 1990, eles contribuem para a dramaturgia através não só das suas acções mais literais que projectam novos sentidos para o que se passa em cena, mas também pelo facto destas terem uma dimensão identitária independente dos próprios significados dramaturgicos e remeterem para uma exibição exemplar do mundo exterior. Funcionam, a um certo nível, como performances dentro da performance. Em *La casa de la fuerza* temos vários desses momentos com a aparição de um grupo de *mariachis* (Orquestra Solís) a interpretar vários temas ao vivo (com Liddell e restantes atrizes a acompanhar com canto); o músico, cantor, actor, director e compositor Pau de Nut que surge em vários momentos do espectáculo interpretando diferentes temas virtuosamente no violoncelo; e ainda Juan Carlos Heredia “El Porrúo”, identificado na ficha técnica como capaz de arrastar camiões de várias toneladas e como

tendo ganho, em 2009, o primeiro lugar no Campeonato de Espanha Absoluto *Strongman*. Diz ainda a ficha técnica que muitos consideram-no o homem mais forte em Espanha, que tem participado em muitas competições e que em *La casa de la fuerza* cumpre o sonho de se tornar actor. No espectáculo, para além de uma curta deixa, interpreta um dos momentos apoteóticos ao pegar em peso um carro real e virá-lo ao contrário.

São estes intérpretes do virtuoso e do fantástico que conseguem interromper o espectáculo com aplausos do público.

Exemplos folclóricos de tipos sociais

Temos também, na tradição do teatro documental, e que alguns chamam de antropológico, três mulheres mexicanas que representam um tipo social: são testemunhas da generalização do feminicídio na Ciudad Juarez.

Ações de auto-referencialidade extrema

Deixo para último as acções mais icónicas do espectáculo, e que coloco na categoria das acções de auto-referencialidade extrema. Falo dos momentos de autoflagelação. Primeiro ao som de Vivaldi interpretado por Pau de Nut, depois ao som do tema Muñeca de Trapo, dos La Oreja de Van Gogh, uma banda *pop* espanhola *mainstream*, Liddell faz pequenos e incisivos golpes nas pernas e corre pelo palco ao som da música, bebendo das garrafas de cerveja que uma das atrizes lhe vai entregando, e sabemos, porque ela nos disse, que é o seu coração que sofre.

Esta presença clássica na performance contemporânea de sangue autêntico (do *performer*) é colmatada por uma outra acção recolhida directamente da realidade quotidiana e exposta em cena: a entrada de uma enfermeira com um tabuleiro de rodas onde se encontram os instrumentos necessários para fazer uma recolha. A enfermeira (é assim que é identificada na ficha técnica) retira então amostras de sangue de Liddell e de uma das outras duas atrizes. O tempo real desta acção, o silêncio e a precisão profissional com que é realizada, constituem uma clara intromissão do mundo real quotidiano na dramaturgia para se

converter depois em narrativa poética.¹¹ Na entrevista dada em Avignon a Christilla Vasserot,¹² Liddell justifica a flagelação justamente como fonte de “verdade”: “Só o corpo engendra a verdade. É uma ideia muito medieval. Se o Michel Foucault me ouvisse, dava-me uma chapada! Dir-me-ia: ‘ouve lá miúda, já se evoluiu depois disso!’ Só que há mesmo qualquer coisa, no corpo, que está acima da vontade humana, dos desejos. O corpo engendra a verdade. As feridas engendram a verdade”.

É esta ânsia pelo real na dramaturgia contemporânea, como forma de verdade, que resulta em momentos brutais e radicais de auto-referencialidade em que o corpo do intérprete e a sua capacidade de gerar presença são os principais suportes, atirando novas questões para o público. Ao produzir em cena actos que, pela sua natureza documental, têm o mesmo valor simbólico que a realidade quotidiana, o lugar ético do artista é partilhado com o espectador. E à poética da falha, junta-se muitas vezes a poética do risco. E o risco de lidar com o real de uma forma o menos mediada possível, o poder de transformação que isso pode provocar, quer no artista, quer no espectador, é o lugar da arte e do seu poder de encantamento.

O papel do espectador por relação à revelação da verdade em palco e ao risco que isso constitui é claríssimo no discurso de Angélica Liddell. Em 2008, numa entrevista a Claudia Galhós durante o Festival Cítemor, Angélica Liddell comentava:

[...] acredito em colocar o espectador numa situação extrema para que possa reflectir e para que possa gerar um conflito. Se nós proporcionarmos informação sobre a qual estamos todos de acordo e não levares o [espectador] até nenhum lugar extremo, então tudo vai ser dúbio, tudo vai ser mediano, tudo vai ser raso. Mas se tu o levas a uma situação extrema, evidentemente vais gerar-lhe conflito. E eu trabalho gerando conflitos imorais para que o espectador chegue a conclusões morais. [...] E esse é o processo que eu tento que chegue ao espectador. Claro que isso por vezes também gera uma rejeição por parte dos outros porque entendem-no de uma maneira absolutamente literal.¹³

¹¹ Poderíamos a este propósito explorar as proximidades dramaturgias de alguns trabalhos do catalão Sergi Faustino, *Nutritivo* (2003) ou *Estilo Internacional: investigación alrededor de un cuerpo cansado* (2011), mas deixarei essa discussão para outra oportunidade.

¹² Traduzida na folha de sala do espectáculo *Da Cultugest*, Lisboa.

¹³ A afirmação de Liddell é feita a propósito do espectáculo *Boxeo para Células y Planetas* de julho de 2008 (transcrição do vídeo *on-line*, tradução da minha responsabilidade).

E em Avignon, em 2010:

O que pretendo é colocar o espectador em conflito consigo mesmo e com o mundo através da exposição da nossa própria dor. E então o que tento realmente, como em qualquer relação do espectador com uma obra de arte, é que se identifique com os sentimentos e que os compreenda, e ajudá-lo a compreender o mundo e, neste caso, ajudar a compreender melhor de que somos feitos e os nossos próprios conflitos. O conflito do homem consigo mesmo. Então o que busco é essa identificação através de uma tensão máxima. De submeter o espectador a uma tensão. Uma tensão emocional.¹⁴

É este processo de utilização instrumental de um repertório de signos próprios das dramaturgias do real – a tal colecção de artefactos (objectos, pessoas e acções) apresentados como exemplares autênticos da vida real – para a transformação do actor em não-actor que se interpreta a si mesmo de forma intimamente brutal (ou pornográfica para utilizar uma palavra da própria criadora) que se torna interessante. Esta transformação é identificada por Liddell na mesma intervenção em Avignon:

O risco que se corre é o risco de trabalhar com os seus próprios sentimentos e isso deixa-te num estado de exposição total, de vulnerabilidade total e trabalhamos com essa vulnerabilidade, e esse é o maior risco que logo se traduz também num esforço físico e eu dizia às atrizes que tinham de trabalhar como se tivessem de levantar a sua própria vida e cada coisa que fazemos em cena eu dizia-lhes que tinham de fazer cada gesto como se fosse através desse gesto que teriam de sobreviver ao sofrimento e à dor e utilizar tudo isto para sobrevivermos a nós próprios. Por isso torna-se compatível o esforço físico com o risco emocional que assumes, ao relacionar-te com o teu próprio sentimento, com a tua própria parte escura, com a tua dor, com a tua própria existência emocional. Não nos deixa intactos. Não é uma peça que nos deixe realmente intactos. A nós mesmos, como actores. Agora mesmo respondia a um jornalista que me dá a impressão que, quando acabamos a *La casa de la fuerza*, não somos actores. No *Ano e Ricardo* (2005), estou consciente que sou uma atriz, mas na *La casa de a fuerza* creio que não se trata disso... não somos actores em cena, é outra coisa. [...]

¹⁴ Conferência de imprensa no Festival de Avignon sobre *La casa de la fuerza* em julho de 2010 (transcrição do vídeo, tradução nossa).

Assim, a criança, os cigarros, as cervejas, os *mariachi*, os alteres de ginásio, os sofás, o sangue real e as feridas, o *strongman* a virar o carro ou o descascar de batatas são como vestígios culturais exemplares, que Liddell, tal como um etnógrafo clássico, escolhe, segmenta, retira, e leva consigo para palco, construindo, qual museu, um cenário real, uma reprodução do mundo, do seu mundo, para se representar a si mesma (como uma não-atriz) e para exibir a verdade da sua dor, exorcizando-a e encenando um efeito de deslocamento, estranheza, medo e desejo próximo daquele que sentimos perante um artefacto exótico que se sacrifica ao olhar do público para que este possa viver um processo de transformação e encantamento.

No confronto entre uma prática artística treinada em construir retóricas de autenticidade e uma prática científica treinada em desconstruí-las, precisamos de uma antropologia e de uma performance, de uma antropologia da performance e de uma performance da antropologia, renovadas na sua impertinência sem se perderem por entre as sucessivas camadas de limiares que se abrem nesta segunda década de um novo século. A forma como algumas propostas artísticas da área performativa lidam com a noção de autenticidade através de processos de estranhamento e deslocamento, abandonando a mediação anacrónica da tradição e do exótico literal que se herdou dos primitivismos modernistas, parece-me constituir uma plataforma renovada de diálogo entre antropologia e arte. Mas não tenhamos ilusões. Em muitos dos casos que recorrem às retóricas do real e a intérpretes não-actores através de lógicas performativas auto-referenciais, a falha e a fragilidade não chegam a ser poéticas, ou são-no de forma intermitente (que é quando devíamos interromper o espectáculo com palmas). E assim me parece que a poética acontece quando o actor-artefacto e o seu coleccionador se reúnem para convocar uma epifania, com o objectivo de transformar os seus espectadores. É aí que eles passam a ser técnicos do encantamento e da mudança social.

REFERÊNCIAS

BAILES, Sara. *Performance theatre and the poetics of failure*. New York-London: Routledge, 2011.

LA CASA de la fuerza. Lisboa: Fundação Cultugest, 2011. (Folha de sala).

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*. London: Routledge, 2009.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.

LIDDELL, Angélica. *Discurso directo*. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x69yrt_discurso-directo-angelica-liddell_creation>. Acesso em: 28 mar. 2011.

LIDDELL, Angélica. *Pour "La casa de la fuerza"*. Disponível em: <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1804>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2010.

TURNER, Victor. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: SCHECHNER, Richard; WILLA, Appel (Org.). *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.