

AS FRONTEIRAS DO TRAVESTI NO TRABALHO DO ACTOR¹

Eugénia Vasques

Resumo: Início de uma discussão e reflexão em meio teatral a fim de debatermos a existência (ou a não existência) de diferenças substanciais entre métodos e processos de trabalho interpretativo, actoral, provocados pelas figuras “em travesti”, procurando entender a discussão, em sede de processo teatral, em torno da opção sexual de uma “personagem” (cujo sexo coincidissem ou não com o do actor ou da actriz) ou do investimento político, nos referidos processos criativos, em questões como “géneros” dicotómicos, “identidade”, ponto de vista “glbt+, estética feminista, condição da mulher, condição masculina, etc.. testamos, tentativamente, como se põe em causa, cenicamente, os modelos deterministas da estrutura social, numa aproximação à identidade nómada e múltipla proposta pelas filosofias post-estruturalista, post-moderna e outras.

Palavras-chave: actor/actriz/performer, travesti, cross-dressing, personagem, identidade, género, feminino, técnicas, imitação, “actor t”, onnagata ta’ziyeh e do ru-hozi.

I. INTRODUÇÃO

Três objectivos, muito claros e simples, estruturaram a nossa inicial ideia para o debate em torno do tema “As Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor” incluído no *Ciclo Femininomasculino do Maria Matos - Teatro Municipal* (temporada 1999-2000). O primeiro, pragmático, visava recolher, em conversas informais, elementos técnicos concretos da experiência de actores e bailarinos no campo do *cross-dressing* (à letra, vestir roupa do sexo “oposto” ou “vestir trocado” o que responde, de certo modo, ao estereótipo promovido pelos cientistas de oitocentos que falavam em “inversão sexual”, expressão aquela que traduziremos, embora não seja exactamente o mesmo², por “travesti”). Este intuito permitir-nos-ia constatar os problemas que se põem sobretudo aos actores e actrizes portuguesas dos vários modos do fazer teatral (teatro de texto, da emoção, da fisicalidade, da performance, da “revista”, etc.) e as subsequentes soluções fornecidas pela

¹ Este trabalho foi publicado, em suporte CD-rom, com o título *As Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor*, Lisboa, Maria Matos Teatro Municipal, 2001.

² Sobre esta matéria existe uma bibliografia imensa. Cf. adiante, neste texto, o substancial da diferença entre os conceitos em presença.

imaginação ou pelo treino de cada um/a para a resolução prática dos obstáculos encontrados.

O segundo objectivo perseguia já a observação do grau de consciencialização demonstrado pelos criadores/intérpretes nos seus respectivos processos de criação no âmbito do travesti ou de qualquer forma cénica (teatro, dança, performance, *one person show*, etc.) que implicasse “troca-de-roupa” ou qualquer outra “mutação”, física, vocal, psicológica e paralelo questionamento identitário de “géneros”.

Finalmente, o terceiro objectivo delineado por nós, pelo Miguel Abreu (Cassefaz) e por mim, era promover uma discussão e eventual reflexão com os nossos convidados/as a fim de debatermos a existência (ou a não existência) de diferenças substanciais de métodos e processos de trabalho interpretativo provocados pelas “figuras em travesti” que tenham construído, procurando nós entender, também, a profundidade da discussão que possa ter alguma vez tido lugar, em sede de processo teatral, em torno da opção sexual de uma “personagem” (cujo sexo coincidissem ou não com o do actor ou da actriz) ou do investimento político, nos referidos processos criativos, em questões como “géneros” dicotómicos, “identidade”, ponto de vista “glbt+”³, estética feminista, condição da mulher, condição masculina, etc., visando pôr em causa os modelos deterministas da estrutura social ou visando uma aproximação mais eclética à identidade nómada e múltipla da filosofia post-estruturalista, post-moderna e outra.

A conclusão a que chegámos depois de ouvidos os nossos interlocutores é que, em Portugal, infelizmente, estas matérias raramente são debatidas no plano teórico – no caso em presença, poucos convidados⁴ se mostraram ao corrente ou motivados pela existência de reflexões de índole teórica ou pelo empenhamento político que, noutros países europeus ou americanos, enquadram o problema dos travestismos cénicos na actualidade.

A constatação fez-se, como os leitores poderão confirmar na transcrição (quase integral) do debate, porque, primeiro, os intérpretes dizem, em geral, ignorar as questões metodológicas (e, por maior razão, sequer ontológicas ou políticas) que

³ Sigla usada tecnicamente, em contexto (politicamente) minoritário, e que significa gay, lésbica, bissexual, transsexual, transgénero e variantes.

⁴ Na verdade, só um deles, Filipe Costa, ex-aluno da ESTC, onde nos encontramos, professora e aluno, no início da década de 90, e pudemos debater, pela primeira, no nosso país, vez em sede escolar, tais temas de índole ético-estética.

o trabalho de construção do “travesti” poderia hoje pressupor. Depois, porque o ferrete da auto-censura e da persistente desmotivação reflexiva dos nossos criadores continua a marcar as mentalidades dos variados agentes das áreas artísticas (e não só, claro está!) e dos seus formadores e centros de formação.

Tal resultado foi, até certo ponto, impeditivo da cabal prossecução dos objectivos iniciais. No entanto, analisando atentamente os dados colhidos nas entrelinhas das conversas, pudemos chegar aos seguintes indicadores (epistemológicos):

a) Os intérpretes “mais velhos” demonstram necessidade de identificar o trabalho de travesti como um “trabalho normal de actor” (assente na suposição de que o “actor” é um intérprete que responde a qualquer solicitação artística que lhe proponha um “risco”, um “desafio”, sem que tal implique obrigatoriamente um investimento, um comprometimento pela escolha), numa consciência de artesanidade (a que chamarei do actor “generalista”); os bailarinos e/ou coreógrafos ouvidos dividem-se na postura adoptada;

Os intérpretes “mais novos” (chegados ao campo a partir dos anos 80) tendem a demonstrar, regra geral, uma maior abertura para o debate dos problemas culturalistas de “género”, “estética gay”, e temas correlatos, podendo inclusivamente abrir a discussão, despreconceituadamente, para as suas próprias opções sexuais.

Praticamente nenhum dos criadores teatrais ouvidos (à excepção de um já identificado) colocou em discussão as suas pessoais opções sexuais como condicionante ou “contaminante” da expressão das suas íntimas inquietações. Pelo contrário: quase todos os intérpretes e/ou criadores tenderam a aceitar que as preferências por este ou aquele modo de expressão era, maioritariamente, fruto da implicação das várias personalidades e universos dos intérpretes num trabalho dado, ou de acasos a que só posteriormente fora atribuída, por terceiros, uma leitura relacionada com questões de identidade sexual ou de estética “alternativa”...

Nenhum/a dos criadores/as manifestou qualquer sinal de que o recurso recorrente ao travesti nas artes performativas portuguesas da contemporaneidade fosse uma questão de “modismo” ou de importação por imitação ou influência de outras culturas dominantes com as quais Portugal contacta, bilateral e sistematicamente, mais de perto, desde meados dos anos 80.

b) Os intérpretes “intuíram” (inconscientemente?) que são mais livres do que o cidadão comum para “entrar” e “sair” – sem danos, veja-se adiante o que confessam

os nossos convidados --, do “papel-género”, percebendo, deste modo, o teatro, a cena, como lugar para exprimir mais livremente comportamentos não convencionais que os públicos não podem imputar directamente, sob pena de preconceito reducionista, à/aos intérpretes.

Posto isto, o passo seguinte da nossa reflexão foi um caminho mais “intimista”. Enriquecidos pelas posições (ou não posições) dos convidados do debate, iniciámos a fase de debate a dois e o processo de recolha de materiais que neste texto colocamos à disposição de todos aqueles que, connosco desejem debater o problema que nos ocupa.

Os objectivos são, agora, de duas ordens: proceder a uma organização, sistematização e análise de materiais teóricos ou informativos e proceder, a seguir, à sua avaliação prática. Com isto queremos dizer que o nosso fito último é a criação de um núcleo de experimentação e formação em torno do trabalho especializado do actor.

Vejam, então, o que encontrámos na nossa procura e avaliem os materiais que, ao longo dos últimos anos, fomos construindo. Teorizemos um pouco.

II. “ACTOR T”: DO TRAVESTISMO PARA A REPRESENTAÇÃO DO “EU” CAÓTICO DA POST-MODERNIDADE

1. “Travesti” é uma designação criada pelo psiquiatra alemão Magnus Hirschfeld (1868-1935), a quem, praticamente, se deve a afirmação da “sexologia” e a identificação do fenómeno, em 1910, a partir de um estudo intitulado *Die Transvestiten*.⁵ Os conceitos actuais de travesti, lésbica e *gay* englobava-os o autor sob a designação de “intermédios sexuais” (“*sexual intermediaries*”, na tradução inglesa e que em português, depois do estigma da qualificação patológica de “morbidez” sexual, seria traduzido, nos boémios anos 20, pelo binómio “safismo”/ “socratismo”), reservando a designação “transvestiten” para especificar aqueles, homens ou mulheres heterossexuais, que sentiam uma pulsão que se traduzia na necessidade psicológica de vestir roupas do outro sexo.

Actualmente, o recurso ao travesti volveu-se numa forma de expressão que, sobretudo no plano da estética e do espectáculo, põe em questão – subverte -- o binarismo que subjaz à identificação convencional dos géneros (masculino e

⁵ Cf. DICAS BIBLIOGRÁFICAS.

feminino). O “cómico” a esta “arte” associado é muito ambivalente e pode ser, como é fácil de detectar nos muitos espectáculos, amadores ou profissionais, que hoje proliferam, homofóbico, heterofóbico, machista ou misógino.

A mais importante técnica utilizada no “travesti” artístico é a que em inglês se designa por “female impersonation” ou “male impersonation”. Em português, não existe, significativamente, uma terminologia suficientemente rigorosa para distinguir as várias categorias de “travesti” e, quer as pulsões psicológicas, mais intimistas, quer a prostituição, quer o “disfarce artístico” são designados, na linguagem comum, pela palavra pelos mesmos nomes ou qualitativos.

Dando, para efeitos de apresentação, exemplos oriundos de culturas muito diferentes das nossas, eurocentradas, em que o “travesti”, sobretudo e significativamente o masculino (talvez porque, culturalmente, as mulheres são, pelo menos desde os Gregos, percepcionadas como a própria “natureza dual”, o sexo que contem, perigosamente, o interior e o exterior, o privado e o público, sentimento de que os homens se sentiriam “banidos”)⁶, transporta em si, ainda, traços de uma tradição religiosa, ritual, para-teatral, escolhemos, para melhor podermos problematizar e aproximar do nosso horizonte estas questões, os casos do *onnagata* do Japão, um dos mais interessantes e complexos casos a incluir nesta “categoria”, e os, igualmente interessantes, do *ta'ziyeh* e do *ru-hozi*, formas tradicionais de “teatro” popular do Irão.

Não tratamos, neste momento, o caso feminino das *Takaraziennes* japonesas, da Takarazuka Revue – forma também muito popular de teatro musical criado, em 1914 em que o elenco, exclusivamente, feminino, interpreta papéis de homens e de mulheres segundo uma escola de representar em que as actrizes devem ingressar ainda adolescentes – pelas razões já enunciadas. A nossa preocupação actual centra-se, assim, em “representações” técnicas do “feminino” na cena performativa.

2. O *onnagata* (etimologicamente, “em forma de mulher”) é um actor que representa “a Mulher”, ou seja, é um artista que constrói a imagem idealizada, convencionalmente, do “feminino” na cultura e civilização japonesas. Existe nesse trabalho uma rigorosa “technê” (para usarmos um conceito patente nos estudos de Platão e Aristóteles com os quais muitos estudantes de teatro contactaram na introdução ao estudo da imitação), isto é, um modo de fazer que pode ser aprendido

⁶ Cf. Froma I. Zeitlin, “Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, *Representations II*(Summer 1985): 70-80.

e ensinado. Estamos perante a expressão máxima de uma técnica de imitação que ronda a “citação”, à qual poderíamos opor, segundo a tradição ocidental, a técnica psicológica do “encarnar” que conhecemos em Portugal, mais teórica que praticamente, nas propostas psíco-físicas do grande mestre russo Konstantin Stanislavsky (1863-1938), evidentes, como é sabido, em obras de divulgação como *A Preparação do Actor*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*⁷.

As características mais relevantes do *onnagata*, aquelas que são passíveis de ser decodificadas mais facilmente por nós, ocidentais, em espectáculos japoneses, são, em síntese, as seguintes:

- o corpo do actor nunca se apaga inteiramente (quer externamente, para o público, quer mentalmente, para o actor)

- o corpo do actor nunca tende para a verticalidade: a pontual verticalidade usada pelo actor, serve, a um tempo, para lembrar que há um homem por detrás daquela “mulher” e serve ao actor para repousar

- o ideal da mulher assim expresso na fisicalidade sublinha valores como a submissão, a fragilidade, a obliquidade/manha, etc. Tudo isto se resume na definição de um dos mais famosos *onnagata* da segunda metade do século XX, Tamasaburo, que resume assim o seu trabalho: [criar] “o ideal da mulher que trago em mim e do qual pretendo apropriar a expressão suprema” (tradução da editora).⁸

- o corpo deste “feminino” do *onnagata* não é, contudo, um corpo codificado como no Kabuki (ou no Kathakali) mas é um corpo ARTIFICIAL (veja-se a posição de desequilíbrio) que levanta, ontologicamente, a questão da identidade flutuante “daquilo” que vemos em cena. O corpo da figura feminina é sempre lido como “jovem”, ainda quando o actor tenha mais de oitenta anos!

Se analisarmos, de entre as propostas cinematográficas sobre a matéria, o filme *M. Butterfly* (1993), excelente documento de informação, recordaremos, decerto, o facto, patente na narrativa, de, em algumas “famílias” o *onnagata* ter de viver como uma mulher... É uma interessante questão a contrapor à não existência de psicologia nesta construção estética e ontológica...

⁷ Cf. **DICAS BIBLIOGRÁFICAS.**

⁸ Cf. *L'Acteur qui ne revient pas*, p. 25.

Contudo, como sublinha Georges Banu na obra *L'Acteur qui ne revient pas*, que vimos compulsando, pensa-se que, apesar da não implicação mimética do *onnagata* no mundo social que não é suposto imitar, a verdade, porém, é que as fronteiras nunca são completamente estanques e o *onnagata* terá influenciado, por exemplo, a modificação do *kimono* feminino – um elemento tão “determinante” na configuração da tradicional “feminilidade” da “Mulher” japonesa! -- ao necessitar de alongar as mangas para os fins estéticos dos jogos do actor. O que não deixa de ser uma influência, secundária embora, a fazer-nos meditar profundamente nas interações que concorrem para a construção culturalista dos géneros humanos e da semiologia com que se tecem as suas representações “tradicionais”!

3. O outro exemplo referido – culturalmente mais próximo de nós --, é constituído por um tipo de travesti masculino (raramente as mulheres se podem apresentar “em cena” e quando o fazem estão sempre acompanhadas), de cariz religioso ou ritual, patente em duas das mais importantes formas para-teatrais do Irão: o épico-trágico e religioso *ta'ziyeh* e o cómico e desopilante *ru-hozi*.

O primeiro género, com origens prováveis no século XVII, é uma espécie de procissão, de auto, onde são narrados (pelas personagens más) e cantados (pelas personagens boas) episódios do martírio e morte do Iman Hosein, neto de Maomé. Neste género, as representações do feminino não visam “imitar” qualquer modelo de mulher retirado da realidade. As mulheres “retratadas” – da família de Hosein – são arquétipos (a Mãe, a Esposa, etc.) e os homens que se travestem fazem-no de uma forma muito particular e fortemente codificada: estão vestidos, sobre os seus fatos pessoais, com uma veste (túnica) preta, semelhante no formato às túnicas verdes e vermelhas dos outros “actores” que representam as figuras masculinas, usam um fino véu que deixa ver o rosto, e cantam com as suas vozes normais, masculinas. Aqui, o signo “mulher” é constituído, somente, pela associação dos significantes véu e túnica preta e o seu significado pertence à categoria do simbólico. São mulheres “sociais” e não “sexuais” cujo carácter ritual e religioso (“liminal” segundo a terminologia do antropólogo Victor Turner) não permite ao público, que se deixa emocionar e carpir, qualquer confusão entre a pessoa do actor e a “personagem” representada.

No *ru-hozi*, a imitação é, pelo contrário, “limonóide” (outra vez Victor Turner), ou seja, não há codificação (excepto para o “palhaço”, de vermelho e cara preta). As “mulheres” são representadas segundo um processo de mimésis que

procura a confusão com a realidade. Nesta forma de divertimento popular, geralmente de ar livre, cujas raízes são anteriores ao século XVI e cujo modo se aproxima da *commedia dell'arte* (ou *Barbis* da Cassefaz), bem como de outras formas parateatrais do sudoeste asiático (Gujarat, Kashmira, Bengala), os actores usam, para imitar as “mulheres”, sinais retirados da moda, da região e da época, copiam tão rigorosamente traços vocais, gestos, movimentos e a maquilhagem das “mulheres” que os espectadores têm dificuldade em distinguir a realidade da imitação! Os actores que “encarnam” estas figuras são designados *zan-push* (vestido de mulher) e chegam a ser confundidos pelos homens da comunidade... que os “atacam” sexualmente como, no século XVII, faziam os *samurai* aos rapazinhos que interpretavam os papéis femininos no *Wakashu Kabuki* (Kabuki de rapazes)!

Num outro registo, o do burlesco, destinado aos maus actores ou aos velhos, existem ainda, neste género cómico secular (isto é, não religioso), as figuras “trapalhonas”, como na “revista à portuguesa” ou nos “carnavais”, que não procuram imitar a “realidade”. Segundo O. Beeman, autor do artigo “Mimesis and Travesti in Iranian Traditional Theatre”⁹, trata-se aqui de uma “falsa mimésis” por oposição à do *zan-push* que é uma “representação mimética”.

Ainda segundo o mesmo autor, a alta codificação do primeiro género tem por objectivo preservar a sensibilidade das pessoas, no âmbito religioso, enquanto o seu oposto, a imitação pelo cómico, é um instrumento pragmático destinado a descontrair o ambiente tenso (e por vezes incontrolável) dos casamentos ou de outras reuniões e festas das famílias.

4. O travestismo, a “thing in itself quite distinct from sexual orientation”, como sintetiza Hirschfeld, o já referido psiquiatra alemão imolado pelo nazismo, na obra acima mencionada¹⁰, é, como bem se entende, um conceito-encruzilhada. A partir deste conceito somos obrigados a re-equacionar os limites de “género” e da sua actual (post-moderna e post-estruturalista) representação, da sua configuração, performatividade e caótica desconstrução, e a reconhecer a tensão entre “masculino” e “feminino” (que pode veicular a repulsão, a atracção, a misoginia, o reaccionarismo), a luta implícita entre o confundir os espectadores e o seduzi-los, através do proibido, da troca de registos e de roupas ou outros sinais, numa ambígua

⁹ Cf. *Gender in Performance*. . . Laurence Senelick (ed.), Tufts University, UP of New England, 1992, pp. 14-25.

¹⁰ Cf. a referência bibliográfica em DICAS BIBLIOGRÁFICAS, no final deste trabalho.

promiscuidade de significantes e significados que envolvem o acto de recepção em cumplicidade, expectativa, conflito ou estranhamento.

Posto que a técnica espectacular do travesti foi (talvez desde sempre) incorporada pelas culturas populares – através dos actos grotescos de carnavalização da realidade que removem, pujantes, actualmente, nos autos de primavera, nos entrudos, nos S. Macários, nos Buzios, nas “revistas” e nos “café-teatro” portugueses --, não será fácil, porém, imaginar quão difícil é, ainda, para o teatro português do século XXI, enfrentar esta técnica de desnaturalização, de ruptura e destabilização num sentido “sério”, “técnico”, visando, para o caso que aqui nos interessa, mais a “construção psicológica de personagem” ou “da personagem dentro da personagem”, como procuraremos, do que a natureza desconstrutiva da representação que o travesti sempre é, pois que, teórica, política e eroticamente, é possível verificar como ele se vai des-fazendo no próprio processo criativo da sua auto-representação!

Metáfora de alguma coisa perturbante e perturbadora, o travesti teatral impôs-se na cena portuguesa a partir dos anos 80, uma década depois da Revolução de Abril, mais precisamente nos cafés-teatro da Comuna (da autoria de Carlos Paulo), nos espectáculos musicais de Fernando Gomes e, de um modo inequivocamente diferente – porque procurando uma substancialidade teórica-política como se pode verificar nas fundamentações dos projectos no decurso da década de 90 –, nos espectáculos da Cassefaz (*Cabaret das Virgens*¹¹, epopeia das *Barbis*, etc.).

Mas foi somente a partir do primeiro espectáculo *Barbis* (1993) que, pessoalmente, e como se pode constatar nos textos críticos em anexo, tomei consciência de que alguma coisa mudava, radical e também ideologicamente, no palco de um teatro que já ousava de outro modo, com outras gerações, “sair do armário” e falar mais ousadamente para públicos alheios ao “coming out”...

Um acompanhamento atento da evolução do projecto Cassefaz¹² e proficientes debates com o “rebelde” Miguel Abreu construíram uma amizade, não isenta de embates “ideológicos” (ele prefere dizer “de geração”!!), que nos permite, hoje, a construção de qualquer coisa que se aproxima de um projecto teórico com base na procura aturada de um conceito que Miguel Abreu baptizou depois de muitas

¹¹ Que eu, em nota crítica de 25 de Maio de 1991, considerei, um “‘cabaret’ de sagração da ambiguidade sexual” (cf. Cartaz, p. 12)

¹² Cf., neste dossier, “Textos em Anexo”.

tentativas: “o actor T” (não incluímos, como dissemos, a vertente feminina por nenhuma actriz ou encenadora se ter, ainda, mostrado interessada neste debate partilhado)¹³.

5. O que é, então, o “actor T”? Para efeitos de método para a nossa discussão e projecto de investigação futura, a nossa inquirição começou pelo sistematizar de uma tipologia genérica do travesti que existe mais comumente e que Miguel Abreu resumiu do seguinte modo:

- o travesti que é actor
- o travesti que é transsexual (e procede a alterações físicas, por meio de operações, introdução de silicone, etc.)
- o travesti que é homossexual e transpõe para cena o seu “ser efeminado”.

Nesta altura do nosso raciocínio, saltámos, por conveniência, a discussão das motivações divergentes que levam os homens a vestir-se de mulheres (e o vice-versa). Concordámos que os drag-queen, os travestis, os transsexuais, os gay e lésbicas que assumem, no traje e posturas, a imitação do sexo oposto, podem ser, e são, “cross-dressers”. Ao contrário de Marjorie Garber, não nos atardámos, porém, no debate da apropriação masculina (ou feminina) do vestuário como acto de reprodução das representações convencionais do feminino¹⁴ (ou do masculino, acrescento eu), nem as teorizações anti ou post-feministas foram convocadas. Não chamámos à colação Kristeva, Cixous, Naomi Wolf ou a radical essencialista Mary Dale. Para já, ignorámos programaticamente a discussão que nos pode separar. Dedicámo-nos, como é de prever, ao caso do travesti como actor, o tal actor que passaremos a designar por “actor T”.

¹³ Chamo, desde já, a atenção para os seguintes nomes de artistas portuguesas que trabalharam sobre a técnica do travesti: “Marlene” revisteira que Irene Isidro lembrou em *Passa por Mim no Rossio*; Teresa Ricou no caso especial da “palhaça” Tété; Maria Vieira (lembrar as suas imitações de João Villaret ou, actualmente, o chauffeur da “Pilha”, no *Herman SIC*, onde Maria Rueff pontua também); Raquel Maria no *Maestro de E Não se Pode Exterminá-lo?*, 1977, Cornucópia; Luisa Cruz, em palhaços, na *Cornucópia*, etc.; Fernanda Montemor, no *TIL*; e Lúcia Sigalho em configurações andróginas que pertencem a uma diferente tipologia.

¹⁴ Veja-se esta afirmação de Jill Dolan em “Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles”, *Gender in Performance*. . . , p. 6: “In gay male drag, women fare no better. [...] In gay male drag, anthropologist Esther Newman has suggested that the mirror is inverted. ‘The drag queen looks in the mirror of the audience and sees his female image reflected back approvingly.(p. 8) Male drag mirrors women’s socially constructed roles” (p.6).

Encontrado o “nome” da coisa, Miguel Abreu partiu da sua original experiência como actor e encenador da Cassefaz para seleccionar algumas das características que, *a posteriori*, lhe ocorrem como podendo ser substantivas para o delineamento do perfil do “actor T”. São elas:

Sob o ponto de vista da formação prévia, o “actor T” poderá ser oriundo de uma formação “clássica”, convencional, “stanislavskiana” (se tal existisse entre nós!) pela importância concedida à diversidade e, curiosamente, à menor “intelectualização” ou “politização do actor” (por enquanto não polemizo; é mais importante procurar que encontrar, definitivamente); convenho, no entanto, que o que caracterize o futuro “actor T” não esteja, à partida, reduzido a qualquer questão parcial, por mais importante que seja. O “actor T” terá de ser, pois, um actor descondicionado e não identificado, pelos públicos vários, com opções demasiado “minoritárias”!

Sob o ponto de vista estético, o “actor T” tem de ser identificado pelo seu trabalho técnico, estilístico: “o T não é um substantivo, é um adjetivo” (Miguel Abreu).

Sob o ponto de vista conceptual, e na sequência do anterior pressuposto, o “actor T” é definido de um modo aberto, polissémico, transversal, mas, em cada actualização, em cada criação, em cada actor, de um modo que deixe claro que o T pode significar “travesti” (clarificando-se o que ali significa ser “travesti”), “transformista (idem), “transsexual” (idem), “tudo a um tempo” (idem), etc. “Não confundir nada com nada, não fechar em nada. O ‘actor T’ é antes de todo um actor, o construtor de imagens cénicas” (outra definição, intuitiva, do Miguel para mais tarde ser “escrutinada”).

Sob o ponto de vista pessoal, o “actor T” não deve procurar este tipo de trabalho por razões de afirmação psicológica, social, ou outra; ele decide trabalhar prioritariamente nesta área experimental e excepcionalmente em outro tipo de teatro. O contrário é que costuma ser a regra.

Sob o ponto de vista das características físicas, psicológicas, ou outras, da pessoa do actor, quaisquer que elas sejam, à partida, o “actor T” tem de ser alguém que se deseje comprometer com uma técnica a encontrar, quaisquer que sejam as suas apetências pessoais ou opções de sexualidade. Mas de acordo com a experiência prévia, parece que é inescapável haver, à partida, uma apetência física – e comportamento físico mais ou menos agressivo, mais ou menos feminino, mais ou

menos delicado, mais o menos frágil ou forte – e psicológica, um “despreconceito”, uma disponibilidade tão “total” que o actor possa descobrir que será “mais credível e mais autêntico em ‘mulher’ do que em ‘homem’”. Mesmo naqueles em que à partida não é visível qualquer “lado feminino” mas em quem é visível o “controlo” do seu “lado feminino”!

Sob o ponto de vista técnico, da construção técnica, o que se procurará com os actores – através da “descoberta da personagem pela cabeça e nunca pelo corpo” (M.A.), como já se iniciou com o *Cabaret das Virgens*, através da fisicalidade, da voz e do sentimento, e nas *Barbis*, pela composição da caracterização e da máscara – será a “construção psicológica”. Caracterizar a personagem por meio da procura da “verdade” nas “memórias” interiores do actor (à la Stanislavski).

Em suma, retornando a um Stanislavski que volta as costas à enunciação brechtiana do actor por detrás da personagem, a “figura T” é construída através e pela própria personagem que, sendo e tendo uma “psicologia”, permite ao “actor T” a pesquisa da personagem-dentro-da-personagem. De tal modo, que será possível imaginar uma “Companhia T” a funcionar dentro da Cassefaz!

Finalmente, e sob o ponto de vista da pesquisa paralela, a formação teórica ter-se-á de realizar em equipas de características pluridisciplinares. Da História (perseguições das minorias, por exemplo); da Antropologia e da Etnografia (a questão do onnagatajaponês; da prostituição sagrada do eunuco travestido e castrado (Hijra) da Índia; dos travestis religiosos e burlescos das formas tradicionais parateatrais do Irão, da África e de Portugal, etc.).

A investigação propriamente teatral far-se-á em regime de workshops pluridisciplinares.

“Antes da sensação física e anatómica do que Deus fez, existe qualquer coisa de espiritual que não obriga a vestir “outras” roupas: a transsexualidade psicológica. O “actor T” seria a adopção de uma solução terrível. De um modelo socialmente reconhecível que chegue a um estágio zero e aí insira as novas emoções” (Miguel Abreu).

Enfim, ama “post-negociação” da identidade bem ao gosto do mais conceptual dos produtores do teatro em Portugal.

Lisboa, Dezembro de 2000/Maio de 2001

III. DEBATE

MARIA MATOS – Teatro Municipal

dia 29 de Novembro de 1999

SUMÁRIO

1. Introdução à discussão:

1.1. Miguel Abreu: Contextualização da discussão no âmbito das acções da programação do Maria Matos – Teatro Municipal. Apresentação dos convidados.

1.2. Eugénia Vasques: Algumas pistas teóricas e práticas para a discussão.

1.3. Miguel Abreu: Lançamento da “pergunta-motor” da discussão.

2. Testemunhos e discussão.

CONVIDADOS PRESENTES NA SESSÃO:

* Pedro Vasconcelos (sociólogo, ISCTE)

* Eugénia Vasques (crítica e ensaísta, professora de teatro da ESTC)

* Miguel Abreu (actor e produtor, CASSEFAZ)

* Madalena Vitorino (bailarina e coreógrafa e responsável do Centro de Pedagogia Infantil do Centro Cultural de Belém/CCB)

* Fernando Pedro Oliveira (actor)

* Paulo Ferreira (actor e encenador)

* Filipe Costa (actor)

* Antonino Solmer (actor e encenador, vice-director do Teatro Nacional D. Maria II na altura do encontro)

* Francisco Camacho (bailarino e coreógrafo)

* José Manuel Rosado (actor e ex-transformista)

* Maria do Céu Ricardo (dramaturga e dramaturgista)

* Carlos Ricardo

* Ana Pereirinha

1. 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA DISCUSSÃO NO ÂMBITO DAS ACÇÕES DA PROGRAMAÇÃO DO MARIA MATOS – TEATRO MUNICIPAL. APRESENTAÇÃO DOS CONVIDADOS

Miguel Abreu- Antes de mais, boa noite. Obrigado por terem vindo, nesta noite de segunda-feira mas, como está um dia de chuva, até sabe bem ... Gostaria de

começar por fazer a apresentação das pessoas que estão aqui...ou já apresentaste toda a gente Eugénia?

Eugénia Vasques- ... Fiz algum esforço em relação ao Pedro Vasconcelos, mais nada...

MA- Pronto! O Pedro Vasconcelos é o nosso convidado *out-sider* às artes performativas no sentido de actuante profissional... É, evidentemente, actuante como espectador... e como sociólogo. Foi um convite feito pela Eugénia Vasques -- que coordena esta sebenta específica dedicada ao Ciclo Femininomasculino - as Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor – dada a sua qualidade de sociólogo interessado pelas questões ligadas à problemática do “género”. Não sendo esta matéria que está, especificamente, a estudar, tanto quanto sei, em termos de doutoramento...

Pedro Vasconcelos- Também é.

MA- ...pode ser um importantíssimo contributo de motivação e de recepção do que aqui venha a ser falado. A Madalena Vitorino é coreógrafa, também responsável pelo Centro de Pedagogia e Animação do CCB, mas está aqui porque sempre tem tido, ou teve, em várias fases do seu trabalho, um interesse muito grande pelas relações do feminino-masculino na relação com os intérpretes, de tal maneira que foi através de um trabalho que a Madalena fez no Bando, na Estrela 60 --*Autoretrato* --, que eu descobri o Fernando Pedro Oliveira como actor com potencial para fazer parte de um projecto que me ia na cabeça, e que era, já, as *Barbis*. Eu só conhecia o Pedro Oliveira como actor noutra tipo de trabalhos e de repente...

Madalena Vitorino-... com o meu vestido...

MA-... com o teu vestido, exactamente. O Paulo Ferreira é outro dos actores que interpretou connosco as *Barbis*. Depois, temos o Filipe Costa que é actor e que fez o papel de um actor-travesti na peça americana *Corações de Papel*, na Comuna, numa encenação da Maria Henrique. O Antonino Solmer é na sua qualidade de actor que foi convidado. Aqui há não muito tempo atrás, uns meses, um ano talvez, eu comecei a preparar um projecto, que não vim a concretizar, que se chamaria Bissex Cabaret. Convidei o Antonino para fazer um travesti e ele disse: "Ai, isso não quero fazer!" E é um pouco pela tão repentina atitude do “não quero fazer” que achei particularmente motivador ouvi-lo neste debate. O Francisco Camacho é um coreógrafo a quem, em tempos, também falei para fazer parte desse Bissex Cabaret e que também trabalha...

EV- Explica o que era o Bissex Cabaret.

MA- O Bissex Cabaret era um projecto que tinha como objectivo trabalhar as “androgínias”, o misto “homem-mulher”, em termos de cabaret, partindo do imaginário surrealista nas artes plásticas, etc.. O Francisco Camacho foi convidado como coreógrafo que se interessa por este tipo de “fronteiras” nalguns dos seus trabalhos em que é visível a duplicidade de sexos num só intérprete, se assim quisermos chamar. A Maria do Céu Ricardo está presente na qualidade de autora/dramaturgista, próxima do projecto Cassez e que faz ainda parte integrante do Núcleo de Dramaturgia do Teatro Maria Matos. E temos depois os cônjuges. O cônjuge da Maria do Céu que é o Carlos Ricardo e a cônjuge do Antonino que é a Ana Pereirinha. Ambos são pessoas interessadas em teatro por facto, por condição, por paixão.

E depois temos a Eugénia Vasques, de todos conhecida como crítica e professora de teatro, e pessoa muito interessada, teoricamente, nestas áreas e que introduziu, entre nós, a discussão das sexualidades no teatro como dimensão de um novo conceito de “teatro político”, desde o “teatro no feminino” ao “travesti” e temas adjacentes... Eu próprio, Miguel Abreu, estou aqui também na qualidade de actor interessado neste tipo de trabalho e como criador do projecto das *Barbis*. Tenho muita pena de não estarem ainda presentes duas pessoas que eram importantes neste momento... que são o Gonçalo Ferreira de Almeida que fez...(tens aqui uma cadeirinha, José Manuel Rosado!) que fez (ou aqui... onde quiseres!) ... que fez parte do *Cabaret das Virgens* e de *Maria Bakker* justamente neste Ciclo Femininomasculino que foi composto por três espectáculos: as *2001: Odisseia das Barbis*, *Maria Bakker* e *Cabaret das Virgens ou Talvez Não*, onde o jovem actor Paulo Duarte Ribeiro foi o elemento mais novo que puxámos para estes espectáculos, e que, hoje, por motivos pessoais, não pode cá estar...

O José Manuel Rosado, entretanto chegado, é actor e tem um maior reconhecimento público, desde há muito tempo, como o construtor e “pai” daquela personagem famosa, a Lídia Barloff, de que muitos ouviram falar e viram actuar.

Neste encontro, não há nenhuma grande ideia pré-pré-pré-definida; o que há é um “puxar de conversa” que orientará a prossecução de um trabalho que visa a construção de um pequeno documento escrito que reflecta as vossas opiniões, eventualmente as de outras pessoas que podem, por exemplo, ser autores de textos teóricos relevantes.

Em relação à sebenta anterior, sobre o Luís Assis, foi esta a metodologia que seguimos. Fomentámos um encontro entre pessoas que trabalharam com o Luís Assis. A Ana Maria Ribeiro foi a pessoa que coordenou essa primeira sebenta. A Eugénia vai coordenar esta segunda.

Penso que, assim, muito, muito genericamente, ficou feita uma apresentação de todas as pessoas e as mais que forem entretanto chegando, se forem chegando, irão sendo apresentadas. Este encontro no Maria Matos: Teatro Municipal é, portanto, o segundo que concretiza o nosso desejo de, em torno de cada espectáculo ou em torno de uma Companhia, autor ou encenador que nos vão aqui chegando, e que, em torno de um espectáculo ou conjunto de espectáculos, incluídos na Programação de Teatro, se justifique ou nos seja motivada a criação de um período de reflexão, de debate, que nos permita, depois, a edição de um documento.

1. 2. ALGUNS TÓPICOS PARA INICIAR A DISCUSSÃO

EV- Eu vou, antes de mais, utilizar a estratégia da conversa “ser como as cerejas” para lançar elementos para a nossa mesa, elementos que se me afiguraram ao longo destes últimos sete anos..., não, seis anos...

MA- *O Cabaret* já foi há nove!

EV- ...nove anos, me obrigaram a ir pensando com alguma distância e atenção muito focalizada, fenómenos que atravessam, de forma explícita, mas sobretudo implícita, o teatro em Portugal. Que são, como se sabe, elementos normalmente não nomeados e que pela sua não nomeação é como se não tivessem existência. Falar de ideologia, no teatro, tem de ser, obrigatoriamente, falar de marxismo ou anarquismo, nunca de feminismo, de estética *gay*, de teatro negro, de teatro yedish, etc.!!

Tudo começou assim: um belo dia, em 1990, decidi que estava farta de calar o que via e, de repente, apeteceu-me começar a pensar algumas coisas que, sob o ponto de vista estético-ideológico, me pareciam caracterizar muito do teatro das várias gerações de criadores que configuram o actual teatro português. Então, vendo o teatro de “revista”, vendo as formas de “café concerto” ou aproximado que, vários actores, como o Fernando Gomes ou outros iam organizando, e como a Comuna ia regularmente apresentando através dos Festivais da Otite, etc., etc. -- e sempre em confronto com o Parque Mayer ou com os actores mais velhos, como o Júlio Cardoso, que aliás era uma das pessoas convidadas para estar aqui hoje -- foi-se-me

impondo à atenção, ou melhor comecei a ser sensibilizada para o facto de perceber que certos fenómenos, como as várias armas do “travestismo”, que estavam no tempo -- porque estavam no cinema, nos livros, numa literatura e num pensamento estruturado, na Europa e sobretudo nos Estados Unidos -- me diziam muito e eu desejava nomeá-las.

Então, uma das minhas primeiras inquietações focou-se nessa figura ambíguíssima do travesti, no quadro genérico do que eu vou chamar, para nos entendermos, teatro. Nos “teatros”. Entre nós. Desde o *Cabaret das Virgens* aos espectáculos do “Finalmente” Clube, até às formas mais estilizadas, e mais sofisticadas, mais construídas psicologicamente, como por exemplo a personagem monologante de *Corações de Papel* de Harvey Fierstein. O que primeiro procurei foi, então, as origens do “travestismo” um bocadinho mais sob o ponto de vista, não direi psicanalítico, mas do historial do conceito.. Essa procura levou-me - nos Estados Unidos - a descobrir um livro muito velho, alemão, *Die Tranvestiten*, onde, pela primeira vez, um psiquiatra alemão, da Alemanha pré Hitler, acompanha uma série de casos muitíssimo interessantes de pessoas a quem ele chamou os “travestis” -- na nossa tradução pobre -- e que eram, como ainda são hoje também entendidos por muitos, por pessoas que precisam de vestir roupas do outro sexo (“crossdressing”). Este foi o fenómeno que ele estudou ao longo dos anos. Evidentemente, com a ascensão do nazismo, estes estudos, que floresceram na década de 20, desapareceram ou fundiram-se no tratamento das “aberrações” cujo fim era o asilo ou o campo de concentração.

Ora bem, continuando a olhar para o teatro português, eu verificava que, para além de uma dominante ideologia *gay*, havia muito recurso ao travestismo. Neste amplo sentido, que abarca todas as formas estéticas ainda que através de pequenos elementos, de elementos metonímicos (vestidos, sapatos de salto, lábios pintados, pequenos sinais como uso de “bandanas”¹⁵, etc.). A mesma coisa se estava a passar, pelo menos a partir do final dos anos 80, na nova dança, no cinema, etc. Realmente era um fenómeno que não se podia reduzir a algumas coisas que toda a gente no mundo murmura – “o actor é maricas” e afins-- e que constituíam verdadeiras revoluções abertas no modo de subverter o nosso olhar sobre o mundo.

¹⁵ Lenço de pescoço à “cowboy”.

Para os mais novos, armados de outra frontalidade e, sobretudo a partir de certo momento, de novas armas conceptuais, era mesmo já um modo de chamar a atenção, subrepticamente, para a impropriedade da oposição dos “géneros”. Ou seja, para denunciar o facto de haver formas elaboradas ou não elaboradas de travestismo que, grosseira ou estilizadamente, negam, renegam, para ser ainda mais precisa, o binarismo sobre o qual assenta o imaginário ocidental na oposição feminino-masculino. Através destas figuras da transgressão dizem-se coisas. E dizem-se de muita maneira. E diz-se sobretudo isto: será verdade que o feminino e o masculino são, efectivamente, essências opostas? Ou corresponderão a uma construção que ultrapassa os dados biológicos e genéticos? Não haverá nos “géneros”, na configuração do feminino e na configuração do masculino, uma construção social? Será que o feminino é uma essência? O masculino é uma essência?

E, desta maneira, continuei a observar o problema. E verifiquei o seguinte: por detrás deste fenómeno complexo, tão complexo que pode recobrir atitudes de sinal contrário como o machismo, o marialvismo, ou misoginias opostas-- na medida em que há uma misoginia heterossexual mas também há uma misoginia homossexual --, a homofobia, o “reaccionarismo político”, através da forma de comédia para apaziguar, pela via da inversão dos valores, (da “carnavalização” como disse Backtine) para que tudo continue como dantes, “quartel general em Abrantes”! Comecei, então, a olhar para os actores com um olhar de raio X tentando ver-lhes um bocadinho da alma (os actores, quer queiram quer não, deixam sempre a alma, em cena, com o rabinho de fora). Não para me “apropriar” dessa “alma” e nem sequer para escrever/falar de tudo o que se “vê”, ou intui, ao analisar um espectáculo. Mais para tentar compreender. E comecei à procura do seguinte: será que esta multiplicidade, esta tipologia tão variada de *impersonaters* não exigirá uma técnica própria?

Tentei, então, levantar estes problemas, nas minhas aulas de teoria, na Escola Superior de Teatro e Cinema, para começarmos a pensar nisso em termos de “ler o mundo”. Desejava descobrir, e dar a descobrir, onde está, ou não, a psicologia, a construção, a técnica. (Uma coisa descobri sozinha: muita gente me disse ou insinuou que eu pertencia ao “lobby gay” e que talvez fosse, quem sabe até, uma “lésbica” não assumida!). Comecei a falar com pessoas. Fui espreitar o Fernando Pedro, lá no camarim dele, para ver como ele construiu a sua figura... Fui espreitar o

Paulo Ferreira, o Miguel Abreu, perguntava-lhes tudo: quem vos ensina, como é que ensinam, o que é que os actores perguntam, etc.

Uma coisa eu já sabia: uma *technê*, no sentido grego, existia. Ou seja, isto era uma coisa que se aprendia e que se ensinava. A minha pergunta era se os actores - falo em intérpretes, de uma maneira geral, nas artes vivas do palco - não se limitavam, muitas vezes, a fazer outras coisas em lugar daquilo que eu imaginava que seria uma técnica muito rebuscada, por vezes com recursos à psicologia, como foi o caso da personagem de *Corações de Papel*, ou sem recurso à psicologia...

FILIPE COSTA- ... mas que precisava de uma técnica.

EV- ...mas que precisaria de uma técnica. E comecei a pensar que é isso que a gente lê em todos os livros. Qual um modelo mais produtivo para colocar de outra maneira o problema? O do *onnagata*. E então li o que o Mishima escreveu sobre o *onnagata*, li o que a Marguerite Yourcenar referiu relativamente aos “nô” modernos do Mishima, li *L’Acteur qui ne Revient Pas*, do Georges Banu. Bom. Tentei pesquisar e coleccionei bibliografia sobre a matéria que comecei a distribuir por alunos e por amigos, como o Miguel Abreu.

Fui ver, sempre que pude, no estrangeiro e aqui em Portugal, os espectáculos de *Kabuki*, os espectáculos de *Nô*, os espectáculos de “transformistas” para tentar perceber ou, pelo menos, “sentir”. E interrogava-me, e muitas vezes em conversas com o Miguel, em relação a uma técnica de construção que não é uma, mas que deve ser muitas técnicas de construção. Porque há aqui, efectivamente, uma tipologia muito variada, portanto tem de haver técnicas muito variadas, também.

Retomando, agora, as tais cerejas para cima da mesa, o que é que me encantou quando li coisas sobre o *onnagata* japonês? O sentido mesmo do ser *onnagata*. É muito bonito: *onnagata* é o actor que representa “a mulher”. As mulheres mas num sentido singular, essencialista. A mulher: mas que mulher? A mulher ideal japonesa. Não é a mulher goethiana, do “eterno feminino”, é a mulher ideal dos e para os japoneses. Mais. Tamasaburo, o célebre *onnagata*, dizia: "eu procuro a mulher japonesa ideal que tenho dentro de mim. E é essa que eu tento exprimir." E isto já me dava uma pista.

Ainda que o *onnagata* e a construção deste feminino seja essencialista, é-o de modo, apesar de tudo, individual. Cada um exprime ou tenta exprimir a sua imagem do ideal feminino japonês. Para Tamasaburo, o que é muito curioso, o “*onnagata* ocidental” seria... a Greta Garbo!

Para finalizar este “monte de cerejinhas”, lembro uma coisa também muito bonita. É que esta personagem espantosa do oriente, que existe num teatro que não visa de maneira nenhuma o mimetismo, que não se supõe imitar nada, não se supõe mudar a sociedade, mudou, contudo a moda feminina! Porque o *onnagata* teve a necessidade das mangas compridas no *kimono*, os *kimonos* passaram a ter mangas compridas... Aqui está uma fronteira, entre outras, que o *onnagata*, não voluntariamente, veio quebrar.

Gostaria ainda de acrescentar que o processo das *Barbis*, a partir do momento em que comecei a estudar a matéria, ficou ainda mais claro. Talvez o processo tenha mesmo ultrapassado os criadores. E eles, logo de início, criaram, aparentemente, uma estratégia de estereótipo - as senhoras daquela idade da avenida de Roma lisboeta - partiram do estereótipo, que todos nós reconhecíamos, mas não do “boneco”, no sentido grosseiro, a traço grosso, mas introduzindo qualquer coisa que já de si era muitíssimo diferente do modo comum, entre nós, de desenhar um travesti, e que era, no essencial, impor ali qualquer coisa. Eu chamei-lhe: uma grande ternura humana. Penso que tem a ver também com a pele, com a sensibilidade, dos actores que construía as *Barbis*, não sei.

Mas saiu-se do estereótipo e, sob forma de comédia, nestes três anos 1993, 97, 99, conseguiu-se uma coisa extraordinária sobre a qual tive oportunidade de escrever: conseguiu-se trazer para o grande público, para todos os públicos, essa coisa espantosa que, qualquer pessoa, de qualquer idade, de qualquer classe social que viesse ao Maria Matos, ou a outro palco onde as *Barbis* tenham comparecido, percebia que, afinal, não se estava perante “bonecos” revisteiros, estava-se perante problemas. E falou-se de problemas de inversão sexual, com ternura e com brincadeira. Falou-se que as velhas senhoras podem amar e amar jovens sem que isso seja um anátema. Falou-se que as mulheres de meia idade, gordinhas ou com outros defeitos, podem arranjar rapazes musculados para brincar, que não há problema. E aqui a comédia não serviu para pacificar. Serviu para subverter.

E, manhosamente, afirmou-se, pela primeira vez claramente (o Cabaret das Virgens foi uma experiência ainda “privada”), uma estética da diferença e uma ideologia nalgum lugar *gay*, naturalizando junto dos públicos, a discussão destas matérias que eram, até aí, matérias do “closet”. E fazendo com que toda a gente no país, através da televisão ou não, pudesse, com imenso à vontade, imensa naturalidade, não confundir o actor com o “bicha”, mas saber que as coisas eram

muitíssimo mais complicadas do que a cabeleira e o batôn podem representar. Intuindo. Porque a grandeza das *Barbis* foi sempre isto: permitir-nos intuir coisas que eu até hoje não sei nomear. Era isto.

1.3. LANÇAMENTO DA “PERGUNTA-MOTOR” DA DISCUSSÃO

MIGUEL ABREU

Sim, senhor. Posto isto temos a sebenta feita! Bem, mas nós tínhamos combinado lançar uma pergunta que servisse pontapé de saída para a discussão: QUAL É OU FOI O IMPACTO SOCIAL, PESSOAL, AFECTIVO QUE O ACTOR/A ACTRIZ SENTIU POR TER REPRESENTADO UM PAPEL DO SEXO OPOSTO? ESTIGMATIZADO COMO “GAY”? PRESSIONADO PELO PÚBLICO QUE “EXIGE” A CONTINUAÇÃO DAQUELE TRABALHO MESMO QUANDO ESTE JÁ NÃO INTERESSA ARTISTICAMENTE AO ACTOR OU À ACTRIZ?

Este ponto de partida mas, às tantas, é vago mas, ao mesmo tempo, afectará o sim ou o não de fazer um qualquer personagem em travesti... Nós temos estado aqui a falar sobretudo de actores. Não falámos ainda de actrizes que fazem de homens, o que poderá ser outra realidade, e esse é um ponto que queremos discutir. Há muito poucas mulheres a fazer travestis masculinos.

2. TESTEMUNHOS E DISCUSSÃO

MA- E depois haverá outro campo que tem mais a ver com a dança porque acho que nessa arte se encara tudo isto de uma forma bastante diferente... Bem, não vou dizer o que é que acho porque senão não tem graça. Agora, seja qual for a situação, a pergunta que dirijo a todos é se sentiram ou se tiveram medo de sentir qualquer impacto social, impacto pessoal ou impacto afectivo por terem representado um papel do sexo oposto. Ficam estigmatizados como sendo *gay*? Sentem-se pressionados pelo público? Esta questão é sempre muito pertinente. É pena a Fernanda Montemor, a Zita Duarte¹⁶ ou a Maria Henrique não estarem aqui agora mas é possível que alguma ainda chegue atrasada... A Fernanda Montemor, quando fez, aqui no Maria Matos, com o TIL, um papel masculino, também dizia:

¹⁶ Actriz do Teatro Experimental de Cascais, então já muito doente, que viria a falecer em Janeiro de 2000.

"Ai, eu só fiz uma coisa. O meu neto diz que fiz muito bem e ele estava na mercearia e disse": "a minha avó, que é um homem...ai, eu fiquei tão embaraçada" - depois pensou e corrigiu - "embaraçada não". Mas ficou, foi o que lhe saiu, ficou embaraçada. Esta coisa pública da confusão dos sexos, embaraça ou não? Esta coisa das confusões de fazer um personagem feminino, no caso de um actor, é mais complexo para um actor do que fazer um criminoso ou fazer um outro personagem qualquer ou é exactamente como fazer outro personagem qualquer? E não estou aqui a pôr a questão técnica porque essa obviamente é comum a todos os personagens. O actor tem a sua técnica de trabalho e procura para cada especialidade o desenvolvimento de uma outra componente da sua técnica de actor. Tem mais a ver com a questão de o actor ser visto como actor em palco e depois confrontar-se , como pessoa, com o quotidiano. Será que nós (no caso das *Barbis/Cassefaz*) somos ou não somos prejudicados, na seriedade do trabalho, porque: primeiro recorreremos à comédia, o que é logo um problema da cultura ocidental; segundo, à comédia através do travesti?

Lembro-me do Pedro Oliveira uma vez ter dito: "Sabem lá a quantidade de namoradas que eu já perdi porque acham logo que as *Barbis* são todos gay"

F. PEDRO OLIVEIRA

Eu acho que nunca perdi nenhuma...

MA- Não, mas disseste uma vez, a brincar! Fixei. Esses pequenos nada é que para mim são... partes de um todo importante porque significam que há tumultos sociais de recepção, de desconfiança. Se se faz tão bem aquilo é porque, inevitavelmente... quer-se ser ou deseja-se ser mulher, o que não tem nada a ver com o ser ou deixar de ser *gay*, que é outra coisa completamente diferente. A mesma coisa se passa quando se compõe o papel de um homossexual: a maior partes dos actores *gay* tem mais dificuldade em construir personagens homossexuais do que actores não *gay*. De darem corpo aos homossexuais por causa desse complexo social, no fundo. Pronto. Isto pode ser uma primeira razão pela qual uma pessoa pode ter receio em fazer um personagem do sexo oposto. Mais talvez os homens a fazerem de mulheres do que as mulheres a fazerem de homens.

E mais ainda: será que esta fronteira é tão perversa que atrai mais o público a ver homens a fazerem de mulheres do que a ver mulheres a fazerem de homens? E mais curioso ainda: porque é que as mulheres são tão motivadas a assistir aos espectáculos de travesti e se divertem tanto em ver homens a fazerem

representações, mais ou menos burlescas? E depois, porque é que na dança, que tem a ver com as fisicalidades mais assumidamente, por não se recorrer tanto à palavra, se pode desviar a atenção desse fenómeno de identidade actor-personagem? Quero dizer: as sensibilidades que vocês envolvem em termos de corpos e de movimentos e de intenções nos movimentos estarão mais disponíveis, para lá do suporte físico, do corpo ser de homem ou de mulher? Estar-se-á a desenvolver um determinado comportamento físico independentemente do sexo do intérprete?

Aliás, esta questão também se poderá colocar aos actores. Não haverá certas personagens femininas, que não seriam muito mais bem representadas por homens, como a Branca de Neve ou a Bruxa, por exemplo? Ou o caso da rainha D. Amélia. Da “nossa” rainha D. Amélia? Noutro dia, diziam-me assim: “Quem poderia fazer este papel? Não temos nenhuma actriz em Portugal que tenha aquele ar da D. Amélia!”. E alguém dizia: “Pois não, tem de ser um homem a fazer de D. Amélia.”

Mas eu, como actor, não quero mais ser um homem a fazer de D. Amélia se não, realmente, acham que uma pessoa não sabe fazer mais nada. Não é?! Mas realmente... a D. Amélia é um homem! (risos)

EV- Como diria a Carolina Michäelis: era “uma alma viril”!

MA- A pergunta é se, realmente, as emoções têm de ser condicionadas pelo corpo físico do intérprete ou podem viver para lá, independentemente do ter-se recorrido a um homem por outros motivos. Esta era, em síntese, a proposta do debate. Acrescento que a personagem do Filipe, em *Corações de Papel*, de qualquer forma, era assumidamente um travesti.

FC- Era a personagem de um homossexual que fazia travesti. Era o trabalho dele. A sua profissão. Era a representação dos dois estigmas. Era o homossexual que, ainda por cima, fazia travesti.

MA- Resta saber se esse travesti era o que ele gostaria de ser, ou se o homossexual em questão vestia e despia a personagem... É um bocado como olhar para o Zé Manuel Rosado ou para certas pessoas que fazem travesti, não é? Que são sempre iguais aos personagens estejam ou não com público. Não é o teu caso...

FC- Aquele vestia e despia o personagem. Acho que não tem nada a ver com o assumir ser homossexual. O trabalho dele [personagem] era, provavelmente, o que queria fazer naquela altura: interessava-lhe aquela forma de expressão e porque ele era homossexual, ou seja, era uma coisa que era tão assumida, tão normal na vida dele que aquele era um trabalho normal também.

E depois também se pode levar à discussão o facto dos actores homossexuais fazerem esses papéis, ou seja, por se ser homossexual não quer dizer que o actor homossexual tenha de fazer, ou tenha de fazer só, papéis “femininos”. Ele faz porque acha que também é importante fazê-lo, porque acha que é uma forma de expressão e que também pode dizer coisas através dessa sua “feminilidade”... Eu acho que o actor homossexual, de qualquer maneira, não tem que exprimir na sua arte...

MA- Claro, não há actores homossexuais nem actores não homossexuais, há actores.

FC- Há actores e ponto final.

MA- E depois há homossexuais...

FC- E depois há homossexuais...

MA- ... mas isso é outra questão. Não tem nada a ver...

FC- Porque isso leva-nos a supor que a interpretação dos papéis que fazemos, se são especificamente sexuais, não têm emocionalidade, sentimentalidade e isso não é uma característica homossexual...

MA- Claro!

FC- ... é uma característica humana. Porque há heterossexuais a representar um papel homossexual, especificamente sexual, e nós quando fazemos um heterossexual não pensamos que ele vai para a cama com mulher se o papel for...

MA- Exacto!

FC- Mas a primeira coisa quando lemos um papel heterossexual não é: “Pá! Ele vai para a cama com mulheres!”

MA- Claro.

FC- Mas quando lemos um papel homossexual o que vem logo é: “Ah! Ele vai para a cama com homens!” Ora eu acho que isso não deve ser o ponto de partida...

MA- Claro.

FC- ... essencial. Está bem. Ele vai para a cama. Tem sexo. Ok. Mas para além disso...

MA- Pode ser também: “Ah! Está bem, ele vai para a cama. Então não quero fazer esta personagem...” (risos)

FC- E isso... é só a parte sexual que faz dele um homossexual, ou seja, quantificar o seu lado sexual faz dele um homossexual?- acho que não! Há mais coisas para além disso.

MA- Claro, claro, claro, claro!

FC- As coisas que se aprofundam mais e que têm mais... Pronto, agora podia aqui fazer um rol... (*risos*)

MA- É a estigmatização do social, do impacto social. Por exemplo, o Antonino. Quando eu te convidei, essa foi talvez a primeira reacção: medo do ridículo, medo de chacota ou é algo que não te interessa de todo por outro motivo qualquer? Achei piada. Achei piada à prontidão.

AS- Eu queria dizer... estou a ter grande dificuldade em entrar... Primeiro um agradecimento, Eugénia, porque acho que aprendi imenso com o teu *speech* de entrada e agora queria dizer, antes de responder à pergunta do Miguel Abreu, que eu fiz travestis nos anos 60. Lembro-me de, no teatro onde comecei a fazer teatro - na Promotora, uma coisa em Alcântara --, resolvi partir para a composição de uma figura feminina a partir de uma personagem que tinha. Porquê? Porque há aquelas últimas representações onde nós podemos brincar. Isto com a peça que estava a ser feita. Brincar na última representação, mudar um bocadinho as coisas. Lembro-me que fiz várias coisas desse tipo e outras brincadeiras ligadas mais ao menos ao espírito, ao tal espírito, de “sociedade recreativa”. Lembro-me, nos anos 70, de números cómicos. Nós muitas vezes fazemos divergir algumas personagens para o canto do travesti. Lembro-me, já nos anos 80, de fazer, a partir do texto de Fernando Dacosta sobre uns combatentes da guerra colonial - Um Jeep em Segunda Mão - que vêm para cá, acaba a guerra colonial e eles resolvem, um dia, encontrar-se e há um deles que... que por acaso é homossexual e que relembra, nesse encontro com os seus camaradas da tropa, as paródias que fazia, era ele que entretinha o batalhão à noite, porque dançava e cantava e com uns panos daqueles africanos fazia... Pronto, foi-me dado também oportunidade de fazer isso. O meu problema, para responder agora... travestis eu também fiz mas, enfim, destes mais populares e “bardajões”. Tenho uma grande inveja dos travestis que vi fazer, nos anos 70, pelo Zé Manuel Rosado e agora pelas Barbis. E eu não sou capaz de fazer. Lamento mas não trago... uma coisa muito importante, se calhar, como razão para não ter admitido a proposta do Miguel Abreu. Aliás, nesse ano... Bom, eu vou explicar.

Eu fiz um filme, no princípio dos anos 70, que me marcou e que me fez limitar a minha... a minha abertura como actor é a maior, os alunos, estão aqui alguns - estão dois pelo menos - sabem disso, tento que os alunos sejam, que os actores sejam... conscientes de que se tem de ir a todas... estamos aqui é para estar no lugar

do outro, não é?, e portanto vamos estar abertos a todas as coisas. Pois, já me caíram baldes de coisas impróprias na cabeça, já me mandei de alturas muito altas, já fui sujeito a torturas inquisitórias, já fui violado sexualmente, se não em palco pelo menos nos... exactamente. Completamente. Autenticamente. Violado. Pior que isso, em preparação para cena. E...

MA- ... e não querias...?

AS- Quer dizer, tudo coisas de bastidores... Agora há uma coisa. Nós temos pena de não ter uma vida de actores como existe noutros países da Europa, não é? E ter agentes e essas coisas que nos tratam da vida e tal. Mas um dia houve uma rapariga que se interessou pelo meu caso e quis ser minha agente. Era então a minha agente nos cinemas. E ela sabendo de alguns problemas meus, preparava os contratos que apareciam assim: o actor não veste coisas de malha. Porquê? Nesse tal filme que eu fiz, às oito da manhã, tinha que estar no Palácio de Queluz, agora nesta altura Outubro, Novembro, Dezembro, três meses a filmar todos os dias. Aquilo era um frio dentro do palácio e fora do palácio - Era O Príncipe com Orelhas de Burro - e os *collants* que todos os dias eu tinha que... eu fazia dois personagens e dirigia actores, e a produção era tão pobrezinha que eu até cheguei a fazer som. A estar debaixo, deitado no chão, com microfones para aquilo se despachar. Era na sala dos espelhos, o microfone via-se por todo o lado. E então... já não havia mais mãos e tripés, nem nada... Eu faço isso e peguei e deitei-me... escondi-me lá debaixo... em *collants* e para fazer um personagem tirava as barbas, para fazer outro personagem punha as barbas, e tirava as barbas... e o verniz, pumba, pumba, pumba. Aquilo era uma coisa horrível. Horrível. E eu jurei para nunca mais. Eu não quero mais vernizes na cara. E nos meus contratos aparece, podem ver, há alguns feito para o cinema, a dizer que eu não faço isso. E, aliás a Ana Parreirinha, minha mulher, sabe histórias engraçadas que até sabe contar melhor que eu! As pessoas tinham de correr à procura de *collants de mousse* de não sei quê...

MV- ... de algodão...

AS- ... de algodão, exactamente. É porque estes travestis não são bardajões, estes travestis é para fazer a sério – mas eu, sinceramente, fico tolhido para colar um bigode com verniz eu não consigo.

MA- Mas aqui seria ao contrário...

FC- ... era tirar o bigode...

AS- Há outras coisas, há outras coisas. Pronto. Isto explica a minha resposta tão imediata quando ele me convidou. Lamento, não é nada de profundo... é apenas isso.

MA- Uma questão de *collants*!

AS- Posso, no entanto, juntar a isso, ainda que não tenha sido a razão principal, que, nesse ano, isto é, há três anos, havia da minha parte e enquanto espectador, e aqui entra alguma coisa do meu prazer pessoal enquanto espectador, alguma irritação por ver que, quase todos os espectáculos, que eram feitos na altura, passavam por determinados temas ou deles a questão central era os travestis. Isso é verdade. Não foi a razão da resposta negativa ao Miguel, mas isso aconteceu. E eu explico, se calhar melhor, ao dizer que, para além do Miguel, nesse ano, fui convidado mais duas vezes para fazer de travesti. Nesse ano fui convidado para fazer 3 travestis.

MA- Tema pouco interessante...

AS- Exactamente. Um deles foi o Luís Assis com quem, aliás, tive uma grande conversa sobre o assunto, também.

MA- Não me lembro porque é que eu pensei em ti. O “Bisex Cabaret” era um espectáculo que andaria entre as fronteiras do Cabaret das Virgens...mais próximo disso do que propriamente das Barbis. Era a ideia de jogar neste livro (*mostra o livro*¹⁷) sobre a ideia de feminino-masculino -- que as artes plásticas estavam a desenvolver, com figuras diluídas -- e onde elementos mais “masculinos” depois se pudessem transformar em mais “femininos”.

Tínhamos, pois, as imagens, os adrecistas já estavam a trabalhar... e foi esta mistura, com a Márcia [Breia] também a entrar e a fazer a “mãe” do Nuno, que andaria com o pénis debaixo do braço! Porquê o pénis? A ideia era serem elementos muito “masculinos” misturados com uma rapariga sentada. E viam-se as pernas da bailarina... na bacia dela, estaria sentado um homem que tinha de ter pêlos... Haveria um grande contraste entre barbas e não barbas, entre pêlos e não pêlos... uma grande misturada...

AS- Deixa-me ainda acabar duas coisas... que talvez expliquem um bocadinho melhor o que eu disse. Quando, há bocadinho, alguém falou...foi a Eugénia, ao citar o *onnagata*: “a mulher que tenho dentro de mim”. É outra coisa a essência do

masculino-feminino, ou seja, encontrar a essência do masculino que há em mim e encontrar a essência do feminino que há em mim. E eu não reconheço aqui nada... quer dizer... acho que um actor tem sempre que encontrar estas coisas - a mulher que tenho dentro de mim como o detective que tenho dentro de mim, como o polícia que tenho dentro de mim, como o criminoso que tenho dentro de mim, como o ardina que tenho dentro de mim... como a essência disso que tenho dentro de mim.

EV- Eu percebo. Eu estava a falar em termos de uma construção diferente. Uma construção ontológica. É, com certeza, tecnicamente diferente procurar coisas como o “eterno feminino”...

AS- Sim.

EV- Ou seja, isto é um estado, é uma abstracção e, depois, o que eles ali procuram... eu não estou a dizer nós... o que eles, actores-onnagata, dizem que procuram é o ideal feminino da mulher japonesa que o actor tem dentro de si...

AS- Eu acho que a questão... eu, eu não consigo chegar lá... talvez daqui a duas horas... Mas eu acho que as questões levantadas pela Eugénia têm a ver exactamente com um problema meu. Eu, enquanto encenador, acho que todos os espectáculos que fiz falam do “eterno feminino”. E se calhar é aí... quer dizer, a questão que é para mim, ainda, “a” questão... aquilo que eu busco constantemente e em todos os espectáculos - a questão do eterno feminino - tem a ver com isso. Mas eu não consigo fazer a passagem, não consigo explicar...

PEDRO VASCONCELOS

Em relação a esta coisa -- e “coisa” é o nome mesmo que eu quero utilizar -- do “eterno feminino” em relação aos *onnagata*, parece-me que eles estão a procurar o “eterno feminino” no sentido goethiano. Eles podem não ter lido Goethe mas têm o deles. Está bem: cada um pode ter dentro de si o “masculino” e o “feminino”, mas acho que está sempre presente... -- é preciso actores para fazer de mulheres, não é? Elas não estariam lá, à partida -- mas está sempre presente essa dualidade masculino/mito feminino. Noutro contexto cultural, com outras implicações, outras codificações -- e estas são coisas bastante codificadas --, os *onnagata* podem não ser estritamente codificados mas a codificação do “eterno feminino” está feita...

EV- Mas em termos sociais não estéticos!

PV- ... porque o “eterno feminino”, para mim, não é eterno, vai-se fazendo. Mudam os tempos, mudam os eternos! Agora, no que nos diz respeito, aqui, nos nossos contextos culturais eu, de facto, faço um parêntesis: (eu não gosto muito da

palavra “travesti”: acho que a palavra “travesti” é demasiado polissémica e recobre coisas completamente diferentes que cumprem objectivos completamente diferentes e que têm consequências diferentes). Parece-me que é usada de uma forma demasiado leve e, portanto, leviana. Porque... remete para o epidérmico, quase... É vestir a roupa do outro... E é muito mais do que isso. Por isso é que estamos aqui nesta discussão. É porque não é só vestir a roupa do outro que é pensado como o oposto. É ser o outro de alguma maneira. Depois há várias maneiras de ser “o outro”. E por isso é que é problemático. É porque é ser o outro. E aqui, na nossa sociedade, no nosso contexto cultural, esta passagem foi interdita de uma maneira ou de outra.

Historicamente, nem sempre foi assim. Houve mudanças e processos de reconfiguração mas... é interdito... ou, até agora, era consideravelmente interdito. Esta passagem dá conta de dois termos dicotómicos que não são simétricos, para mim. O masculino e o feminino são assimétricos. E, portanto, passar de um para o outro é pôr em causa a masculinidade dominante. E por isso é que isto é problemático. Por isso é que, sendo homossexual ou heterossexual, sendo seja o que for o actor, ele representar algo que é categorizado num contexto como menor... Pode pôr o actor numa situação... estranha... em xeque. Pode pô-lo em causa como pessoa. Porque ele corre o risco de ser tipificado como pessoa menor. E, acho eu, isto tem muito a ver com esta função toda.

MA- Isso é a primeira pergunta que a gente faz, não é? É o estigma...

MV- De facto. Também acho que já não vale muito a pena ir por aí. Acho que temos a sorte de viver numa época em que é possível, apesar de tudo, funcionar também um pouco à margem desses estereótipos, de todas essas dificuldades...

PV- Eu acho que não.

MV- Eu acho que sim.

PV- Eu acho que não. Nos âmbitos particulares pode-se funcionar algo à margem, mas nos âmbitos gerais não me parece.

MV- Pois, não sei se são particulares ou gerais. Sei, por exemplo, que eu sou uma mulher portuguesa, que vive em Lisboa, trabalho numa linguagem que é a dança, e que me apeteceu várias vezes trabalhar sobre esta... coisa que é o masculino-feminino sem, de facto, ir para a zona do travesti como tal. Vesti, de facto, homens com os meus vestidos mas para falar de mim própria. No meu caso, trabalhei já várias vezes sobre este tema, de várias maneiras. Mas numa delas, que

foi o caso nomeado...os homens estavam vestidos de “homens” e as “mulheres” de mulheres e era a ideia de sexualidade que era... multi-trabalhada e vivida. Mas isso era outra história que tinha a ver com o cansaço. Era a ideia de como é que as pessoas, quando cansadas, são elas próprias, ou são mais elas próprias, e aí a sua sexualidade também “salta” de uma maneira mais explícita. E então apareceram-me duetos de homens... Trabalhei, por exemplo, sempre à noite... e a ideia era que chegávamos ao ensaio ao fim do dia -- costumávamos trabalhar das nove, dez da noite até à meia-noite, uma da manhã -- e, no final do dia, com um dia de trabalho em cima, as pessoas juntavam-se e “agarravam” os temas que eu trazia para trabalhar. Que eram temas, aliás, vindos da Paula Rego -- que também é uma outra coisa que me interessa a mim própria porque sempre me interessaram os quadros da Paula Rego porque eu sou parecida com aquelas mulheres: tenho pernas de homem, há um homem também dentro de mim, há várias mulheres -- é verdade!?! Há várias mulheres que se apaixonaram por mim dizendo-me que eu era tão “masculina” como “feminina” e isso perturbou-me sempre bastante porque eu não conseguia encontrar essa coisa... essas duas informações.

Aconteceu-me, em Londres, quando era muito jovem. Houve casos mesmo de paixão. Uma mulher que me perseguia de uma forma muito intensa... foi o meu primeiro contacto com a homossexualidade. Eu tinha 18 anos e ela dizia isso. Ela dizia-me que eu era “um homem e uma mulher”. E eu trago isso na minha memória. No meu trabalho há essa vontade também de trabalhar esta zona que a mim não me interessa estereotipar, até é instintiva. Por exemplo: se na *Festa*¹⁸, a sexualidade da peça, a sexualidade aberta da peça, saiu daquilo que as pessoas com quem eu trabalhava -- que eram 14, 7 homens e 7 mulheres -- faziam. Saiu delas, não fui que a previ. No *Auto Retrato* foi diferente porque era uma encomenda (aliás, o Francisco Camacho também participou) que fizeram a vários coreógrafos e eu vi que, se calhar, a solução mais fácil era fazer uma peça para mim própria. Mas também porque não acredito em mim própria como intérprete (ou não acreditava, se calhar hoje já acredito!). Não acreditava, e porque achava que era mais interessante falar de mim através de outro. E depois pensei: “Quem é o outro mais longe de mim? São os homens”. E então, pensei: “E quem é que eu sou? Eu sou sempre eu e os outros. Eu sou um rosto por um diálogo com os outros. Acho que eu sou isso. Estou sempre

num jogo de conversas... de tentativas de conversas com os outros”. Então pensei: “Não pode ser um, tem de ser dois”. E depois: “E quem é que eu sou? Se eu sou dois, sou dois iguais ou dois diferentes?” Eu acho que sou dois diferentes e, então, escolhi um homem... talvez mais selvagem e maior e um homem mais pequeno e mais cerebral. E depois, ao pensar nesses dois homens reflecti: “Então o que fazer com eles?” E a primeira coisa que me saiu, sempre neste retorno a mim própria, a lançar coisas para os homens, foi ir ao meu armário e ir buscar os meus dois vestidos mais importantes, aqueles de que gosto muito – que eu gosto muito de vestidos, ando sempre de vestidinho... Escolhi esse vestido -- um vestido de Verão que, aliás, eu disse ao Pedro: “É o meu vestido favorito!” Aquele com flores brancas, que era um vestido que me tinha custado caríssimo... E o outro era o meu vestido de grávida. O vestido com que eu andei a maior parte do tempo enquanto estive à espera do meu filho. È um vestido que, simultaneamente, passei a odiar porque já não o podia mais ver à frente... mas que é um vestido importantíssimo que fez comigo um percurso físico muito importante.

Portanto, trouxe os vestidos e eles vestiram-nos e ficaram muito contentes... Eles até nem ficavam particularmente bem um com o outro, os vestidos. Os homens ficavam. Eram dois homens muito bonitos. Depois a peça arrancou, eu não vou contar a história da peça... De qualquer das formas, achei que havia um terceiro homem ali, que era o meu avô, e então a peça ficou dentro da cama onde o meu avô sempre dormiu. Esvaziada. Era esse o contexto. Também da minha vida. E... pronto.

Isto só para dizer que esta questão do feminino e do masculino e do travesti, do ser o Outro, sim senhora, mas também, se calhar, porque a dança é uma coisa mais da abstracção, onde a pessoa pode falar do corpo de uma forma tremendamente concreta e ao mesmo tempo de uma forma muito abstracta. Não é preciso explicar muito pelas palavras nem... se calhar, encontrar um nome para actores-homens. O que interessa é a maneira como eles se agarram, como saltam, como respiram e transpiram e como estão. Não é no movimento, no tempo e no espaço. E disso sai a sua fisicalidade.

Vou só contar mais uma coisa interessante: essa peça foi talvez das minhas peças todas a que teve mais sucesso. Foi levada ao I.C.A, que é aquele Institut of Contemporary Art que há em Londres, e uma mulher inglesa olhou para aquilo e disse: “Ah, there's a gender issue” nesta peça! Como havia um festival, em Londres,

sobre problemática sexual, o nosso dueto lá foi, esse e mais uns solos que eu fiz, para mim, na Dinamarca.

É essa a minha carreira artística internacional. Tem a ver precisamente com isso, com o facto daquela mulher ter lido no meu trabalho “uma questão sexual por resolver”.

MA- Aquilo que eu gostei foi que olhei para o F. Pedro Oliveira, vestido de mulher, e pensei: “Este actor consegue, sem ter qualquer pretensão em ser feminino”... era capaz de vestir bem aquela roupa, com naturalidade, sem cair na macacada nem no ridículo, nem na palhaçada, aquele vestido assentava-lhe bem.

PV- Mas isso é uma transgressão!

MA- Ahn?

PV- Isso é uma transgressão social.

MA- Mas naquele contexto não era uma transgressão...

PV- Mas o contexto não era, exactamente...

MV- Eu pedia-lhes...

PV- Mas é transgressão por não ser transgressão...

MA- “Está tão bem”, pensava eu, “que ele pode fazer sem exagero aquilo que nós dizemos que é trabalhar personagens hiper-realistas”! Sem ter qualquer espécie de exagero. Teria que ser “vestido”, primeiro, por dentro, de forma a que a personagem fosse ao guarda-roupa e dissesse: “Eu não posso vestir aquela roupa. Independentemente de eu, actor, gostar dela, a minha personagem não mo permite”.

Portanto, há uma padronização de gosto, de comportamento, antes de chegarmos à figura física do “boneco” em termos da roupa. Eu nunca permitia que o Miguel Abreu ou o Paulo ou o Pedro vestissem aquilo que nós, actores, achávamos que gostaríamos de vestir. Há uma altura em que a gente escolhe e o personagem não permite. Mas, com outras peças, nunca tive tanto conflito com a figurinista! Até há companhias que nos obrigam a escrever no contrato que vestiremos aquilo que a figurinista desenha. E nós não podemos. Porque se vestimos outra coisa àquelas personagens... não pode ser. Em suma, há o actor, há a personagem e há a escolha da personagem para lá da opção do actor. E... com aquela... (*telemóvel toca*) com aquela personagem do F. Pedro, no espectáculo da Madalena, eu senti que podia ser algo muito a sério. Muito a sério.

MV- Só mais um pormenorzinho. É que no meu trabalho de coreógrafa eu nunca construo personagens-personagens. Digo sempre às pessoas para serem quem

são. E depois há percursos que fazemos. E é evidente que as pessoas se vão transfigurando e transformando ao longo do trabalho mas eu não preparo um personagem. Naquele trabalho, existia muito a ideia de que os actores estavam a trabalhar sobre aspectos que me pertenciam e alguns dos quais eu até nem digo o que eram; trazia/trazíamos ideias de movimento para resolver, que eu sabia de onde é que eles vinham, mas que, se calhar, a eles não lhes interessava. Porque o que me interessava era uma ideia de distância, de fazer cortar de mim, qualquer coisa que, depois, aparecia ali e que era autónoma e que se distanciava; e eu pedia-lhes sempre para, de alguma forma, serem quem eram, dentro daqueles vestidos e dentro daqueles movimentos. Isto é uma característica do meu trabalho que há pessoas que...

FC- Condenam a masculinidade dentro daqueles riscos...

MV- Ai, não, não. Não sei, se calhar... Não condenam, pois não?

FPO - A ideia que eu guardo desse trabalho é o que tu acabaste de dizer: houve uma série de ideias sobre ti, ideias de movimento que nós desenvolvíamos. Não houve nunca a ideia de “Vamos fazer de Madalena”! “Vamos fingir que somos uma «senhora»”.

FC- Não foi isso que eu perguntei. Era a masculinidade dela...A Madalena é feminina: a feminilidade da Madalena é uma coisa; outra coisa é a masculinidade da Madalena e ainda outra coisa é ser homem...

FPO- Acho que não era nada disso. Era traduzir uma série de ideias...

MV- ...como o movimento com as laranjas, por exemplo, e com as cebolas...

FPO- ...era um traduzir de ideias do teu passado, de coisas de que tu querias falar... e nós éramos o veículo, pura e simplesmente.

MV- Exactamente. A minha mãe não me deixava sair e dizia: “Ah, tu podias ir se não tivesses de me ajudar na cozinha. Vamos fazer o jantar”. Portanto, era a maneira de ela me cortar a possibilidade de eu ir com os meus amigos. O cozinhado, aquele cheiro a refogado, eram uma fonte de tristeza enorme para mim, porque a minha mãe não me deixava viver. Por alguma razão eu saí de casa aos 17 anos e nunca mais voltei... E, a dada altura, dei-lhes umas cebolas para as mãos que meti na zona do penico, da mesa de cabeceira, como armário das cebolas -- aquele armário que está debaixo do fogão da cozinha que é uma gaveta, um gavetão, onde estavam as cebolas e as batatas. Aquela gaveta ficou a metáfora dessa tristeza enorme que eu senti e, depois, descobri que as cebolas, quando cortadas, davam vontade de chorar.

E eles choraram com as cebolas e depois era uma coisa mecânica, era uma coisa coreográfica, eles aprenderam a cortar (sem cortarem as mãozinhas) as cebolas, ao mesmo tempo, numa zona ritmada para que as lágrimas saíssem... Eram só coisas deste tipo, não tinham nada a ver com o “masculino” e o “feminino”!

MA -E, no entanto, conseguem transmitir para o espectador uma grande carga, precisamente, “feminina”. Sem ofender nem o masculino...

PV- Sim, mas, de qualquer modo, foi isso o pretendido por essa senhora inglesa como um “gender issue”...

MV- Era um festival sobre a sexualidade...

PV- A frase mais fabulosa da Madalena foi, para mim: “Quem é o outro mais longe de mim? São os homens”. É aí que isto é transgressor... por acaso, nesta frase. O nós pensarmos, por exemplo: “O mais longe de mim seriam as mulheres”. Mas porque raio é que são as mulheres?

MV- Para mim, são os homens. Para ti, pode não ser as mulheres, não é?!

PV- Podem não ser! Se calhar, é um habitante do norte do Tibete, que eu desconheço completamente, com o qual não sei comunicar, de que não tenho a mínima proximidade, a não ser o facto de ele também ser humano e poder ser homem ou mulher ou outra coisa qualquer. Porque isto de ser “homem” ou “mulher” varia consoante os contextos e há contextos onde há outras coisas, não é...

MV- Ah, sim. Sem dúvida, mas estou a falar de mim...

PV- ...portanto, o que eu acho interessante, neste caso, é que alguém viu ali uma questão de “género”! Para voltarmos à questão que estamos a discutir, que são as fronteiras do travesti no trabalho do actor, eu acho que isso põe em causa as fronteiras tradicionais entre o género como existem à nossa volta. Talvez não na dança, talvez não até no teatro, mas estão à nossa volta. Nós vamos ao café e estão lá. Provavelmente, se qualquer um de nós, homens, que aqui está, fosse ao café de vestido as reacções não seriam, talvez, as melhores! Quer dizer, depende dos contextos do café...

MV- Seria um grande sucesso!

MA- Despercebido não passaria, logo não é normal.

MA- E tu, Francisco Camacho, do teu trabalho?

F. CAMACHO- Eu, no meu trabalho, também não me interessa a concepção do travesti estereotipado...Interessa-me muito mais... o trabalho dos bailarinos...

MA- Não é tanto o travesti mas aquela fisicalidade que vocês desenvolvem . Estou a lembra-me do Miguel Pereira, por exemplo...

MV- Ou tu próprio... Em *Nossa Senhora das Flores*, por exemplo. É um caso maravilhoso... dessa mistura.

F. CAMACHO- E no primeiro *Monelet* ???também.

MA- São estas misturas, estes personagens, estas fronteiras que se tornam mais ricas porque não são o desenho acabado...

MV- Nós afastamo-nos um pouco desse discurso que vocês estão a ter...

MA- ... é algo que vem mais de dentro do que de fora. Não: este discurso que NÓS estamos a ter... Por isso é que se convidaram pessoas da dança. É precisamente essa mistura que nós gostamos no trabalho que, também tu, Francisco, fazes, e que tem de ser uma coisa ou tem de ser a outra. O actor pode conjugar, pelo seu próprio corpo, pertenças do universo feminino, sem ter que prescindir do seu “eu” social. Ou seja, há determinado tipo de emoções, de sentimentos, de sensibilidades, de mensagens que se passariam melhor com o corpo... que um actor faria passar melhor que uma mulher, ou melhor, que um homem. O exemplo da personagem da Rainha D. Amélia. Aquilo que é interessante na nossa futura D. Amélia é aquela personalidade dela enquanto mulher com determinadas características... Há várias pessoas a estudar a biografia daquela mulher que dizem... que ela é um homem! Não sei porquê.

Dizes, Madalena, que te sentes uma mulher e um homem. Porque é que o outro descodifica isso é que é engraçado. Porque é que a senhora vos leva para o Festival das “sexualidades” quando tu “nem estás aí”!... É então coisa mais de recepção do que propriamente de construção, não é? E porque é que o público adere tanto a determinadas dessas...

MV- Mas eu também sabia que havia algo de excitante ali, naqueles dois homens, vestidos com os meus vestidos, percebes Sabia que estava a mexer... Na Festa era a mesma coisa. E noutras peças que fiz: na Fábrica, na Torrefacção, aquele trio de homens, do Gil Mendo com os dois homens jovens, o Ezequiel e o Pedro.

É que talvez haja uma diferença entre aquilo a que nós chamamos a “dramaturgia coreográfica” e a dramaturgia teatral. Não sei. Isto podes ser uma grande asneira. Mas na dramaturgia coreográfica há uma espécie de leveza, uma descoberta a par e passo com a construção, pelo menos no meu trabalho, e sei que nalguns trabalhos de outros coreógrafos também.

AS- Depende do teatro. Depende dos teatros.

MV- Mas há uma leveza absoluta?

AS- Não.

MV- É que nós, muitas vezes, partimos do nada. Entra-se no estúdio sem nada.

AS- Claro, claro. É o teatro que gosto de fazer. É a partir do nada. Sem texto, sem nada, exactamente. Portanto, isso também é possível. Agora, há uma tradição...

MV- Pois. Não sei se isso é mais natural na dança. Não sei. Pergunto-me.

MA- Sim. Eu acho que é mais natural do que no teatro...

MV- Por causa desta despreocupação que se tem. De abandono do texto.

AS- Temos o texto. Temos a tradição do texto.

EV- Podemos ficar pelo “natural”: natural não é. É tão “natural” ao teatro como à dança...

PAULO FERREIRA- Mas o teatro é mais exteriorizado. Tem de ser mais exteriorizado, porque se tem de falar, tem de se dizer o texto, não é...

F. CAMACHO- Eu acho que essa diferença de que falas, essa diferença entre o processo e depois o que sai cá para fora, é, no meu trabalho, muito importante. Quando passo [ideias] para o corpo de bailarino porque os ajuda a descobrir uma outra fisicalidade e ajuda a expressar, de facto, as emoções surgem é deles. E, depois, ou eu agarro isso e desenvolvo ou não. Nalguns casos, é rejeitado. Por exemplo, na última peça que eu fiz, a Filipa Francisco estava deliciadíssima mas não conseguia produzir uma fisicalidade que me interessasse...

MV- Pois, ela é um travesti. Faz de homem.

FC- Faz um travesti exacto.

F. CAMACHO- Foi a partir daquela figura do filme *Morte em Veneza*, a do homem mais velho, que lhe começou a surgir, de facto, uma outra fisicalidade, um outro movimento que ela não tinha encontrado. Foi muito mais desafiante. Portanto, essa abordagem da outra sexualidade ajuda muitas vezes. É uma coisa mesmo prática, às vezes. No meu caso, também, em *Nossa Senhora das Flores*. E foi engraçado ter ouvido a Eugénia a falar do *onnagata*, porque nessa peça, que eu fiz em casa -- porque não tinha um estúdio mas como tinha uma casa que não tinha o tecto muito alto --, o meu corpo curvou e começaram a surgir gestos muito mais femininos como a produzir uma figura feminina. E, de facto, a verticalidade ajudou muito, pois é aí que nos surge a questão de como ir contra o chão. Depois o corpo começou a curvar-se e os gestos a tornarem-se mais pequenos. Mas foi um processo

que surgiu, de facto, a partir do corpo, instintivamente. E é o que me interessa deixar manifesto. A construção surge.

MV- Era isso que eu estava a tentar dizer com esta coisa da dramaturgia coreográfica.

F. CAMACHO- Depois, em termos de política, em termos de teatro... se eu estou num meio onde de facto há tantas sexualidades e nós estamos em contacto com elas todas, para mim é importante falar nisso. E expressar isso no meu trabalho.

MA- E aqui o José Manuel Rosado, com a sua vasta experiência em contextos bem mais específicos do “travestismo”?

JOSÉ MANUEL ROSADO- Vou falar um bocadinho de mim. A Eugénia deitou cerejas para a mesa e eu vou tentar deitar algumas mais ao falar no que eu não fiz! Porque eu não construo o travesti com o requinte com que vocês faziam as Barbis, não.

Lembro-me porque é que me surgiu a ideia de fazer travesti. Eu estive no Liceu Gil Vicente e, como sabem, naquele tempo, os liceus eram ou só masculinos ou só femininos. Tinha sempre uma festa de fim de curso, e havia lá um tipo fantástico que fazia umas coisas para gozar, aquelas coisas em que depois se dizia no fim, no programa em ar de brincadeira, que “qualquer semelhança com o original é pura coincidência”, como o “Autor Meu” e “Lambreta”, por Romeu e Julieta... Eu fiz, dois anos, uma personagem que era “Minha Fera Lady”, por *My Fair Lady*, e onde em vez da saída das corridas de cavalos, era a saída da Feira Popular, e em vez da Elisa (que se chamava “Baliza”) vender flores, vendia castanhas! Pronto, por aí. Normalmente, como não havia mulheres, havia que fazer os papéis masculinos e femininos e fazia-se... travestis!

E eu aí percebi quão mais eficaz era uma crítica feita numa mulher - posso estar enganado, mas achei que era assim. Vou saltar um bocadinho. Eu queria brincar com a ópera, coisas ridículas como, por exemplo, a personagem está a morrer, depois de levar uma facada e fica minutos a cantar em si bemol maior e aqueles disparates todos. Podia fazer isso “em homem” mas, se calhar, “em Tosca”, tentando saltar lá do Castelo de Santagelo e agarrar numa e dizer aquele “amare, amante mio”, isto será mais eficaz com um fato feminino imenso do que com uma gravata... Voltando lá às tais festas de finalistas. Achei que o brincar com “a mulher” e com o que normalmente a ela se associa, com aquilo que a sociedade fez dela, dominada por homens, o ser decorativa, estúpida, aquelas coisas que já toda gente

sabe, isso tornava-se ainda mais caricato. Peguei naquilo como caricatura, talvez sem grande alma. Porque no fundo a alma é o José Manuel Rosado a fazer daquilo uma marioneta. A minha Lídia Barloff não é coisa nenhuma. É uma marioneta que o José Manuel Rosado faz mexer. Portanto, não posso continuar muito aquilo que vocês estão a dizer. É outra coisa que serve para o que serve, não é?

MA- Sim, mas optaste por um travesti burlesco onde o sentido crítico não se confunde nada com aqueles travestis que a gente vê...

JMR- Mas isso é o sentido crítico do José Manuel Rosado.

MA- A tua técnica é diferente. A gente olha para um travesti e vê aquilo que há bocado alguém falou que é. Mas tu nunca quiseste ser confundido com uma mulher...

JMR- Eu jogo com “o homem”. Como aquilo que se faz na “revista”.

MA- ... como os outros assumem... Tu és um actor que veste a pele de uma mulher... e isso é um sucesso! E tu vês isso em termos de público, acho que o público adere muito mais a esse tipo de construção, mesmo estando em discotecas de público *gay*, não é? Eu acho que as pessoas reagem melhor, tirando aquelas bichas deslumbradas que têm aqueles coisões todos... por aquelas “divas” que se imitam e não sei quê, a pessoa diverte-se e vai atrás desse divertimento e distingue bem. Agora também acho que aquele moço que também é actor e que canta mesmo... que estava... não me lembro agora do nome dele... o Fernando, também se topa, a gente sente que há trabalho de actor, nada ali se confunde com aquela coisa que já aqui foi dita da necessidade de se vestir de mulher. Tu não tens necessidade disso para a tua existência. É que há personagens na noite que só existem, que é uma coisa que me faz... dá-me ideia que só existem quando se vestem de mulher. Portanto, eles vestir-se-iam de mulheres no seu quotidiano.

MV- Se pudessem.

MA- E podem. E vestem-se. E confundem-se. E hoje cada vez mais.

PV- Os transsexuais.

JMR- Pois, mas disso eu não posso falar, não é a minha experiência.

MA- Ou seja, aí há a construção de uma “boneca”, que até trabalha em circuitos da noite, que é uma personagem criada por um actor. E essa é a grande diferença que tu podes dar dentro daqueles núcleos de travestis a que nós...

JMR- Sim, mas eu não construo... falou-se aqui algumas de coisas que eu nem conhecia. Eu não elaboro as coisas a esse ponto...

MCR- Elabora sim, mas à sua maneira.

JMR- De uma forma empírica, quase. Entretanto, estive muito calado, por isso mesmo.

MA- Eu acho que em termos de recepção dos públicos as pessoas apreciam mais, inclusive, mesmo nos públicos *gay*, apreciam muito mais e aderem muito mais ao trabalho da construção. E acho que também é aquilo que o público ocidental entende. Portanto, das *Barbis* aprecia-se o que é a construção das personagens, não é?!

EV- Exactamente. A imitação. A imitação.

MA- A imitação. Como é que se consegue a confusão, como é que se consegue a elaboração da graça, como é que consegues ser tão grande e ser tão sensual ao mesmo tempo, em palco. Sem seres... neste sentido... neste sentido efeminado. Já é completamente diferente do que fizemos no *Cabaret das Virgens*, no qual a atitude, a minha, eu pelo menos acho que é agressiva. A gente não quer nada que nos confundam com “uma mulher”, ou que se esteja a imitar “uma mulher”. Aí tu entras pelo choque...

JMR- Mas é muito mais eficaz se eu, José Manuel Rosado, vestido de Lídia Barloff, me sentar ao colo de um senhor que tem a cabeça que a maioria das pessoas tem! O riso e a graça é porque a sociedade tem esses códigos, portanto, há um homem - está vestido de mulher - mas é um homem que está ao colo de outro homem. E isso, se for daqueles tipos fantásticos, bestiais, que parecem mesmo uma mulher, se calhar aquilo passa por outra coisa. Calado, o senhor que me tem ao colo em vez de rir, engole em seco!

PV- Ou não.

MV- Ou não.

MM- Quando o Paulo fazia a sua Kika lésbica...

MCR- Gostaria que o José Manuel Rosado falasse de um dos aspectos da nossa discussão de hoje que é: não há aqui ninguém com maior experiência do que ele, nesse aspecto, que é no facto social da sua vida...

JMR- Tinha uma vantagem muito grande, que não me chateava nada. Quer dizer, tu lavas a cara e tu percebes isso. Tu, há bocadinho, falaste dessa coisa, “eu sou aquele homem que faz de mulher”. Até tenho uma história que não tem nada a ver com isto mas que pode ter graça. A princípio a pessoa lava a cara e não sabe, sei lá, é como o macaco...

PF- O que acontece é que a grande maioria quer ser mesmo mulher! É por isso andam vestidos, no dia-a-dia, inclusivé. A única coisa que têm a mais é que põem umas plumas, exageram. No fundo, vestem a pele da mulher ideal que está dentro deles. Que é a mulher exuberante.

MV- Mas eles cantam...

FC- Fazem *playback*.

PF- Fazem *playback*. Poderá ter a ver com a veia artística, perdoem-me a expressão, de um poder dançar melhor, enfim, poder expressar-se de uma ou de outra forma mas... O primeiro espectáculo que eu vi do José Manuel Rosado foi a *Dança das Bruxas* para onde o Zé Manuel foi buscar a nata, para ele, do resto dos travestis. Ele tinha ali excelentes...

JRS- Ali tinha que ver com coisas que eu aprendi antes, eu e todos. Aquilo, de certeza, tinha de fazer, carpinteirar, colar coisas, mas tínhamos a disponibilidade do *Finalmente*. Mas eu não estou lá atrás como a “Marlene” que tem uma garrafa de champanhe no camarim e não sei quê... Não é isso, eu ando ali pareço um pedreiro...

Eu, por exemplo, fui agora aos Açores fazer a “Lídia Barloff”. Quer dizer, quando tenho de pagar a renda da casa -- o José Manuel Rosado está desempregado - - e o tipo de lá ficou contentíssimo... Bom, eu digo isto com alguma vaidade porque dito pelo homem que me vai pagar. O mais que eu podia dizer era o contrário, mentindo: “eh pá, isto não correu bem, a gente não lhe pode dar lá os milhões que você pediu e tal” e ele disse: “eh pá, foi porreiro porque você tinha aqui a fina flor lá de São Miguel” - de uma coisa que se chama o *Pubezinho*, não sei se sabem.... - e depois... e os gajos ficaram... e estavam para dizer mal e para se ir embora... Mas eu até fazer o espectáculo, estive com o “Disc Jockey”, a suar... eh pá, como vocês... é que isto para mim não é anormal, não é nada de especial. É anormal não se ser assim. Eu nunca fiz, acho eu, um personagem em que tenha que ter essas preocupações de que falámos... Não, não é verdade. Por isso, é mais fácil. Eu acho que isto é mais fácil.

MA- É diferente.

MV- É o seu trabalho.

JMR- Mas, quer dizer, eu... não é nada para regar pés, mas o que vocês fizeram com as Barbis, que têm que ter um comportamento, tem de ter não sei quê... eu não me preocupo muito com isso. Está lá, pronto, vou lá buscar coisas ao meu feminino e ao meu masculino, vou gerindo aquilo, também sou eu que escrevo, sou

eu que decido a marcação... E gosto mais desse campo por isto, também. É que eu domino melhor o resultado final do meu trabalho. Porque, depois, está ali a Lúcia... e agora não vou para ali, vou para aqui. Jogo com aquilo. E como não falo alemão - tu dizes que falo muitas línguas - se for um senhor alemão eu digo: “tá bem, filho, a gente logo ou amanhã coiso...” Vocês não podem fazer isto. Portanto, isto é muito mais...

FC- Mas quando estava a falar, ainda há bocado, por causa de *Corações de Papel*, quando fiz o personagem -- que achei que dizia que, ele, aquele actor-personagem, era desligado do travesti--, eu inspirei-me no José Manuel Rosado. Porque achava, precisamente, que o Harvey Firstein era um actor e que o que ele fazia era como actor - e foi ele que escreveu aquilo, certo?- e que o José Manuel Rosado era o único travesti português que se coadunava com aquela especificidade do papel. Eu até falei consigo, não sei se se lembra, fui ter ao camarim, mas depois não me atendeu.

MV- Estava a beber champanhe.

JMR- Normalmente é assim. Eu, por acaso, não atendo quando aparece alguém interessado em ver como é que se faz...

FC- Mas eu essa parte sabia. Eu queria era outra coisa.

JMR- Eu sou incapaz...

FC- Não, eu depois é que não me senti à vontade... não houve oportunidade... nem falei consigo... Ah, falei aqui, no Maria Matos, e combinámos... e eu não fui... eu não fui... não, mas eu não disse nada... só disse que me inspirei em si... não disse mais nada... exactamente, porque acho que o Zé Manel é um actor a fazer...

EV- Isso é interessante, interessantíssimo, Rosado. Ele está a vestir a personagem dele, é a personagem dele que faz de travesti à noite...

FC - ... e porque o autor que escrevia a peça era um actor que escrevia aquilo e que fazia um travesti. E, para mim, a referência portuguesa era o Zé Manel.

MA- Vocês não sentem, de facto, que as mulheres são um público muito interessado? Nós sentimos muito isso aqui nas Barbis. Temos um grande público *gay* mas que acaba por ser uma minoria comparado com o grande público feminino que temos, não é? E lembro-me, quando estreámos, pensarmos que se elas achassem que aquilo era tudo uma grande palhaçada ou a gozar com elas, estávamos arrumados. Não era nada com aquela pretensão.

PV- Bem pelo contrário, era da vida.

JMR- Eu, por acaso, as despedidas de solteiro, desculpem-me lá, mas odeio. E as despedidas de solteiro é ver onde é que eu me escondo aqui... onde é que vocês se escondem aqui... Ou, se calhar, as pessoas vêm ver porque percebem que vocês estão a criticar um determinado tipo de mulher e não...

PF- Por exemplo, a peça do Filipe, *Corações de Papel*, já não tinha nada a ver. Se calhar, também não despertou nada a atenção das mulheres. Porque nós fazíamos um travesti que não falava sobre o universo das mulheres.

AS- Mas isso é uma questão engraçada. Será que estão a tentar dizer que as mulheres têm um interesse especial...

MA- Mas eu sinto que o público feminino adere muito bem - já vi a Lia Gama a chorar baba e ranho num espectáculo de travestis no Trumps - há uma sensibilização... não sei... eu acho que há uma leitura...

MV- Conheço poucos trabalhos de travesti, gostava de ver mais. Diga-me onde é que está para eu ir lá... Eu acho que, para as mulheres, não é fácil saber onde é que estão os travestis e toda essa actividade da noite. Não é fácil. Eu também não sou uma mulher da noite. Muito. Quer dizer, saio às vezes. Mas para as mulheres heterossexuais, como eu, não é completamente linear a descoberta destes mundos... Depois há as Barbis...

MA- Não, há coisas que acontecem na televisão. Mas sem ser nas Barbis, por amor de Deus. Antes de...

MV- As Barbis... inserem-se, como a Eugénia dizia...

MA- Mas há nos programas de televisão. E tu vêes o público, até pessoas mais velhas, senhoras mães de família, aderirem perfeitamente aos “homens a fazer de mulheres”.

MV- Isso aí eu acho que, se calhar, não sei. Estão aqui outras mulheres que podem dizê-lo.

PV- Eu acho que nos põem mais em causa, interpelam-se mais e nomeadamente interpelam a sexualidade dos homens...

MA- Provavelmente os homens também gostam mas têm medo de gostar...

PV- Exactamente. Porque... não podem gostar...então “se gostassem”, entre aspas, deixariam de ser homens, não é, e por isso...

AS- Eu acho que as mulheres que estão aqui nesta mesa, se calhar, não podem responder inteiramente a esta pergunta porque vêm a coisa, sei lá, porque têm tendência para ver os aspectos técnicos um bocado pela profissão. Acho que há uma

diferença... consigo reconhecer isso... não é porque elas gostem mais do que eu, não é bem isso. Acho é que se soltam, abrem...

MA- Exacto. Os homens ficam mais inibidos.

AS- Tomam atitudes que, para mim, são surpreendentes. De alegria, de boa disposição e de descoberta.

MA- Não se sentem ameaçadas sexualmente.

ANA PEREIRINHA- Eu acho que há duas coisas diferentes. Também estou de acordo com a Madalena: espectáculos de travesti, já podia ter ido ver se estivesse muito interessada porque conheço pessoas, mas, de facto, não faz parte dos meus circuitos... Agora, haverá uma camada mais jovem que vai fazer as festas das despedidas de solteiros nos espectáculos de travesti como vão aos espectáculos de *strip* masculino, que é uma coisa que também não me interessa... Quer dizer, é uma coisa que não me diz nada. Preferia então ir ver, de facto, travestis. Acho mais graça do que aos *strips* masculinos. De qualquer das maneiras, parece-me que a adesão às Barbis também se faz pelo lado da crítica social, porque é uma determinada classe que não só se delicia a ver três fulanos vestidos de...

MV- E fazem muito bem, fazem muito bem.

AP- ...mulheres e tias que toda a gente já viu, toda a gente já conheceu. E, de facto, o lado da crítica social e do “apanhado” está ali, a 100%. É um facto que se um travesti tem uma carga que lhe dá muito mais graça do que... se fosse feito por três mulheres a fazer de tias... podiam fazer muito bem... podiam fazer o mesmo texto, mas não tinha metade da graça.

MA- Sim, mas a gente também teve a noção disso.

AP- Mas é mais um acréscimo de graça do que propriamente uma... não é uma coisa transgressora como ir ver um espectáculo de travesti. Por isso é que é um espectáculo para as famílias. Se calhar, também será mais transgressor para algumas pessoas do que para outras...

EV- Exactamente. É ver, por exemplo, aquela camada de classe média, classe média baixa, classe média alta, por aí assim! O que eu reparei e o que eu senti à minha volta e, quem sabe, se eu não senti, também, dentro de mim, é que o que é transgressor nas Barbis é que “elas” dizem o que eu tenho a certeza que aquelas velhotas que aqui vinham com o seu *tailleur* da Avenida da Roma não podem dizer. Riem-se do não podem nem dizer nem se atreveriam nunca a pensar. Quem é a

Kikas que a gente conhece que se atreveria a pensar, fora aquelas que o fazem debaixo da burra, em apaixonar-se pela manicure?

MA- E quando o Paulo/Kikas dava o beijo à Maria Henrique/Manicure o público aceitava bem porque eram duas personagens femininas que se beijavam mas sabiam que, na realidade dos actores, um era um homem... fica a pena apaziguada...

EV- Agora, relativamente a isso eu tinha uma pergunta para vocês actores representando essas figuras, que é: em *O Poder das Barbis*, de 1997, a homossexualidade feminina da Kika e da... manicure... ela não tinha nome, pois não?

MA- Tinha. Tinha.

EV- Como é que era... lembras-te? Só me lembro de manicure...

PF- Ângela!

EV- A questão da homossexualidade feminina, foi dada, em 1997, através da pantomima. E eu achei muita piada. Ou seja, não só há poucas mulheres, neste universo das fronteiras identitárias flutuantes, como dizia o outro, não só há poucos casos de mulheres a fazê-lo - e vocês sabem como uma mão chega para contar todas as que a gente viu nos últimos 10 anos - como depois, mesmo aqui, que era um espectáculo de homens que ousavam trazer, também, ainda que de uma maneira insidiosa, manhosa, a questão da homossexualidade feminina mas sem palavras e através de acções pantomímicas. Achei uma graça infinita. Ou seja, eles entram sempre com pezinhos de lã. Estas Barbis entraram na cabeça das pessoas, como o Mário Viegas entrava à bruta na nossa vida, na nossa casa e fazia a catárse social na casa dos políticos, nas casas das pessoas.

Agora já temos recuo histórico suficiente para analisar o fenómeno Barbis porque já temos três espectáculos para ver como se foram desenrolando as estratégias dramáticas, políticas e outras e isso é que é o estimulante. Tal como na sociedade, no nosso contexto social, a coisa também não era explicada ou verbalizada. Para que a homossexualidade da Kika fosse assumida “naturalmente” pelo público, foram precisos três espectáculos. À terceira vez era já a continuação de uma saga, era uma continuação de uma história, já toda a gente sabia que a Kika, olha, tinha endoidado por alturas da menopausa... de modo que isso já só era, simplesmente, a continuação do folhetim épico das Barbis.

Estes aspectos não são técnicos; aqui são semânticos. E é muito interessante ver como o processo foi subversivo. É nesta maneira de recolocar ou colocar

questões complicadas, deste modo não pacificador, utilizando a comédia, mas ,como eu dizia no início, não para pacificar. Para agitar e dar a palavra. Como o Mário Viegas dava palavra a muitos fantasmas sociais, dizendo: “pois, porque aquele, e aquele... ele tem mas é que dizer que anda com não sei quem... que a XY anda com o *chauffeur*”...

Vocês lembram-se, com certeza, de outras coisas mais complicadas que o Viegas dizia em cena e que não eram “construções” mas, simplesmente, “má língua”... era assim tipo: “Vamos então aqui lavar roupa suja...” E a coisa ia por ali fora. Certo, esse homem desaparece da cena portuguesa, a “revista” é uma coisa em vias de extinção... e as Barbis vieram ocupar, de uma maneira muito especial, diferente, esse lugar da carnavalização, da subversão, do dizer o que não pode ser dito. Que não é a tal carnavalização para apaziguar...

PP- Quando fomos ao Algarve fazer as Barbis (os meus pais agora vivem lá), a minha mãe quando saiu, virou-se para mim e disse: “Ficas exactamente igual à tua tia” que é irmã do meu pai.

MV- Em relação a ti, Miguel, eu pensei: “que pena o Miguel ser tão parecido com o pai”, porque se fosses parecido com a tua mãe devias ser igual à tua mãe...

Acho que isso se calhar também pode ter a ver com um desconforto dela, não sei. Da tua mãe, Paulo...

PF- Eu acho que, como já se disse há bocado, se permitia pôr aquele texto em “três senhoras” porque eram três homens a representar. Daí elas, também se calhar, nunca se verem lá. Porque elas não falariam assim. Estão sempre a ver é o lado crítico...

AP- É o coitadinho do crocodilo...

MA- Mas, ó Pedro Oliveira, tu alguma vez te sentiste incomodado por fazer estas personagens, na tua vida profissional? Deixaste de ter trabalho por causa disto? Teve alguma influência, positiva ou negativa, afinal, no teu percurso?

FPO- Não, não. Eu... não posso falar dos espectáculos que fiz nos anos 60 como o Antonino. Tenho pena. Nem nos anos 70, nem nos anos 80... Mas já pensei: “que mulheres é que eu já fiz?” E é curioso que não me ocorreu, nunca me vem à memória, o trabalho que fiz como a Madalena... Precisamente porque não acho que era uma mulher! Não tinha nada a ver com isso. Nunca foi essa a proposta e pronto, não senti isso. As Barbis têm o grande impacto pelos motivos que já foram falados,

mas acho que não me trouxeram prejuízo nenhum à carreira... graças a Deus... Depois, as outras coisas que eu fiz, as outras mulheres que eu fiz...

MA- Quantas mulheres é que fizeste? Ai, a freira...

FPO- Fiz a freira de *Tragédias*, do Fernando Gomes. Depois fiz uma governanta aqui, numa animação com músicos, e fiz uma velhinha numa animação para crianças. Não tenho vergonha nenhuma dessas “mulheres” que fiz. Para mim, o que conta mais é eu, actor, aceitar o desafio. São todas diferentes... há grandes diferenças... O importante é: eu, actor, como é que eu vou conseguir fazer isto? Como é que eu vou conseguir construir uma “mulher”? Nós não queremos fazer um travesti... lá está... o travesti é utilizado para tudo e mais alguma coisa e nós sempre pensámos... “nós não vamos fazer travestis, nós vamos ser actores a representar um personagem”. Para mim, o que contou foi, precisamente, esse grande desafio: “como é que eu, o Paulo e o Miguel vamos conseguir fazer personagens femininos e que isso seja credível sem cairmos em coisas ridículas que é precisamente aquilo que nós não queremos”?

Portanto, é preciso ver: uma das coisas mais importantes nesta questão do masculino-feminino é o motivo que me leva, a mim ou a alguém, a fazer um personagem do outro sexo. Portanto, há milhares de motivações. Já falámos das pessoas que querem ser do outro sexo, já falámos das pessoas que querem fazer crítica, já falámos das pessoas que só se querem divertir. Pronto. Que motivo é que me leva ou que motivo é que leva alguém ou que leva o senhor japonês - que eu já não me lembra como é que se diz [Tamasaburo] - a querer fazer aquela “mulher”? Logo, há muitos motivos e há muitas formas de fazer. O que eu acho que é comum a todas as “personagens” femininas que eu fiz -- o que é muito comum -- é o lado cómico. Todas elas, na esmagadora maioria desses trabalhos, têm um pendor cómico muito grande. Por um motivo ou por outro são sempre coisas que, independentemente da crítica social que possam fazer, independentemente das coisas sérias que possam dizer, têm sempre uma grande componente cómica. Não me estou a lembrar de nenhum trabalho desse género que seja uma coisa séria, que não seja para as pessoas se rirem.

AS- Há o Fassbinder, etc, etc, etc,

MV- A Lady Mabeth...

AS- Agora aqui há uma diferença entre os “bonecos” das Barbis e o “boneco” [Lídia Barloff] do Zé Manel Rosado.

E agora, se calhar, podia-se perguntar ao Zé Manel se, com a marcação que ele fez para si próprio, relativamente ao travesti, se ficou “marcado” e em termos de mercado de trabalho e se isso teve repercussões na sua actividade de actor...

JMR- Não sei!

AS- Não sabes? Podia haver... Em Portugal existe muito a tendência a nos catalogarem...

MA- Exactamente. É disso que falo quando pergunto ao Pedro, ao Paulo, ou a mim..., se ficámos com problemas profissionais...

EV- Não considero ter havido catalogação...

MA- Não, o José Manuel Rosado nunca o foi, pois não?

JMR- Eu não sei... Com certeza que isso passa pela cabeça dos outros. Mas não pela minha!

PF- Se calhar, não foste catalogado porque não és um travesti...

JMR-... eu também acho que não...

PF-... portanto, acho que, eventualmente, terás sido catalogado não por fazer um travesti mas por teres levado o teatro para os sítios que levaste. Para os sítios da noite. Nos sítios *gay*...

JMR- A razão é simples: porque o “Finalmente” foi o único espaço onde me foi possível fazer o meu trabalho... Eh pá, eu aparecia ali, com 17 anos, no Parque Mayer... “Senhor César de Oliveira, eu acho que vou...”. “Quer fazer o quê? “Bem, eu sei o que é que fazia... mas não digo”!

Embora dantes já houvesse uma Natália Correia, uma (...) Não, mas era ao lado. Nós fazíamos com o André Gomes... eh pá, pronto, era uma espécie de laboratório nosso, se quiserem. Funcionámos com aqueles tipos do... do Museu das Marionetas...o José Gil... Fazíamos experiências que, toda a gente fazia, à sua maneira, a vários níveis artísticos, do tipo, uns músicos iam lá com umas latas, nessa base. O motivo principal nunca foi ...

MA- Embora possa não haver estigma há... em termos de público... quer dizer... qualquer personagem que tu faças merece mais respeito, em termos públicos, quando tu fazes bem feito, do que um personagem feminino que faças. Porque, é assim, não quer dizer que não achem que tu fazes muito bem, mas se fazes um criminoso, a suspeição de que és mesmo “um assassino” não é imediata com o personagem. E tu arriscas... quer em burlesco quer em mais a sério, tu já podes ser

gay ou já podes... fica uma marca... os pais não gostam... a família não gosta... e... portanto, há de facto...

EV- Não gosta do assassino ou não gosta da Barbi?

FC- Não gosta da Barbi!

MA- A Barbi é política...

MV- O público tolera melhor o assassino...

MA- Não é tolerar... não se supõe que o “assassino” exista.

PV- Supõe que é só representação. Que não há contaminação...

MA- Exactamente. E isso é um problema com que qualquer actor que dê a cara a fazer um personagem feminino, seja, fora dos estereótipos da revista - que aí já é diferente, é a graça de caserna -, rotulado como o gajo que deve ser um... O homem que veio cá, ao Maria Matos, pôr os telefones, foi perguntar ao meu cunhado se eu não era *gay*... pelos espectáculos que fazia. Tão simples quanto isso. E não me conhecia de lado nenhum.

FC- E isso é o canalizador... mas também podem ser “quadros superiores” que podem vir ver e dizer: “aquele rapaz que está a fazer de Barbi é homossexual”. Eu gostava é que as pessoas se interrogassem se uma pessoa, que é homossexual, não terá também alguma coisa a dizer...

MA- Mas não é isso que eu estou a discutir... poderá ter a ver... mas não é isso que está em causa...

FC- Não é, mas está em causa o estigma, percebes?

MA- Exactamente. Mas isso é outra análise... é outra coisa.

EV- Isso, a mim, interessa-me. O que tu disseste, Filipe, o que aqui enunciaste de um modo que também não é muito comum no teatro português, é a... a... digamos assim... a assumpção de uma expressão artística que é política por excelência e é essa dimensão do político que é difícil, ainda, fazer passar... ainda que na vossa geração já seja diferente. Mas ainda é difícil, no campo do teatro português, discutir ou até só verbalizar problemas que foram, tradicionalmente, “tabú”!

FC- Os gregos faziam isso e depois deixámos de fazer... a nossa sociedade deixou de fazer... Mas, provavelmente, essa sensibilidade não é só relativa a fazer personagens homossexuais ou travestis... é fazer outra qualquer coisa... é fazer um trabalho heterossexual - o assassino. Depois... é o reverso da medalha. Porque é que um assassino não pode ser feito com outra sensibilidade?

MA- Não, mas isso é outra coisa...

FC- É outra coisa... mas em relação aos “femininos”, aos “masculinos” estamos... como estamos... não é só o travesti...

MA- Não. É que tens as duas ou três leituras ao mesmo tempo, não é? O facto de tu, como actor, assumires que fazes aquela personagem feminina, tem a tua codificação e descodificação para o teu próprio meio profissional, não é? Um actor tem, como o Paulo, doze anos de Comuna, a fazer determinado tipo de reportório, e depois vem fazer uma Barbi...

PF- ... também...

MA- Sim, mas só o fazias no café-teatro. Sempre nesse contexto. E aqui, de repente, o teu trabalho aparece noutra contexto, tem uma outra leitura para o meio teatral, tem uma outra leitura para o público e tem outra leitura política, também, para a comunidade *gay*, em específico. Para os gays, se quiseres, há algum triunfo, entre aspas, por haver muitos gays que aqui vêm acompanhados dos pais e das mães para ver as Barbis e não iam com os pais e com as mães ao “Finalmente” ver o Zé Manel Rosado. Mas, se calhar, gostariam muito de o ver, como actor que ele, num teatro “normal”, não estigmatizado com questões sexuais! Os meus pais, ou a minha mãe tem uma referência de vedeta, que é uma das Barbis, de quem eu também gosto. Há uma identificação em comum...

MV- Têm uma coisa em comum... Por razões diferentes...

MA- ...mas vêm ao mesmo sítio e estão juntos e divertem-se, por motivos diferentes, com consequências diferentes, mas pelo mesmo motivo... São aquelas histórias... aquelas mulheres, e isso é engraçado de juntar...

AS- Eu gostava de pôr aquela coisa que tentei dizer no início... É verdade que pode haver uma interpretação social e um estigma da coisa mas eu acho que um actor, consciente da sua função, consciente dos constrangimentos e do prazer da sua profissão, um actor com boa formação, não pode, não pensa numa coisa dessas. E não deixa, sequer, ou não deve deixar que haja, o social sobre isto.

FC- Alguns actores...

AS- É uma coisa impensável... Não se deve deixar atingir.

JMR- Mas eu acho que não é o que está mais presente quando se está a trabalhar. É a sexualidade de quem lá está ... não é? Não sei... Não é o mais importante, a tua sexualidade...

FC- Não é, mas há as “representações”, como se falava no princípio...Uma das razões, Miguel, é a actividade e a passividade... É uma das razões... Porque é assim:

supostamente, o homem é um ser activo. Automaticamente, quando representa uma figura “feminina” passa a ser um “ser passivo”. O “ser passivo” sempre foi reprimido, desde a nossa era, como é também claro na representação do Onnagata, cujos gestos representa toda essa submissão, toda essa suposta passividade que é às mulheres como ser inferior - desculpem-me as mulheres que eu não acho nada. Não acho nada que o homem tenha de ser “um ser activo” e a mulher tenha de ser “um ser passivo”. Antes pelo contrário: acho que muitos homens são passivos e as mulheres são activas, mas essa é outra questão... Mas isso está tão metido na cabeça da sociedade que automaticamente quando tu representas um papel feminino a tua passividade vem toda ao de cima e isso é o pior que pode...

PV- Quer a pessoa queira, quer não...

FC- Quer queira, quer não. E isso é o pior que pode existir. O pior estigma que podem pôr a um homem: a sua passividade. E deixar a sua actividade fora do seu corpo. É só isso.

PF- Eu também acho que há constrangimentos. Eu fiz A Gaiola das Loucas com o Luís Filipe Costa que é um óptimo homem, com letra maiúscula, com quem eu já tinha trabalhado. Ele vai de propósito à Comuna, nem foi a produtora, foi ele que foi de propósito à Comuna, para me convidar para fazer “um homossexual”. Antes de me convidar disse-me: “Vou fazer-te um convite muito chato”. O Luís Filipe Costa! E reprimiu imenso. Ele quando “escreveu” aquele homossexual de certeza absoluta que o fez com referências. Era um homossexual muito feminino e ele esteve sempre a sublinhar: “Não é preciso fazer isso assim, deixa estar, deixa estar, não faças assim”. Havia constrangimento, isso sim, e eu fiquei muito aflito por dizer aos meus pais que ia fazer “de homossexual” num filme. Mas os meus pais, quando viram o filme, não perceberam nada. E são pessoas inteligentes. Acharam que não havia nada...

JMR- Mas a preocupação do realizador é, se calhar, porque o actor não gosta de fazer... porque o actor...

MA- Está aqui a Eugénia a perguntar se foram convidados, depois das Barbis, por outras companhias. O Paulo foi fazer o *Enquanto o Espectáculo Decorre*, com o Luís Assis, já depois disto, não foi? A mim convidam-me bastantes vezes para fazer papéis que tenham a ver com as Barbis. Ou travestis...

EV- Tenho muita pena que a nossa discussão não tenha, evidentemente, chegado ao outro lado desta questão que era o lado das mulheres a fazer de homens

e dos problemas que isso levanta ou pode levantar, ou que não levanta... Uma coisa é certa e essa podemos constatar: há poucas mulheres a fazer papéis de travesti!

AP- Eu já fiz. Lembrei-me... e até contracenei com o F. Pedro Oliveira. O maior orgulho, porque críticas não tive... Foi na companhia de teatro amador da Caixa Geral de Depósitos... Nas fotografias do espectáculo houve alguém que nos conhecia de todos os dias, não me lembro quem era, mas foi daquelas pessoas que todos os dias nos via e que olhou para a minha fotografia e perguntou: “quem é este chinês?” e portanto, não era uma chinesa era um chinês. De alguma maneira, foi conseguido o meu papel., nunca tinha percebido que tinha uns traços orientais... foi uma brincadeira... Foram uns sketches muito engraçados, mal conhecidos, do Santos Fernando.

AS- O ACERT, de Tondela, fez depois. Um absurdíssimo.

AP- Um sketch chamado “O Correio do Desaire”...

EV- Mas relativamente a esse tipo de fenómeno, não me refiro a figuras pontuais, quando a actriz se tem de desdobrar em figuras pontuais, como, por exemplo, a Raquel Maria, numa figura pontual, quando ela fazia de Maestro num espectáculo da Cornucópia. Agora, a Maria Henrique é das actrizes recentes a única mulher, que me recordo, que tenha construído uma “personagem”.

FC- A Maria Rueff faz na televisão...

EV- Isso pertence à categoria de “bonecos”, “figuras” como se diz em Semiologia.! A Maria Henrique construiu, no *Sétimo Céu*, da dramaturga inglesa Caryl Churchill, na Escola de Mulheres, um menino. Era a “transformação” num “rapaz”, não era um “boneco”. Era um menino.

FC- E no Conservatório, também.

JMR- Num filme do Paulo Rocha, a Joana Bárcia faz um puto que é travesti... Aliás, havia uma personagem masculina que a Sarah Bernhardt fez em travesti...

EV- Era o Hamlet.

MA- É engraçado. Antigamente, havia muito mais mulheres a fazer papéis masculinos. Muitas actrizes e imensos homens...

EV- Isso foi na transição do século XIX para o XX e no princípio do nosso século.

PV- Se calhar era mais transgressor do que agora.

EV- Era ponto de honra! Claro que toda a gente tem de citar, historicamente, uma actriz que ficou muito conhecida por esses papéis, que foi a D. Irene Isidro.

JMR- Mas eu acho que era um bocadinho receita...

EV- (Trauteia) “Marlene, deitaste as saias ao ar...” Era a Irene Isidro a citar a a actriz Stichinni e a Marlene Dietrich... Portanto, há toda essa passagem...

JMR- Mas eu acho que era receita da revista ter um número de “travestido patriótico”...

EV- E parece que tinham muito êxito. Mas depois, toda a grande actriz no teatro declamado... toda a grande actriz, como a Sarah Bernardt, claro que tinha de fazer os grandes papéis de homem. Porquê? Por uma razão muito simples: o teatro tinha essencialmente papéis para homem. Os grandes papéis eram papéis de homem, porque as Antígonas têm uma idade e embora essas atrizes fizessem as Antígonas aos setenta anos... Actualmente, apesar de tudo, há mais papéis importantes para mulheres, ainda que não haja assim uma grande quantidade...Portanto, as grandes atrizes tinham de fazer aquele Hamlet...andrógino!

PV- Mas, se calhar, havia razões especiais... como, por exemplo, os próprios papéis sociais das mulheres serem menores. Elas tinham medo da transgressão, de ir para um palco e pôr umas calças, por exemplo. As mulheres não usavam calças...

EV- Pois não. Por isso aquela rábula de revista...

PV- Pôr umas calças era a transgressão maior e agora é o contrário...

EV- ... em que a Irene (que era, ao que se diz, amante do belo sexo) se exibia de cigarro e calças listadas...

PV-... agora, se calhar, os homens têm medo dos papéis sociais das mulheres... Porque as mulheres têm os dos homens e os delas... os homens só têm os dos homens. Portanto, a transgressão está aí.

EV- Não sei se é bem assim. Temos de estudar. Aqui, em Portugal, é fácil de estudar porque é tudo muito conservador ainda...

PV- Complicado, Portugal.

AS- Mas tolerante.

PV- Tolerantezinho. Pretende ser tolerante, se calhar.

EV- Não se fala, não existe. Por isso a incomodidade quando se nomeia. Quando se nomeia: “Mas, mas que raio! É uma obsessão daquela gaja. Agora, deulhe para andar a...” Percebes? Portanto, há essa coisa engraçadíssima do medo da nomeação.

PV- Da nomeação. Ao contrário de países que têm, por exemplo, uma tradição de etnia como Marrocos.

EV- Nós somos um país de inquisidores, não é verdade? Portanto, é melhor não nomear.

JMR- Por falar em Marrocos. Sei, em árabe, dizer homossexual masculino e estando doido - isto agora a propósito de nomeação - tento dizer lésbica e não existe.

MA- Lésbica em árabe? Lésbica em árabe... não há.

JMR- Não é não há. Eu não consigo... por causa do... nomear...A malta diz: “Eh pá, mas como é que te chamas?” Há uma palavra que é “kabak” que quer dizer “puta”. São “putas”.

PV- É a dupla repressão.

FC- Em árabe há uma palavra que é “roki” utilizada para homossexuais, não sei se masculinos se femininos, mas que eram os seguidores do “roki”.

EV- Eu não estou a dizer que as mulheres que fazem de homens são lésbicas. Eu não estou a confundir isso.

MA- E isso não é tão estigmatizado assim.

PV- Não, não é exactamente.

MA- O problema é o estigma artístico... Às tantas é como se já não soubéssemos fazer mais nada. Já só sabemos fazer de Barbis! O que noutros países seria um sucesso – um projecto com a duração de seis anos -- aqui é condenável.

EV- Por isso é que eu te estava a perguntar se vocês tinham sido convidados. Quer dizer, o Miguel, pela sua própria vida cheia de projectos, não está disponível para ser convidado, ele é o seu próprio patrão; agora, vocês, queria saber se são convidados para fazer coisas diferentes, como sempre fizeram. Vocês acabam de dizer que não.

PF- Pois não, mas isso talvez seja por eu, também, ter projectos pessoais de encenação, etc. Não sei. Como eu também não estou disponível para tudo... Enquanto eu, depois de ter estado doze anos na Comuna, tinha que dizer, já a trabalhar com o Miguel Abreu, que era o Paulo da Comuna, agora, muitas vezes, “sou o Paulo das Barbis”! Também há outra coisa. A única produtora que existe é a Cassefaz. Muitas pessoas ficaram admiradíssimas de eu não entrar no espectáculo *Cabaret das Virgens*. As pessoas pensam que nós os três trabalhamos sempre juntos.

EV- São uma espécie de núcleo permanente.

AS- Agora lembrei-me porque é que tu, Miguel Abreu, me convidaste. É porque eu te disse, uma vez, que gostava muito de fazer comédia. Caramba, eu gosto de fazer comédia. Gostava de fazer mas ninguém me chama, exactamente porque

estou catalogado a fazer coisinhas sérias. Sempre, sempre, sempre, sempre. E, ou ando a pedir ao Fernando Gomes...

EV- Portanto, temos também esse outro estigma.

MA- Eu só achei que onde há mais ambiguidade de fronteiras, é na sensualidade, em termos latos, em termos de uma sensibilidade. É, realmente, na dança, talvez pela não preocupação com o verbo, onde tu consegues encontrar maior encarnação feminina em corpos masculinos, que nem “estão aí”, e vice-versa, porque se calhar vocês, bailarinos, não se preocupam se aquele é um movimento feminino ou masculino. Procuram pela destruição dos movimentos e a pela busca doutras coisas, fisicalidades, que o palco não permite ao actor porque o personagem, não lhe permite nunca passar essa fronteira de... Nós confiamos e desenvolvemos, dentro da fronteira do “homem” ou da “mulher” porque a nossa personagem, tirando casos de teatro muito experimental, tem de ter uma identidade reconhecida pelo público.

MV- Esta é a questão da abstracção e do concreto, não é?!

MA- A única coisa onde há fronteiras, no teatro ou no cinema, é, por exemplo, nas atrizes femininas que fazem jovens do tipo Peter Pan. São estas personagens que têm mais visibilidade no cinema, como no *Victor, Vitória*, que exploram essas sensibilidades, isto é, uma mulher que faz de um homem mas, se tu limpares isso, há aí uma capacidade da emoção mais forte do que o património do corpo. Não ficas amarrado... consegues aderir àquela afectividade, identificares-te com aquela sensibilidade que está nas personagens para lá dos corpos. É mais difícil sentir isto no teatro do que na dança.

MV- Os nossos trabalhos nem são só de dança. Quer dizer, nestes dois casos, no meu e no do Francisco Camacho, somos gente que trabalha com aproximações ao teatro muito fortes. Acho o teu trabalho cheio de teatralidade. E o meu.

MA- Bem, não querem acrescentar mais nada? Agora já é tarde. Se quiserem, podemos falar noutra dia, em grupo ou em conversas individuais. Éramos supostos fazer isso, não éramos, Eugénia?

IV TEXTOS EM ANEXO: CRÍTICAS A ESPECTÁCULOS¹⁹

¹⁹ Todos os textos desta secção foram publicados no semanário *Expresso* ENTRE 199? E 2000.

1.- ESPECTÁCULOS CASSEFAZ

TRÊS BARBIS DE BARBA

Vida de Artista ou a História de Barbi, de José Pinto Correia

(Teatro Maria Matos)

A história recente do teatro português não é um repositório de grandes acontecimentos mas é, como aliás sempre foi a história do teatro em Portugal, um acervo de pequenos eventos extraordinários. Muitas vezes, estes acontecimentos passam despercebidos ou diluem-se na trivialidade por falta de um olhar mais atento, mais subtil ou, simplesmente, por falta de objectos de comparação. Paradigma desta realidade é o tipo de espectáculos que a produtora Cassefaz tem vindo a oferecer, desde o fabuloso *Cabaret das Virgens* até esta seríssima paródia às Barbies portuguesas. Apresentados – e recebidos – como meras diversões pontuais, sem grandes alardes artísticos nem grandes investimentos promocionais, a eles se deve, porém, a criação de um discurso exclusivamente vocacionado para o território da “diferença” e para a divulgação de códigos geralmente confinados, entre nós, a espaços privados e públicos minoritários.

Não será, pois, de estranhar que o “travestismo” venha sendo uma das figuras mais insistentemente glosada nestes trabalhos. E se entendermos o recurso ao “travestismo” como expressão estética de questionação da identidade e de crise social, e não só como um dos mais recorrentes meios de produção de um cómico misógino e homofóbico, estaremos, desde já, de posse de um dos sinais que nos permitirão interpretar estes aparentemente inócuos espectáculos como autênticos manifestos de impacto sócio-cultural e, digamo-lo claramente, até de impacto subterraneamente político.

Com efeito, o “travesti” [...] não é somente um dos sinais privados do código de identidade ou da estética “gay”. Tal como os temas da androginia e da unissexualidade, o uso do “travesti” é, essencialmente, um veículo de subversão dos códigos sociais, fundados em afirmações binárias inquestionadas como as de masculino e feminino, de homossexual e heterossexual, de bom e de mau, ou, em última análise, as de oposição entre ser e parecer. Mas, se no *Cabaret das Virgens* o jogo sobre a ambiguidade sexual era a tónica dominante, neste espectáculo [...], mais do que a parodização de três estereótipos sociais femininos – uma Bábá, uma Tucha

e uma Kika, personagens retiradas de um imaginário socialmente “bem” e intelectualmente fútil --, o que os criadores nos propõem é, sob o ponto de vista do teatro, o confronto com a difícil composição de personagens femininas mais espessas que a mera caricatura e, sob o ponto de vista humano, uma séria reflexão sobre a solidão e sobre a cumplicidade humana.

Alexandre de Sousa, o encenador do espectáculo, preferiu, nesta linha, investir na direcção de actores em detrimento de um mais afirmativo discurso da encenação. As personagens, a que o firma texto de José Pinto Correia (inspirado em quadros cómicos de Guy Bedos e J. Dabadie) empresta uma verosímil existência, são, então, construídas não através dos “clichés” habituais de um cómico primário, mas de uma observação minuciosa que – embora não recusando o cómico suscitado pela inversão que põe em corpos masculinos comportamentos, esses sim, em parte caricaturais – não prescinde da sensibilidade, da simpatia e até de uma compreensão muito pouco maniqueísta. A Bábá de F. Pedro Oliveira, a Tucha de Miguel Abreu e a Kika de Paulo Ferreira – três composições de tremendo impacto, a suscitar à plateia da estreia, maioritariamente feminina, o aplauso a cada entrada de personagem como se de Palmira Bastos ou Amélia Rey-Colaço se tratasse -- não se esgotam na paródia de um discurso sobre “trapos”, maridos falsos, criadas incompetentes ou “tricas” maldosas. Elas são, essencialmente, três figuras típicas, mas ambivalentes, de um mais amplo discurso sobre um Portugal tão ficcional quanto o trabalho dos actores, que se revê, com fins de política imediata, na euforia das estatísticas, nas apressadas obras de fachada e na pressa de parecermos o que não somos com vista aos objectivos da CEE. Mas elas são também seres humanos despedaçados, ocultados em comportamentos de manual, mulheres abandonadas à procura do que o belo empregado doméstico (Agnelo Vieira de Andrade), afinal, sem esforço, lhes poderá oferecer: um momento de atenção e uma hipótese de reconhecimento das suas feminilidades esquecidas. E é por isso que se ficciona – ao contrário do que o “voyeurismo” poderá aguardar – o desnudamento do corpo masculino erigido em objecto de desejo.

Não podemos deixar, porém, sob silêncio, o fenómeno realmente significativo que consistiu na detracção deste espectáculo – promocionalmente dedicado, nos dois primeiros dias, exclusivamente a mulheres – à Direcção Geral dos Espectáculos, à Sec e à Câmara Municipal de Lisboa por, segundo alegação dos detractores, com essa medida estar a Cassefaz a infringir o Artigo 13º da Constituição que impede a

segregação sexual... Se associarmos esta atitude à polémica suscitada pelo programa “Sexo Forte” e se pensarmos em quanto a Constituição portuguesa está, neste campo, à frente do que realmente se passa, no dia a dia, na sociedade portuguesa, é caso para pensarmos quanto a Democracia pode ser usada como arma de dois gumes. E uma pergunta fica no ar: quando assistiremos, com o mesmo denodo, a igual militância masculina sempre que, em casa, na rua, no espectáculo ou no emprego, alguma mulher seja vítima, clara ou insidiosamente, de segregação sexista?

(Cartaz/Teatro, 15 de Maio de 1993)

A FORÇA DA IDADE

O Poder das Barbis, de José Pinto Correia

(Teatro Maria Matos)

A Cassefaz Espectáculos, Vídeos e Publicações Culturais Lda é uma activa estrutura permanente de produção, cuja especificidade -- e novidade -- é a de ter sabido ampliar o seu campo de acção que se estrutura, agora, volvidos seis anos sobre a sua criação, em três projectos culturais simultâneos com programas próprios e uma noção muito incomum de gestão: o Grupo de Teatro Cassefaz, a Cassefaz Gestão & Comunicação e o recente Pólo Ibérico. Este último vector, criado em 1996, tem a particularidade de visar a promoção e expansão do grupo a nível internacional através de um programa de co-produções dirigidas ao eixo geográfico Lisboa-Barcelona-Madrid, o que, aliás, poderia estar já em fase de franco desenvolvimento se o Ministério da Cultura, ao qual Miguel Abreu apresentou um interessante (mas não aprovado) projecto de actividades para dois anos, se tivesse mostrado mais aberto a uma filosofia que investe na responsabilização e num plano de acção estudado para o médio e longo prazo.

Mas se a Cassefaz tem sabido, com os meios de bordo, criar espectáculos, gerar a diversificação e fidelização de públicos, promover actores, estimular autores e divulgar novos textos teatrais portugueses (*Salazar-Deus*, *Pátria*, *Maria*, da autoria de Maria do Céu Ricardo, é um dos originais a ser publicada este ano), e, entre outras acções culturais, arriscar a publicação de uma revista (*Actor*) e de um utilíssimo *Guia das Artes do Espectáculo/Agenda de Teatro e Dança*, a verdade é que a natureza da sua intervenção tem implicações de outra natureza. Sempre com base em estudos de mercado e numa realista estratégia de divertimento, a verdade é

que a Cassefaz criou, no campo teatral português, uma identidade muito própria (de produção/criação) e os espectáculos que tem produzido (*Cabaret das Virgens*, 1991; *Vida de Artista ou a História de Barbi*, 1993; *Salazar-Deus, Pátria, Maria*, 1996; etc.) são, mais do que máquinas de sucesso, a concretização, muito coerente, de um programa de intervenção ideológica que, até agora, assentou, essencialmente, na ousadia de trazer para o "grande público" o debate (implícito ou explícito) de temas, ainda hoje tabú, como a homossexualidade, a bissexualidade, o amor e o envelhecimento, através da construção de uma estética de miscigenação que nega tão veementemente a hierarquia de géneros artísticos como a de sexos, de gerações ou de estatutos sociais.

O *Poder das Barbis* (assim, no masculino), segundo fascículo de uma saga cuja primeira parte alcançou a proeza de se manter dezoito meses em cena e de ter chegado, graças também à divulgação televisiva, a qualquer coisa como cerca de 300.000 espectadores, é um magnífico espectáculo (de actores), encenado por Miguel Abreu, que ilustra uma técnica de representação a que chamamos, para simplificar, travestismo, mas a que, com maior precisão, os anglo-saxónicos chamam "female impersonator", técnica mais próxima do requintado "onnagata" japonês -- o actor, como o célebre Tamasaburo, que constrói uma imagem convencional do feminino -- do que dos caricaturais "travestis" que pululam na televisão e nos palcos de "revista".

O texto, uma comédia em dois actos, da autoria, como o anterior, de José Pinto Correia, revela um apuramento de escrita (bem estruturada sequencialmente e apoiada na técnica oposta da citação reconhecível ou da inesperada surpresa) e uma ousadia temática que nos permite afirmar estarmos perante um objecto incontornável para a definição, entre nós, de uma dramaturgia pautada pela estética "camp" e o ideário "gay" (completado, aqui, pela alusão, ainda que pantomímica, ao universo da homossexualidade feminina).

A acção não se passa já, como no espectáculo anterior, no espaço privado da sala de uma das três amigas, a Tucha (Miguel Abreu), a Kika (Paulo Ferreira) e a Bábá (F. Pedro Oliveira). As Barbis -- uma já viúva e as outras divorciadas, e duas delas, entretanto, também avós -- estão de posse de uma liberdade de acção que lhes permite desafiar as convenções e descobrir o amor nas suas "várias conjugações" e, até, o prazer onânico pela via da Internet! Assim sendo, natural será que a acção decorra, justamente, em espaços semi-públicos como o ginásio (Acto I) ou a sala

paroquial de uma igreja (Acto II) onde irá acontecer, no final, o mais hilariante e o mais "a preto e branco" dos casamentos (colectivos e heterodoxos).

Aos brilhantes desempenhos dos três actores, cujas personagens, que o público recebe carinhosamente, ganharam uma inesperada verve e profundidade psicológica, vieram juntar-se as interpretações da comedianta Maria Henrique, na sáfica manicura Ângela, e de Óscar Romero, um jovem actor que interpreta o musculoso professor de ginástica David, o par que cantará -- com muita "técnica", muito "kitsch" e muita cor nacional -- o dueto romântico dos amores desencontrados...

Enfim, um divertimento requintado -- em cena até 31 de Maio [de 1997] -- que aconselhamos, vivamente, às avós deste país que têm medo de acreditar que "as células envelhecem, mas os sentimentos não", como diz a Tuchinha manifestando-se como num PREC com Prozac: "Vivam os sentimentos das avós!"

(Cartaz/Teatro, 1997)

CANTANTES E DANÇANTES

Cabaret das Virgens... ou talvez não!!, de Miguel Abreu

(Maria Matos – Teatro Municipal)

[...] É também a música de variedades (Nuno Lopes, ao piano), um cheirinho de dança acrobática “erótico-contemporânea” (Catarina Louro, Luís Caboclo), canções de amor, rábulas de humor picante e revisteiro (Helena Afonso e Luís Castanheira) e dois belíssimos “exemplares” de travestismo “dialectal” (Miguel Abreu e o jovem contralto Paulo Duarte Ribeiro) que a Cassez faz nos oferece na sua animação do hall de entrada do Maria Matos, Teatro Municipal. O “remake” do sucesso de há oito anos atrás é mais curto (cerca de uma hora), tem um elenco diferente e já não vem marcado com o ferrete do escândalo e da proibição. A superestrela Graça Woolf, magnífica imitação-travesti de Gonçalo Ferreira de Almeida de 1991, deu lugar à figura de uma ingénua estreante oriunda dos Açores, Graciosa (Paulo Duarte Ribeiro) que desembarca num *Cabaret das Virgens* em “decadência”!

O bem humorado (e um tanto nostálgico) evento tem hoje a sua última representação, às 24h30, e o interesse acrescido deste espectáculo consiste no facto de se tratar de um objecto cénico cuja especificidade estética e interpretativa – centrada no travestismo – será analisado, dia 29 [de novembro de 1999], num

encontro realizado, às 21h30, no âmbito do Ciclo Femininomasculino que o Maria Matos está a promover.

(Cartaz/Teatro, 1999)

FEITAS AS CONTAS

2001: A Odisseia das Barbis, de José Pinto Correia

(Maria Matos – Teatro Municipal)

O espectáculo mais recente da Cassefaz, "kubrickianamente" intitulado *2001: A Odisseia das Barbis*, não se reduz à reedição de uma receita teatral de sucesso. Criadas em 1993 e "reactivadas" em 1997, as três personagens femininas (duplamente) construídas pelos inimitáveis Miguel Abreu (Tucha), Paulo Ferreira (Kika) e F. Pedro Oliveira (Bábá) constituem, hoje, no interior do projecto que a produtora Cassefaz trouxe para o Teatro Maria Matos, um instrumento incontornável para a construção de uma imagem de marca do grupo no teatro português e para a afirmação de uma postura que é, declaradamente, estética e ideológica. O presente espectáculo constitui, aliás, o primeiro volante de um ciclo designado Femininomasculino, a decorrer neste teatro municipal entre Abril e Novembro, incluindo mais dois espectáculos (*Maria Bakker*, de Gonçalo Ferreira de Almeida; *Cabaret das Virgens... ou Talvez Não*, da Cassefaz) e um debate teórico-prático significativamente intitulado Femininomasculino: As Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor.

Como se constata, o caminho percorrido por estas "personagens" -- que já ganharam tal autonomia que é possível figurarem em outros espectáculos (*Ai os Homens* da SIC) -- é enorme. Lançadas, em *Vida de Artista ou a História de Barbi*, como estereótipos de um feminino social e geograficamente localizado (as mulheres "bem" da Avenida de Roma lisboeta), em *O Poder das Barbis* eram já representantes das mulheres de meia-idade e das avós da classe média portuguesa.

Hoje, Tucha, Kika e Bábá são representantes de três variantes ideológicas dentro da média burguesia portuguesa e não será por acaso que lhes é possível caricaturizar uma geração -- das nascidas nos anos 40 -- que frequentou o [Liceu] Maria Amália nos anos 50, se casou nos anos 60, ficou "depenada" no 25 de Abril, se reajustou nos anos "cavaquistas" para, atingida a meia idade, se afirmar, económica e sexualmente (não esqueçamos que a chiquíssima Kika se assumiu "lésbica" no espectáculo anterior).

A versão cénica deste novo texto de José Pinto Correia (que põe as Barbis a fazer companhia a Kubrick e a constatar que "no céu como na terra somos meros verbos de encher") atinge a sofisticação da grande comédia (sobretudo na primeira parte) e a técnica interpretativa dos actores -- o único trunfo procurado pela encenação "minimalista" de Miguel Abreu que, para além das simbolizações da luz, recorre, desta vez, a "inserts" de bailarinos-faz-tudo (Catarina Louro, Célia Alturas, Francisco Pedro) -- alcança o seu máximo zénite. Sistematizando e ampliando, através da "permissividade" do cómico, os processos de subversão dos códigos sociais, as Barbis levam agora mais longe a sua estratégia de "naturalização" da discussão dos problemas (discriminação sexual, afirmação das minorias, etc.) que vêm, com insistência, apresentando ao auditório.

Poder-se-á afirmar, graças ao modo como os "temas quentes" aqui surgem parodiados (o 25 de Abril, por exemplo), que este é um espectáculo que afirma a maturidade da democracia portuguesa. E que sugere, nessa intuição terrível da realidade que é a ficção, que os palhaços também choram por debaixo do make-up.

(Cartaz/Teatro, 1999)

2.- OUTROS ESPECTÁCULOS

Júlio Cardoso: Pôncia camiliana *Os Amorosos da Foz* (12 Abril, 1986)

de Norberto Barroca

Siva Trupe/T. Campo Alegre

Jorge Humberto Vasques: Gil Vicente

Mais Actores e Encenadores que têm trabalhado sobre o "cross-dressing"

Mário Viegas

Filipe Lá Féria

Ricardo Pais

Luis Castro

António Cruz

EVA PÉRON

de Filipe Lá Féria, a partir de Copi

Grupo Feira da Ladra, Janeiro 1975: peça proibida pelo Governo sob pressão da Embaixada da Argentina que ameaçou suspender as importações de géneros; dissolução do grupo. Mário Viegas escreve: “Estava eu vestido com um lindo fato de ‘lamé’, carrapito louro na cabeça, coturnos de mais de trinta centímetros de altura, unhas e pestanas postiças, no teatrinho Barracão, ali à Estrela, a ensaiar nos primeiros dias de 1975 a primeira fala da peça *Eva Péron*, a tal que dizia «Merda! Estou com um cancro na cona», quando surgiu à porta um misterioso Mercedes preto do Corpo Diplomático, com cortinas e tudo, parou, fizeram perguntas [...], e partiram em direcção à Casa da Moeda. Mistério![...]” (*Eva Perón*, de Filipe Lá Féria, Lisboa: &etc., 1984, p.99). Representada na Casa da Comédia, 1984.

TU E EU

de F. Karl Waechter

Teatro Aberto/Novo Grupo

“o Ying e o Yang “: Garceu e Tuninho

(Revista, 9 de Novembro, 1985)

QUASE POR ACASO UMA MULHER

de Dario Fo

Casa da Comédia

Enc. Jorge ??; António Cruz, Donazza, a Bruxa; registo grotesco; e Fernanda Alves: Isabel I de Inglaterra, um “Hamlet de saias”)

(Revista, 22 Março 1986, p.41)

A MULHER DO CAMPO

de Wycherley

Teatro da Trindade

Cornucópia,: travestis de Luís Lucas e Ruy Furtado

(Revista Dez.? 1986 pp. 42-43)

SALADA

Teatro do Bairro Alto

”a criação delirante de um Sr. Costa a que Márcia Bréia empresta traços compósitos por onde circula a comédia portuguesa ????”

(Cartaz/Teatro, 1990 24 Fev. p. 8)

PASSA POR MIM NO ROSSIO

de Filipe Lá Féria

T. Nacional D. Maria II

Eunice Muñoz em “Estevão Amarante”: uma invocação.

(Cartaz/Teatro, 22 Dez. 1990)

2º FESTIVAL DA OTITE

de Carlos Paulo

Comuna

Carlos Paulo no travesti de “Beatriz Costa” (a que nos seguintes espectáculos desta linha se sucederão “Laura Alves”, “Amália”, etc.); Álvaro Correia: “Agustina”, “Natália Correia”, etc..

(Cartaz/Teatro, 1991, 2 de Fevereiro, etc.)

COMÉDIA DE RUBENA

de Gil Vicente

Teatro do Bairro Alto

Travestis de Luis Miguel Cintra, Gigi, etc. Cornucópia: “o canto andrógino do ‘castrato’

(Cartaz/Teatro, 1991, 4 de Maio, p. 10)

MÁ SORTE TER SIDO PUTA

de John Ford

Alexandre Lopes (Morte): “crítica feroz às posições da Família e da Igreja perante o drama do amor proibido”

(Revista, 7 Dez. 1991, p. 112)

QUE GRANDE BOCA QUE TENS, AVOZINHA!

LA NONNA

de Roberto Cossa

Teatro Mirita Casimiro

“De onde vens, homem-mulher, qual é a tua pátria? Que vestido é esse?” Ésquilo, Fragmento 61

Dionísio, deus do teatro e símbolo por excelência da ambiguidade e da união dos opostos, reaparece com insistência no imaginário do teatro contemporâneo, dando forma, de modos vários, a metáforas complexas que ora recobrem a parodização simples do real, como na “revista”, ora relevam de uma leitura trágica do homem e da sociedade, como nos espectáculos em que a ritualização assume dimensões da ordem do público e do ideológico, no que o conceito recobre de mais amplo e de mais íntimo. Basta atentar nalguns espectáculos portugueses recentes²⁰ para compreender como o “travesti”, em si mesmo uma fórmula mágica para exprimir, pelo grotesco, a angústia existencial, está longe de se poder reduzir a um mero condimento para o riso fácil.

O espectáculo do Teatro Experimental de Cascais/TEC, *La Nonna*, peça argentina de meados dos anos setenta (1977), é, neste sentido, outro magnífico exemplo de como a travestização pode funcionar como meio ampliador da metáfora que veicula.

Vertida nos moldes contaminados da farsa guignolesca, do melodrama e de um realismo fantástico tão comum ao imaginário da América Latina, e conjugando, e simultâneo, alguns dos elementos constitutivos do mito de Medeia²¹ com os tipos populares do imaginário urbano argentino²², a peça de Cossa, um dos mais importantes autores dramáticos do realismo fantástico da geração de 60, ultrapassa o constrangimento da realidade local para se transformar num perturbante retrato dos medos atemporais.

Quem é, então, esta avozinha centenária, atacada de uma bulimia de antologia, a fazer um qualquer “raccord” (quem sabe se só na minha cabeça) com a impressionante Senhora de *A Manhã Submersa* cinematográfica de Eunice Muñoz? O que representa, num enquadramento entre o expressionista e o teatro épico²³ da

²⁰ Lembrar em especial os casos de *Comédia de Rubena/Cornucópia*; *Maçãs/Maria Emília Correia*??; *Cabaret das Virgens/Cassefaz*; *Má Sorte Ter Sido Puta/Comuna*; ou ainda *Missão/Cornucópia*.

²¹ Veja-se o veneno letal, a caverna do dragão, o vestido da noiva, a morte dos familiares.

²² Atente-se na figura do “malandro” tanguista e na família de emigrantes italianos.

²³ Vejam-se as citações aos elementos paradigmáticos da pintura e do cinema alemães e, por outro lado, os cortes “naturalistas” nas cenas simultâneas.

cenografia, tecida de citações, de José Manuel Castanheira? Porque são vitimadas as seis personagens-tipo (Pirandello?) pela gula sorvedoura de uma velha avó cuja linguagem macarrónica se serve do estrito léxico (Beckett?) suficiente para exigir de comer?

A resposta é, de modo inteligente, deixada em aberto. Talvez, numa Argentina dilacerada pelos sucessivos golpes de Estado e ditaduras militares, pela recessão económica e pelas lutas entre facções políticas – na sua estreia, em 1978, a carreira do espectáculo foi interrompida pelo lançamento de um “cocktail molotov” --, a leitura imediata tivesse a dimensão de uma intervenção circunstancial. Entre nós, porém, e num momento em que se perfilam no horizonte vários medos de dimensão universal, o espectáculo de Carlos Avilez ostenta uma inquestionável dimensão de humanidade.

Este é, aliás, o material com que o director do TEC melhor ultrapassa os seus condicionalismos de linguagem que o amarram, indelevelmente, a um teatro ancorado nos anos 60. E mesmo que a coerência dramática seja um permanente “calcanhar de Aquiles” da Companhia (embora, no presente caso, a tradução de Luiz Rizo se revele coesa nas suas opções) e algumas soluções claudiquem nas mudanças de registo teatral (o que acontece na passagem da farsa para a “comédia costumbrista”, antecedendo o tom melodramático em que o espectáculo retoma a sua energia inicial), a verdade é que não iremos certamente ficar indiferentes perante a orquestração de um elenco que, embora desigual, ostenta nas suas fileiras uma das maiores actrizes portuguesas, Anna Paula, num notável desempenho de histrionismo controlado, nos oferecem momentos tão inquietantes de humor negro. Ao som dos tangos de Gardel (destacando-se a produtividade do trabalho coreográfico de José Arantes na preparação dos actores e o desenho, verista, dos figurinos de Fernando Alvarez) e das canções napolitanas, revivem os adultos os medos incipientes das avós monstruosas dos contos de fadas.

Até breve.

Cartaz/Teatro, 18 Janeiro, 1992, p. 10

O TERCEIRO SEXO

O TRIUNFO DO AMOR

de Marivaux

Escola da Noite; Rogério de Carvalho

Teatro Avenida, Coimbra

MEDEIA É BOM RAPAZ

de Luiz Riaza

Teatro do Século

O uso do travesti no palco está para a história do teatro como o tema da androginia original para uma história mitogénica da criação da Humanidade. Porém, na história do teatro, o recurso a esse processo de disfarce tem tido por base razões e preconceitos muito diversos, cuja variação acompanha a própria evolução das sociedades. Assim, não será um acaso que o travestismo tenha sido, predominantemente, a forma de representar “o feminino” no palco proibido às mulheres durante séculos, como não pode deixar de ser sintomático que essa representação tenha assumido, na dramaturgia de grandes autores como Shakespeare, Lope de Vega, Calderón ou Marivaux, o estatuto de procedimento ideológico para traduzir uma reflexão sobre o mundo como “gran teatro” e palco para a exposição das hipocrisias próprias às convenções sociais estabelecidas.

As consequências destas tradições – a que se deve acrescentar o “exótico” [sensualmente picante] provocado por travestismos famosos como os de actores e actrizes, qual Sarah Bernhardt, na viragem do século XIX para o XX – continuam, poré, a fazer-se sentir nos teatros do nosso tempo. E embora a técnica do “disfarce” sexual possa continuar, em muitas formas de teatro popular ou em formas cénicas politicamente empenhadas, a ser um condimento, conservador, para excitar os auditórios, provocar-lhes o riso ou caricaturizar a emancipação das mulheres e o “terceiro sexo) (isto é, a mulher-homen ou o homem efeminado, como é comum nas linguagens de “boulevard” e “revista”), a verdade é que, paralelamente, o travesti tem vindo a transformar-se, de modo consistente, numa forma “nobre” de teatralização do problema ontológico das identidades “cindidas” pela sua opção de sexualidade.

Dois textos actualmente em cena, entre nós, *O Triunfo do Amor* (1732) e *Medeia é Bom Rapaz* (1981), na sequência de outros também recentemente apresentados²⁴, exemplificam na perfeição duas das funções mais nobres que a

²⁴ Por exemplo: *Apanhados no Divã*, de Joe Orton/Cornucópia; *Cabaret das Virgens/Cassefaz*, de M. Abreu/José P. Correia; *La Nona*, de Roberto Cossa/TEC, os espectáculos

representação da ambiguidade dos sexos tem vindo a desempenhar no teatro do Ocidente.

O primeiro espectáculo, sobre peça de Marivaux com tradução de António Cabrita e encenação de Rogério de Carvalho para a Escola da Noite, em Coimbra, ilustra, justamente, uma técnica de composição dramática em que o travesti (feminino) funciona como detonador de uma intriga cujo desfecho conduz ao apaziguamento social; o segundo, da autoria do argentino Luiz Riaza, com tradução de José Carlos Gonzalez e dirigido por Fernanda Lapa, no Teatro do Século, em Lisboa, situa-se, por seu turno, na genealogia de um teatro contemporâneo, na linhagem de Genet, Pasolini, Fassbinder ou Mishima, cujo centro nuclear é o travesti (masculino) como uma das sedes preferidas para a questionação angustiada dos problemas de identidade suscitados pela assumpção da homossexualidade.

O texto de Marivaux forneceu a R. de C. uma matéria-prima que se encontra, visivelmente, nos antípodas das suas predilecções estéticas que são, no geral, o intimismo e a profundidade psicológica. Porém, manuseando-o como instrumento ao serviço da formação da jovem Companhia de Coimbra, R. de C. fez das fraquezas forças e, secundado pela economia simbólica da cenografia (José Manuel Castanheira) – fundada na figura opositiva da “cultura” versus “natura” – e pela elegância sóbria dos figurinos (Ana Rosa Assunção), transforma este *O Triunfo do Amor* num exercício de contenção de que saem triunfantes, curiosamente, os actores para quem a tipificação dos caracteres (Arlequim/José Vaz Simão; Hermócrates/Fernando Mora Ramos; Corina/Sílvia Brito; Agis/José Neves) foi ocasião para o desenho breve, imagético, espacializado, das respectivas figuras. Lígia Roque, a actriz a quem coube o papel central desta comédia heróica – com *Le Prince Travesti* e *Double Inconstance*, uma das peças de Marivaux que ostenta o significativo recurso à técnica do travesti –, condicionada por um texto muito longo, eivado de expressões de difícil emissão (que a tradução demasiado literal não ajuda), não encontrou, todavia, o caminho de exploração que as máscaras que assume (Leonidas, Focion, Aspásia) solicitariam. O seu travesti, a máscara central em torno da qual se constrói toda a trama dramática, não traduz para o espectador o manancial de ambiguidade que o texto de Marivaux comporta (à leitura). Por detrás do seu disfarce masculino oculta-se um olhar que investiga a própria sexualidade do

visitantes de Etelvino Vásquez e o *Madame de Sade*, de Mishima, o mais antigo, por Filipe Lá Féria (*A Marquesa de Sade. . .*, Casa da Comédia, 1983), e o mais próximo encenado por Bergman, 199?

amado(Agis), como se oculta uma mulher que, ao fazer-se amar por um misantropo (Hermócrates) ou por outra mulher (Leontina), não só põe em causa, desmonta, as estratégias amorosas masculinas como põe à prova as fragilidades que caracterizam, segundo o autor francês, o “belo sexo”! Por outro lado, ficam na obscuridade as camadas de sentido ideológico cuja interpretação, clara, poderia ter colorido este “tour de force” que o autor dedicou à atriz Silvia e R. de C. a Lígia Roque.

O desfecho abrupto da peça que o espectáculo deixa igualmente irresolvido, aponta, com efeito, para um ponto de vista sobre o mundo que a encenação deixa passar sob silêncio (homens ao trono, mulheres ... ao bufete!) e que sendo um tema fulcral do nosso tempo poderia, a ter sido enfrentado, ter ajudado a levar o espectáculo para lá das fronteiras do exercício de estilo, obrigando-se, e ao espectador, à revisitação de uma dramaturgia que, porque distante no tempo, tem de demonstrar a sua capacidade ou incapacidade de diálogo com o mundo contemporâneo.

Medeia é Bom Rapaz é também um texto excessivamente palavroso a que a tradução poética de José Carlos Gonzalez, a segura direcção de Fernanda Lapa e a fabulosa interpretação de João Grosso e Rogério Samora emprestam fulgores que a prolixidade de uma escrita que se compraz consigo própria não fazia suspeitar. Porém, um aspecto da peça redime o autor e o texto, aspecto, aliás, elevado a coluna dorsal do espectáculo. Luiz Rianza ao colocar *Medeia* sob a máscara dupla do “triste maricas” procede não só a uma actualização surpreendente do mito – aproximando-o de outras personagens malditas do imaginário contemporâneo (*As Criadas* de Genet, *O Anjo Azul* por Marlene Dietrich) – como recupera a misoginia de que Eurípides é acusado para a transportar para a sede, perversa, da crucificação já não do “feminino” mas de uma imagem impossível: a do “feminino” perseguido pelo corpo masculino homossexual.

Fernanda Lapa coloca no centro do jogo teatral, justamente, a tónica de perversão e de crueldade, glorificando os corpos, soberbos, dos dois intérpretes. O espaço duplo criado por Juan Soutullo – um quarto-camarim-palco-urinol encerrado definitivamente no papel quadriculado do papel de desenho, no plano superior, e a cozinha-cave infernal-bas fond de teatro, no plano inferior – acentua a tónica nocturna de um imaginário onde o feminino é elevado-reduzido à máscara do vampirismo sexual e dos seus adereços e figurinos de eleição: a “lingerie”, os chapéus, a maquilhagem e os perfumes.

O motivo da água, elemento essencial da representação do feminino, surge, ao longo do espectáculo, como símbolo dominante de identificação usurpada (a banheira onde Medeia é banhada, como uma Vénus-Adão ressurgido/a de Boticelli e de Dürer, ou o casaco de oleado de Medeia que ali está em lugar do terceiro excluído, Jasão, o marinheiro).

A magnífica performance de João Grosso/Medeia e a surpreendente criação de Rogério Samora/Ama/Creusa/Jasão/Medeia se convocam o universo de Genet, como o texto exige, trazem para o espaço intimista do Teatro do Século, graças a uma direcção de actores realmente soberba, explorando o grafismo das posturas cénicas dos actores, a memória dos universos de Pasolini, de Artaud, de Sade, Mishima, Laclos, através de um jogo violento e cruel em que a crucificação da homossexualidade se transforma na elevação do estatuto do actor ao de sacerdote de uma liturgia destinada a não deixar indiferentes nem os Gregos nem os Troianos.

(Cartaz/Teatro, 31 de Outubro, 1992, p. 9)

EDUARDO II

de Marlowe

Comuna

Carlos Paulo: os amores proibidos de Edward II pelo seu favorito Gavestone

(Cartaz/Teatro, 1992)

O HOMEM PÁSSARO

RENJI SHI

KUROSUKA

Teatro Kabuki de Ennosuke III

Teatro Nacional D. Maria II

Quando, no dia 18 de Novembro de 1987, uma larga centena de críticos de teatro de todo o mundo assistiu, no Voksbühne da então Berlim Leste, ao espectáculo da Companhia Kabuki de Ichikawa Ennosuke III, intitulado *As Mil Cerejeiras de Iochitsune*, estava-se, de certo modo, a viver um momento privilegiado da história contemporânea do teatro Kabuki.

Com efeito, era a primeira vez, num país estrangeiro, que o actor, produtor e encenador Ichikawa Ennosuke III – filho de actores e neto do celebrado Ichikawa Ennosuke II que o treinou desde muito pequeno e o fez subir ao palco com apenas

oito anos de idade para lhe suceder numa linhagem com fama desde 1872 – apresentava a fase mais avançada de um programa e de um estilo de representar que é considerado o contributo mais arrojado para a renovação do Kabuki, levado a cabo ao longo de todo o século XX.

É que Ennosuke III, um dos raros actores desta popularíssima e, ao contrário do Nô, nada erudita forma do teatro japonês, a ostentar um grau académico, não tem apenas procedido a uma renovação dramaturgica dos guiões, oriundos, na sua maior parte, do teatro de marionetas e das epopeias e lendas do imaginário do país do Sol Nascente.

Ele vem, também, desenvolvendo um arrojado conjunto de truques técnicos de representação que, como veremos no espectáculo que o Teatro Nacional D. Maria levará à cena nos dias 3 e 4 de Setembro, inclui a mais delirante elasticidade – os saltos em voo deste homem de cinquenta e quatro anos chegam a atingir quatro metros de altura! --, a rapidez mais impressionante na mutação de personagem e, o que é novidade absoluta nesta forma espectacular altamente codificada, a inclusão de elementos realistas como a água ou de elementos de outras linguagens como é o caso (por contaminação, em ricochete, do teatro épico ocidental?) de excertos de filmes.

Para além da magnificente arte secular de maquilhagem e da riqueza e esplendor dos figurinos que o espectáculo exhibe, ser-nos-á agora possível contactar, igualmente, com uma das mais exuberantes estéticas cuja base é a estilização, pela dança e pelo movimento altamente codificado, dos feitos e das paixões de heróis e seres retirados do quotidiano e de um imaginário ancestral povoado de seres sobrenaturais.

Outra das figuras mais espectaculares desta arte – cuja origem remonta a finais do século XVI e que alguns comparam à ópera ocidental mas que, para que entendamos a sua popularidade e origem populares, deveríamos antes comparar ao “teatro de revista” – é a do “onnagata”.

Esta figura, que tão grande papel iria desempenhar no teatro de Brecht – ou no teatro dos encenadores europeus de pois de Ennosuke ter encenado em Paris, em 1984, a ópera *Le Coq D’Or* de Rimisky-Korsakov – é uma representação altamente estilizada das personagens femininas.

O mais curioso é que estas elaboradas composições, a cargo de homens, revelam ainda mais do que o vigor e a violência, a evolução genética desta forma

teatral. Na verdade, as formas mais antigas do teatro Kabuki – palavra cuja etimologia apresentava conotações de índole sexual mas cujo significado actual é “a arte da canção e da dança” – foram danças licenciosas executadas por mulheres (“Onna-Kabuki”).

Estes espectáculos viriam a ser substituídos, por volta de 1625, pelo “Wakashu-Kabuki”, isto é, pelo “Kabuki de rapazes”, mas dado o interesse sexual que os mancebos despertavam nos valentes “samurai”, também esta forma do espectáculo viria a ser proibida, dando-se assim lugar ao “Yaro-Kabuki”, o “Kabuki dos Machos”, este sim, um tido de espectáculo tido como adequado à moral e aos costumes das classes superiores a que esta forma teatral, cidadina mas plebeia, esteve durante muito tempo vetada.

De tudo isto nos dará conta o espectáculo, ainda que indirectamente. Constituído pelas peças *Renji Shi* e *Korusuka*, é apresentado pela Companhia de Ennosuke III, um dos agrupamentos de Kabuki a ter atingido uma tal fama internacional que, todos os anos, depois de “tournées” de cerca de oito meses por cidades do Japão, abandona os grandes espaços nipónicos (que chegam a albergar quinze mil espectadores) para completar as temporadas numa itinerância, tornada obrigatória, pelos muito mais exíguos espaços do mundo ocidental.

Cartaz/Teatro, 28 de Agosto, 1993, 9.13

CLINTON VEM A LISBOA

Afinal Clinton vem a Lisboa em Novembro! Não ao CCB, como se poderia pensar, mas ao Cine-Teatro Monumental no âmbito da Monumental 96. É claro que não nos referimos ao actual patrão da Casa Branca mas a outro famoso americano, nascido em New York City, cujo nome civil é Clinton Leupp e cujo nome artístico, Miss Coco Peru, identifica, politicamente, a persona criada pelo performer para expor, sob forma de monólogo, a sua assumida identidade gay.

O espectáculo a que o público português pode assistir, nos dias 26 e 27, pelas 21h30, intitula-se *A Legend in Progress*. Este trabalho, o segundo de um repertório que conta ainda com espectáculos como *My Goddamn Cabaret* e *Glorious Wounds: A Reading from the Book of Clinton*, é uma celebrada e premiada criação de 1992 com a qual Leupp, um actor com formação teatral na Adelphi University, tem viajado pelo mundo. Neste show eclético de cabaret, escrito e dirigido por Leupp, com a colaboração de Ricky Ritzel, ao piano, e de Matt Berman, na iluminação, a

"persona" Miss Coco Peru, uma bela mulher elegantemente vestida à moda dos anos 70, funciona, então, não como o banal travesti de uma qualquer personalidade feminina pre-existente mas, a exemplo de outras "drag queen" da cena alternativa (e política) actual, como a "mulher" que Leupp descobriu também ser. O resultado é um discurso arrojado e corajoso (o que explica que o espectáculo tenha sido proibido em algumas cidades americanas e que o actor tenha sido considerado um autêntico "terrorista urbano"), emitido na primeira pessoa, em que não iremos encontrar os clichés ou os "play-back" habituais neste género. Miss Coco/Leupp parte de material auto-biográfico para a construção dos seus números cómicos, amargos e socialmente interventivos e canta, realmente, com uma voz que todas as críticas definem como profundamente cativante.

O show, com a duração de cerca de duas horas e constituído por uma série de histórias, fábulas e alegorias moldadas pela estética "camp", é, pois, uma crónica muito pessoal. Significativamente, é iniciado com o seguinte pedido: "Queridos amigos: tudo o que vos peço é que imaginem que isto é uma sessão de terapia de grupo e que agora chegou a vez de eu falar".

(Cartaz/Actual, 1996)

ESTÉTICAS RADICAIS

Na última semana de Novembro, dois espectáculos em cena, respectivamente, no Cine Teatro Monumental e na CULTURGEST, integrado, o primeiro, *Miss Coco Peru*, na Monumental 96, e, o segundo, do grupo feminista canadiano *Finger in the Dyke Productions*, no Ciclo Multiculturalismo e Novas Mestiçagens, vieram mostrar ao público da capital portuguesa duas formas complementares da afirmação do "orgulho gay" pela via do espectáculo. Não se tratando, nem num caso, nem no outro, de espectáculos de teatro convencional, qualquer dos dois trabalhos sublinhou, justamente pela linguagem escolhida -- o "one person show" e a "performance" --, quanto o monólogo tem vindo a ocupar um lugar especial na escrita da estética "gay" contemporânea.

No caso do espectáculo de "travesti" (designação pobre, adoptada na Europa, que não recobre a pluralidade tipológica deste tipo de performance), Clinton Leupp, um assumido (e não só "travestido") "drag-queen", demonstrou cabalmente as possibilidades políticas de uma forma tão popular de divertimento como é o "one-person show" da tradição cabaréica americana. Neste excelente espectáculo, mal

servido pelas condições do espaço pouco íntimo do Monumental e pelo (excessivo mas compreensível) formalismo do público, pudemos apreciar uma forma de escrita, aliás, poderosa, em que o autobiografismo anedótico (mais ou menos ficcionado) é o motor de um confessionalismo que visa não só criar uma empatia certa com o espectador mas também, e em termos bem "aristotélicos", permitir a adesão emocional necessária para fazer passar a mensagem política do actor-autor ("coming out") que convoca, inclusivamente, para "epicamente" a validar, o exemplo antropológico do "berdache" índio. A especificidade deste tipo de espectáculo, que só se desvia dos cânones do "one-person show" justamente pela assumpção da "máscara" (e não só pela sua representação, séria ou paródica) e por um sempre designado auto-confessionalismo, radica na contestação da oposição social entre géneros (masculino/feminino), erigindo o corpo "travestido" em "cross-dressing" como expressão metafórica de uma transgressão (e não, como é comum, de simples inversão).

O (para nós) ainda mais inusual espectáculo das performers feministas radicais canadianas, composto por quatro pequenas peças (*Arborite House Dress*, *Object/Subject of Desire*, *Plastic Bride* e *The Skin of Normal*) de escrita igualmente poderosa, convoca, por seu turno, a metáfora do corpo aprisionado por um figurino para tornar mais evidentes (e materiais) as ficções da construção social de género e sexualidade. Ao contrário de Leupp, o corpo biológico da elegante performer (Shawna Dempsey) corresponde ao género representado (o feminino), mas é o seu papel e a sua opção de sexualidade (lesbianismo) que não coincide com a heterossexualidade assumida na representação social da Mulher. Esta segunda pele (a de dona-de-casa, de vamp, de noiva, etc.) é questionada ironicamente ao colocar-se em confronto a narrativa plástica -- a partir do figurino-escultura, "arquitectura" significativa visando a questionação e crítica da construção social da imagem e papel da mulher através da roupa que usa ou dos lugares comuns em que é confinada, e que inclui, significativamente, a assumpção do nu frontal des-erotizado -- e a narrativa verbal, numa estratégia estética que visa sublinhar quanto a fala (a voz) é, ainda, o lugar fundamental para inscrever a diferença feminina.

A anteceder o espectáculo, a CULTURGEST, cujo programa da actual temporada será, aliás, maioritariamente construído em torno das questões da especificidade dos géneros na representação artística, mormente no que diz respeito ao feminino nas artes performativas, apresentou uma importante sessão contínua de

pequenos filmes e vídeos feitos a partir de obras famosas do grupo canadiano (*We're Talking Vulva*, *Medusa Raw*, *Object/Subject of Desire*, *What Does a Lesbian Look Like* e *A Day in the Life of a Bull-Dike*). Pena foi que algumas destas pequenas peças, sobretudo aquelas em que Lorri Millan -- a "mulier faber" (de cabeça rapada e corpo de camionista) que apareceu, pontualmente, na performance como ajudante -- comentava a imagem da lésbica como "bull-dyke", não fizessem parte da programação. Como pena foi que Clinton Leupp não tenha integrado uma muito aplaudida história de Cristo, narrada do ponto de vista da Virgem Maria, na sua apresentação. Mas já foi importante termos podido confrontar-nos com estes exemplares de teatralização de políticas radicais que, sob o ponto de vista das escritas e sob o ângulo da interpretação, levantam interessantes problemas de análise a que não estamos habituados/as.

(Cartaz/Actual, 1996)

FRONTALIDADES

Pecado, a partir de Bernardo Santareno

"Eu não quero realismo. Quero magia."
Blanche Dubois em *Bruscamente no Verão*
Passado, de Tennessee Williams

O espectáculo que Luis Castro, actor e performer, estreou no CCB ilustra de modo exemplar as vias que se abriram nos anos 90 a um teatro diferentemente empenhado e político com sede na discussão das opções de identidade sexual e de discussão dos géneros. Mais do que baseado na peça de Bernardo Santareno *O Pecado de João Agonia* (1961) -- peça em dois actos e três cenas que a Ática tem reeditado --, o espectáculo propõe uma revisitação desta "tragédia rural", procedendo, para tal, a cortes dramaturgicos que a aliviam de algum peso retórico, de personagens secundárias e de alguma daquela ganga de linguagem que envelhece muito o corajoso teatro de análise social do psicólogo de Santarem.

Mas o que de mais importante acontece, agora, no Pequeno Auditório do CCB não se pode esgotar nesta banal constatação, já que o risco corrido por Luis Castro e os seus actores-performers é muito mais do que uma adaptação para a preguiça mental dos espectadores blasés dos anos 90, ou uma "curtição" visual, com fogos de vista deambulatórios, para os mesmos espectadores pouco dados a literatices. O que,

realmente, acontece aqui é da ordem do estético-ideológico: a peça de Santareno, quase integralmente apresentada, é -- ainda que sem sucesso -- revisitada à luz de um programa que visa confrontar o realismo com as suas convenções espartilhadoras, tentando resgatar a peça, esse mesmo realismo -- e por extensão o indivíduo e a sociedade -- através de uma linguagem altamente codificada que envolve performance, "body art", dança, "sex show", e um etc. radicando na estética "gay".

Dito talvez de outro modo, se é certo que este Pecado é, curiosamente, "aspirado, "sugado" pelo texto de Santareno -- pois, ao contrário dos pressupostos enunciados nos cinco primeiros minutos do espectáculo, o universo do texto acaba por dominar o universo performativo que, simbolicamente, enquadra a narração dos actores isolados nas suas plataformas no fosso teatral --, a verdade mais interessante é que Luis Castro ao retirar a história do jovem João Agonia de um realismo tipificador que abafa os circulantes laivos referências de um Lorca ou de um Tennessee Williams está, de modo mais do que interessante, a retirar um "closet drama" do seu esconderijo codificado e a fazê-lo com a marca do seu tempo e da sua geração o que se encontra sintetizado na fórmula, desadequada mas significativa, que define o espectáculo como "performance-instalação". Geração, aliás, que se ainda lida mal com textos dramáticos e ainda não muito bem com direcção de actores em registos convencionais ou em registos misturados, ousa, contudo, reformular os modos de ler e dar a ler um mundo hipócrita e cruel -- vejam-se os textos do "programa" -- e pôr em jogo actores como Isabel Ruth -- que se vem revelando uma excelente "performer" --, Gisela Cañamero -- notável colaboração do Arte Pública de Beja --, Óscar Grave -- o homem das artes marciais que aqui dá o enérgico corpo à fúria assassina do Pai (que Santareno, fenomenalmente, configura como a personificação da virilidade e do feroz amor paternal e aqui assume traços sublinhadamente incestuosos por se ter retirado à narrativa cénica a alusão ao Padrinho que inicia João Agonia no "pecado") -- e mais jovens actores como Lavínia Moreira (excelente na sua "aluada" Mari' Giesta), Cristina Basílio (na adolescente Teresa), Ricardo Cruz (interessante mas "carregando", desnecessariamente, na "infantilidade" de Tóino Giesta) ou Pedro Carmo, um trabalho assinalável no desenho do atormentado João Agonia.

O bom desempenho dos e das "performers" -- desde logo Pedro Lopes na enigmática figuração do corpo ambíguo, estátua e ícone --, sobretudo nos casos de

Paula Silva, Rita Rodrigues e Rosa Cipriano, Martim Pedroso e Pedro Silva (Nuno Nogueira é menos convincente apesar do seu "hermafroditismo" inocente), ganha particular expressividade e dramaticidade nas contracenas o que terá epílogo no kitsch "manifesto" do final, estrelado e "mélo", a lembrar o irónico Toni Kushner do Millenium Approaches de boa memória.

(Pequeno Auditório do CCB)

FAMÍLIA ABERTA

Corações de Papel, de Harvey Fierstein

(Comuna: Sala 1)

Cenas de uma Tarde de Verão, de Jorge Guimarães

(Teatro Nacional D. Maria II: Sala-Estúdio)

No momento particularmente interessante em que os nossos políticos se entretêm a esgrimir modelos correctos de família a ser protegidos pelas leis, dois espectáculos teatrais põem as cartas sobre a mesa. São eles, *Corações de Papel*, do actor e dramaturgo americano Harvey Fierstein e *Cenas de Uma Tarde de Verão*, do pintor e autor português Jorge Guimarães. Para além da coincidência temática a que aludimos, os dois espectáculos marcam a estreia na encenação profissional, respectivamente, dos actores Maria Henrique e António Rama e divulgam dois interessantes autores. Um, Fierstein, afirma-se "gay", judeu e radical; o outro, Jorge Guimarães, autor de várias peças (inéditas), estreia-se, aliás, duplamente (com um peça no Nacional e outra, *Concerto Para Piano*, no Bescénio), e é um pintor e poeta português. Mas ambos são excelentes observadores e, ao contrário da hipocrisia dos políticos, desejam falar somente do que sabem e defender aquilo em que acreditam.

Corações de Papel, título que engloba duas das peças (*International Stud*, de 1978, e *Fugue in a Nursery*, de 1979) da *Torch Song Trilogy* (1980), é um espectáculo que tenta, com alguma insegurança (patente também na tradução e no programa) mas, ainda assim, com coragem, explorar as componentes ideológico-formais da estética "gay" de que Fierstein é representante. A uma estruturação dramática fragmentária, fundada no monólogo como símbolo máximo do isolamento, a uma miscigenação performativa, com a música a enquadrar, metateatralmente, uma mistura de géneros -- que vai das "torch songs" (espécie próxima do fado, a necessitar, aliás, da parte de Paula Fonseca, de uma interpretação mais emocional e comunicativa) e do show de travesti ao realismo mais absoluto --,

responde uma encenação que, para além de verter o musical de origem num espectáculo de carácter intimista, propõe a gestão de um conjunto de interpretações (Luis Filipe Costa, António Filipe, Paulo Neto e Paula Fonseca) pautadas pela sensibilidade e alguma subtilidade. Tal é o caso dos monólogos, como o provam Luis Filipe Costa (Arnold) e António Filipe (Ed), mas já o não é o das cenas de conjunto, e particularmente as difíceis cenas de amor, desenhadas com alguma insegurança e artificialismo interpretativo.

Se Corações de Papel propõe, assim, a dissecação dos comportamentos homossexuais e bissexuais e das inerentes dificuldades na construção de relações amorosas estáveis e assumidas, Cenas de Uma Tarde de Verão analisa as relações de amor heterossexuais, os seus jogos e fugas (como bem sublinha a música de Zíngaro) igualmente triangulares. Também neste caso a encenação optou menos por uma leitura autónoma do texto -- o que teria, de certo, conduzido a um trabalho dramático que elidiria algumas dessintonias linguísticas (de forma e de conteúdo) como, por exemplo, o afirmar-se, ao modo anglo-saxónico, que a personagem feminina fez "um mestrado em germânicas" aos 18 anos! -- do que pela sua ilustração cénica (aliás, com uma bela cenografia de Catarina Amaro) e respectiva direcção de actores.

O resultado, embora não seja exaltante, não deixa de ser curioso. Colocados face a um texto prolixo e aforístico, e, à boa maneira americana, com permanentes fugas para um tipo de reflexão algures entre o lugar-comum erigido em poesia e a poesia tecida de lugares-comuns, todos os actores, sobretudo quando estão distraídos com o desenho exterior das suas personagens -- no caso de José Eduardo, por estar ainda inseguro no seu discurso, no de Augusto Portela, por não ter completamente domado o "pintor" que representa, no de António Cordeiro, por se deixar "prender" pelo seu "boneco", roubado, ao que me pareceu, à simpática figura do "marchand" Manuel de Brito e até no de Maria José Pascoal quando, por momentos, se preocupa em mostrar traços de "subtexto" -- esquecem a procura de uma "verdade" interior e, de repente...ficam reduzidos à matriz de tipos televisivos esmagados por um texto que lhes transcende a natureza esquemática.

É uma luta curiosa -- plenamente ganha nas duas últimas cenas em que os actores agarram, finalmente, a "alma" das suas personagens e nos atingem no estômago -- e um exemplo não menos interessante de um dramaturgo português que,

embora muito convencional e um tanto barroquizante, estás prestes a alcançar um realismo que, incisivamente, nos retrata por detrás da quarta parede.

(Cartaz, 1997)

SODOMA DIVINIZADA

O Ano do Pénis, a partir de autores vários

(ILGA, R. de S. Lázaro, 88)

O espectáculo de João Grosso que acaba de estrear no Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa é um objecto imprescindível para se compreender o novo sentido que, nos anos 90, o teatro político assumiu claramente entre nós. Desde os estrados vazios, aos panos pretos que recobrem, parcialmente, as paredes, até à pequena mesa de luzes e ao vídeo que ladeiam uma tela, de Maria da Graça Correia, representando um tronco masculino (acéfalo!) munido de um pénis rubro, todos os elementos do espaço cénico apontam para uma estética em que o actor e a palavra são, com a "mensagem" que se quer transmitir, os únicos elementos indispensáveis: a do teatro de "agitação e propaganda".

Aliás, a primeira das cerca de duas dezenas de sequências é constituída, justamente, por um texto, partilhado pelas vozes dos actores, de uma entrevista concedida pela actriz Fernanda Alves aos Cadernos do Festival de Almada 97, onde a conhecida actriz comunista traça um lúcido e pessimista retrato da situação do teatro e dos actores, e que, depois de análise dos elementos que favorecem o crescimento do "pimbismo", termina com esta afirmação: "Homor é insubmissão". Está, assim, criado um quadro estético-ideológico que nos permitirá entender este trabalho crítico na sua complexidade de sentido que, ainda que com grande humor, vai muito além da paródia ou do rabulismo revisteiro.

Muitos são os problemas discutidos (a rir) neste espectáculo de ritualismo exótico e filosofia erótica (Egipto, Grécia, Roma, Índia) cujos textos e linguagens convocam a arte e o quotidiano e, através do vídeo, faz ainda intervir, como actores, alguns dos muitos autores (Maria José Camecelha, Manuel João Ramos, Charles Silverstein, Edmund White, Maricla Boggio, Almada, Camille Paglia, Lauren Hutton, anónimos, ficcionais e até cientistas) directamente citados no guião.

O problema principal -- aquele que é nuclear ao jogo cénico e que será inclusivamente teorizado -- é, justamente, o tema da identidade através a metáfora do "drag-queenismo": "Os anos noventa é o tempo das drag-queens. As drag queens

são as "personnae" sexuais desta década. Andamos novamente à procura do que é ser homem e do que é ser mulher. O drag-queenismo é que está a dar!"

É por isso, então, que todos os actores e actrizes (João Grosso, Gonçalo Ferreira de Almeida, Vasco Diogo, Custódia Gallego, Maria Duarte, Inês Nogueira e Marinel Matos) estão, para esta cerimónia ritual em torno de S. Phalus, elegantemente "paramentados" -- num "cross-dressing" bastante ambíguo -- de magníficos "saris" multicores, maquilhados de modo idêntico e usam, em momentos nucleares, perucas e enfeites que lhes permitem ir mudando de máscaras e de "identidades" de acordo com o tema ou a situação. E, com ar de quem brinca, o espectáculo -- divertido, sério, incómodo, artesanal, sofisticado, heterofóbico, culto, libertário, anti-misógico e anti-feminista -- não deixará de definir categorias (até para, ironicamente, as negar), de denunciar comportamentos de "guetto", fundamentalismos, e, sobretudo, de alertar para os comportamentos de risco e para as causas da ILGA que, no dia 28, no Príncipe Real, voltará a fazer "act out" no seu Arraial Pride 97.

Este trabalho de João Grosso é um magnífico exemplar da estética "gay". Esteja-se ou não de acordo, é culturalmente necessário tomar conhecimento. Até porque é muitíssimo raro em Portugal ver-se assumir a diferença sem subterfúgios dramaturgicos ou outros. Aqui é uma estética -- e uma causa -- que se afirma com elegância e humor e até com a emoção de um "finale" em que a ritualidade gestual e a música ("Everitme we say good-bye, I die a little..." cantado primorosamente por Inês Nogueira) nos lembram, como quem não quer a coisa, que o teatro, como a vida, nem sempre evoluem para o cómico...

(Cartaz, 1998)

POR UM TEATRO DA DIFERENÇA

A Minha Noite com o Gil, de Kevin Elyot

(Teatro Aberto)

O espectáculo que acaba de estrear no Teatro Aberto abre, de forma clara, uma nova era nos palcos e na recepção portuguesas. Tal asserção não decorre do facto de estarmos perante uma peça "gay": muitos textos ligados a esta temática (como *Bent* no Teatro da Graça, *Angels in America*, no Teatro Nacional ou *The Night Larry Kramer Kissed Me*, no Monumental ou outros, ainda, que passaram despercebidos por serem, como alguns textos de Tennessee Williams, Orton, Marlowe,

Shakespeare ou Lorca, menos "óbvios") têm sido, entre nós, representados. O que marca, aqui, a diferença é tratar-se de uma produção de uma Companhia instituída que ousa escolher um texto explícito de "inside drama" -- o que, segundo a definição de John M. Clum, significa, por oposição ao "outside drama", uma peça que foca o ajustamento do homossexual (incluindo a Pessoa com SIDA) a um novo conhecimento de si, do seu passado e das suas possibilidades num tempo de risco permanente --, tentando, simultaneamente, dar alguns passos em frente na assumpção de uma estética (a estética "gay") até este momento recoberta, geralmente, pelo manto diáfano da metáfora ou pelo recurso a estratégias vinculadas a uma (mais ou menos) encoberta codificação. *A Minha Noite Com o Gil*, sendo, notoriamente, um espectáculo destinado ao grande público (o que explicará a opção da encenação por alguma elipse), é, talvez por isso mesmo, um excelente objecto de análise e reflexão. Atentemos em alguns aspectos reveladores.

A Minha Noite Com o Gil (*My Night with Reg*, 1994), do autor e actor inglês Kevin Elyot (n. em 1952), é uma peça intimista em três cenas (a inauguração do apartamento de Afonso; depois da morte de Gil; depois da morte de Afonso) que narra os encontros, na casa de Afonso (Paulo Oom), de um grupo de amigos homossexuais (João/Paulo Pires, Quim/Ricardo Amaro, Bernardo/Francisco Pestana, Manel/Francisco Nascimento) que todos, à excepção do anfitrião, dormiram com Gil, companheiro de Daniel (Henrique Feist), figura sempre ausente em torno da qual se entretete a cadeia dos acontecimentos. Afonso é o confidente "maternal" e solitário de todos eles que, desde o tempo de estudante, nutre uma paixão escondida pelo belo e atlético João. Uma relação de férias, fortuita e desprotegida (na ilha onde, na realidade, Saramago vive e escreve), acabará com a sua vida. Gil tinha já morrido de SIDA, deixando todos os seus parceiros, o assumido e os secretos, sob o espectro de uma morte anunciada.

A encenação, muito racional, de Fernando Heitor (que escolheu um interessante elenco de actores, maioritariamente jovens ou até estreantes, que o público não pode, à partida, identificar com as personagens), caracteriza-se por uma estratégia de dupla significação. Com efeito, apesar desta encenação não apagar a identificação das personagens e do seu universo próprio -- estamos perante o huis clos de um grupo de indivíduos, assumidamente homossexuais, com os seus comportamentos privados, o seu jargão, as suas angústias e os seus prazeres --, a verdade é que se está perante um trabalho que apaga atitudes demasiado explícitas

ou sinais que possam ser tomados como estereótipos lidos como negativos por uma audiência heterossexual ou por uma audiência homossexual mais conservadora. Por exemplo, Afonso não traz o avental com que deveria secar as lágrimas de João, o seu tricot só é referido verbalmente e, tal como outras cenas em que o relacionamento físico é mais crú, a cena final (de "engate"), entre João e o jovem Manuel, é reduzida a uma expressão mais atenuada.

As consequências desta estratégia de eclipse parcial (de comportamentos e, portanto, de interpretação teatral) são, como referi, de sinal dúplice: o espectáculo permite a exposição de uma identidade própria mas o público não tem acesso a um desvendamento total deste universo privado. No entanto, alguns dos sinais comuns de identificação de uma estética "gay" estão bem presentes no espectáculo: o nú masculino frontal (sobretudo o de Manuel/Francisco Nascimento), os beijos, os abraços e os olhares de significação sexual, a música (clássica ou outra) e os "gags" musicais (que Henrique Feist desempenha com perfeição), a preocupação com o corpo e o vestir ou os traços de contaminação entre comédia e tragédia que é, aliás, um dos elementos mais relevantes de uma dramaturgia que se deseja, actualmente, o reflexo mesmo de uma atitude ideológica que visa combater a definição redutora e estratificada dos géneros (masculino e feminino) e o seu papel convencional na sociedade.

A cenografia (entre o verismo e o realismo metonímico à teatro épico), de Henrique Cayatte, os figurinos de Eduarda Abbondanza/Matos Ribeiro, a versão cénica, de Fernando Heitor/Henrique Feist e a interpretação dos actores, sobretudo de Francisco Nascimento, espantoso no seu cómico-sério adolescente semi-proletário, de Ricardo Amaro, no condutor de autocarros sem metafísica, ou de Paulo Pires, no introvertido D.Juan, são trabalhos que denotam excelente releção colectiva. Um passo mais foi dado para a assumpção da diferença. E talvez seja a desocultação uma das armas mais poderosas para combater a intolerância e para a revolução (urgente e íntima) dos comportamentos pautados pelo risco.

(Cartaz, 1999)

DIVINO SÓFOCLES

Afabulação, de Pier Paolo Pasolini

(Teatro do Bairro Alto)

“. . .o sexo tomou o lugar de Cristo, é tudo, mas não há aqui grande diferença”
(Pasolini, em 1973)

De um modo seminal e subreptício, o conceito de "Deus" está cada vez mais presente no vocabulário do teatro português contemporâneo. Associado a um modo que se procura diferente -- mas sempre radical -- de tomar posição política, este conceito de um divino que metaforiza, ou melhor, que sintetiza, poeticamente, uma postura política de crítica social, de recusa (ainda que retórica) do "poder" e de reflexão sobre a caducidade humana, é, pois, um dos inesperados traços distintivos do novo léxico teatral dos anos 90 (de novos e de menos novos, como é o caso do TEC, da Comuna, dos Artistas Unidos, do Teatro da Garagem, etc.) que ou tem passado despercebido ou tem sido ignorado por compreensível estado de perplexidade...

Deste modo de provocar escândalo -- ou de fazer "heresia" como foi entendido naqueles anos 50 e 60 pela Igreja de Roma e pelo Partido Comunista Italiano -- é exemplar o exigente espectáculo da Cornucópia sobre uma das peças mais representativas do ideário cultural e político de Pasolini, Afabulação (*Affabulazione*, 1969), um texto, em verso, dividido em oito "episódios", um "prólogo" e um "epílogo", esboçado, como outras das suas peças (*Orgia*, *Pílades*, *Porcile*, *Calderon*, *Bestia da Stile*), em 1966, e representado, pela primeira vez, fora da Itália (Graz), no início dos anos 70 e só em 1977 encenado, em Roma, pelo grande Vittorio Gassman.

Com efeito, e como é próprio da linguagem pasoliniana nas suas várias expressões, a tensão religiosa é aqui novamente dominante e vem sempre associada -- poeticamente, entenda-se -- à temática da sexualidade e mesmo, como neste caso, aos temas explícitos da homossexualidade e do incesto. Contudo, e apesar das cenas agónicas de um Pai (Luis Miguel Cintra) que descobre desejar possuir (é capital este verbo no léxico da peça, sinónimo de conhecer, biblicamente falando) o Filho (António Pedro Cerdeira) em quem se procura como filho que foi, é necessário não ser primário -- bom, Pasolini, na sua espantosa "poética" teatral a que chamou "Manifesto per un Nuovo Teatro", de 1968, não se cansa de avisar que o público do seu teatro "da Palavra", um teatro nem "académico", nem "de vanguarda", seria constituído pelos anti-burgueses dos "grupos avançados da burguesia", ou seja, por aqueles "escassos milhares de intelectuais de cada cidade" que "se definem como «progressistas de esquerda» (incluindo esses católicos que se esforçam, em Itália,

por constituir uma nova esquerda). . . elites sobreviventes vindas da laicidade liberal crociana e do radicalismo" -- e entender esta forma de sexualidade primordialmente incestuosa como modo, sagrado e dramático, de representar a "fatalidade", um dos elementos orgânicos da tragédia ática que é, como se constatará, o horizonte definitivo do teatro de Pasolini.

Mas o que pode tornar esta peça particularmente significativa no interior da dramaturgia europeia que dialogue com a tradição ática – como se sabe, um vasto conjunto de peças desta estirpe foi produzido, significativamente, nas décadas de 40, 50 e 60, também em Portugal, de que é exemplo maior *O Indesejado* (António, Rei), de Jorge de Sena, um poeta e dramaturgo com muitos pontos em comum com o poeta Pasolini, que, aliás, também traduziu – é, sob o ponto de vista estritamente temático, o facto de ousar, num diálogo fundamental com a *Sombra de Sófocles* (interpretada, magnificamente, inesquecivelmente, por esse actor de excepção que é José Manuel Mendes), inventar ou, se se quiser, acrescentar, não, evidentemente, à obra de Sófocles, mas ao cânone, uma peça que “faltou” à psicanálise freudiana/jungiana: aquela que representaria o outro lado, o “inverso”, do complexo de Édipo!

E é então esse o grande tema-escândalo desta “afabulação” metateatral (cujo título poderia ser “O Complexo Sem Nome” ou “O Complexo que o Homofóbico Freud Não Ousou Nomear”) que Luis Miguel Cintra encenou, se não exactamente segundo os pressupostos exactos do “Manifesto” pasoliniano – o “teatro da Palavra” teria que ser acontecimento quase único como os “happenings” (que, aliás, rejeitava como qualquer outra forma de “teatro do gesto” ou “teatro do grito”) --, pelo menos exactamente segundo a ideia de “rito cultural” ou, como muito bem sintetiza Guido Santato (no programa), “como um teatro essencialmente de leitura-literatura, pelo relevo dado à palavra, e de cultura, pela importância que nele assume a função cultural, a relação cultural com o público”. Em suma, e como é proprium da Cornucópia, e como é desejado pelo Pasolini-épico, um “espectáculo de intimidade” com actores-rapsodos (Rita Loureiro, Rita Durão, Glicínia Quartim e Luís Lucas) em figuras únicas ou “desdobradas”, trágicas e irónicas, que nos olham, por vezes, com a “inocência” indiferente de ícones de nós mesmos.

O tema da intimidade, como tenho assinalado, um tema que, na Cornucópia, se exalta no convívio com o teatro de Strindberg – e, neste espectáculo, Cristina Reis, autora do “cenário” (teatro-cenário “arriado” como as velas do navio de Ulisses) e

figurinos, não esquece, com o apoio do desenho de luzes de Daniel Worm d'Assumpção (veja-se, neste trabalho, o reflexo dos versos sobre a luz do Sétimo Episódio), de convocar o universo surrealizante e expressionista de A Ilha dos Mortos (Páscoa, Pai, Sonata dos Espectros) e do recente Um Sonho do referido Strindberg que é, também, referência visível neste drama de Pasolini --, desempenha, neste espectáculo, um papel, nuclear, quer na já mencionada relação público-cena (i.e. vida-representação) quer, sobretudo, na estrutura interna da peça.

Pasolini, utilizando, como o faz sempre, elementos visíveis da sua biografia pessoal – outra forma teatral de “intimidade” --, parece ir, contudo, mais longe na sondagem profunda das raízes da sua própria identidade (de filho? de homossexual?). E fá-lo de um modo dramático extraordinariamente elaborado e irónico. Para esse fim, convoca, pela via platónica, a figura “paternal” de um autor de referência, Sófocles, que irá olhar o Pai, que jaz, esfaqueado pelo filho (numa imagem recorrente da “morte do pai”, que revimos naquela inesquecível História do Soldado, como Ninetto Davoli, que Corsetti apresentou, em 1996, na Culturgest), como o tal Édipo que não escreveu (o que se apaixona não pela mãe, mas pelo pai). Mas este novo Édipo “invertido”, mais parecido com o Hércules moribundo de As Traquínias, que pede ao filho que o mate, como lembra o venerando vate, e com os vícios racionais interiorizados “por muitos séculos de ironia”, vai, pela segunda vez, mostrar-se incapaz de interpretar a profecia que a Sombra de Sófocles lhe repete: a verdade é “inviolável”!

E será talvez por isso que, esta tragédia íntima – intimista – que relê o mito de Édipo subvertendo-o através do mito de Cristo (o Filho morto pelo Pai), termina com estas palavras do Pai, agora vagabundo, perante o Espírito do Filho que não reconhece: ”O que te estou eu a contar, meu pobre Cagarola? /A minha vida? Apenas a história de um pai? Ah, não,/como deveres ter percebido,/esta não é apenas a história de um pai./ Não, Cagarola, não te vás, ouve-me,/ainda não terminei...deixa-me/voltar ao princípio...”. Pasolini, como Édipo, não conseguiu decifrar o seu mistério identitário. Mas desconfiou, culturalmente falando, que o problema estava no Pai.

(Cartaz, 1999)

OS MARGINAIS

OS NEGROS

de Jean Genet

Genet, o autor-fétiche do Teatro Experimental de Cascais, graças a encenações como as de Victor Garcia e de Carlos Avilez naquela Companhia, ficará como um dos autores marcantes da nossa cena da segunda metade do século XX por, de um modo ou de outro, ter reflectido ou ajudado a reflectir sobre as vicissitudes sócio-culturais da sociedade portuguesa.

Para este autor de teatro da palavra (que, durante décadas foi desconsiderado como dramaturgo político), como para os epígonos do teatro épico-político, o poder "catártico" do teatro não poderia nunca residir na pacificadora convenção realístico-mimética mas deveria ser procurado num cruel "cerimonial" pânico que inibe a adesão emocional dos actores e espectadores e empurra o próprio teatro para os limites da "clownerie" e do "massacre lírico".

Genet acreditava, e defendia na escrita, que os olhares do dramaturgo e do actor atravessam a vida de modo oblíquo e transversal. Como um espelho (teoria do "teatro reflexo") ou como a poesia (teatro da palavra). E que o espectáculo se deveria processar como os rituais católicos, mas de modo a que a celebração teatral se desvende no seu desenrolar e, ao modo barroco acrescido do modo nihilista, não tenha por outro céu se não a teia de projectores e os trapézios e, por inferno, os alçapões e os fundos falsos de um palco armadilhado.

É, pois, do interior deste sistema que a pujante encenação de Carlos Avilez, barroquizante e suficientemente auto-citacional (quer pelos elementos visuais quer pelo elenco de actores), para que o espectador retome o fio à sua meada de recepção (relativamente, pelo menos, a *O Balcão*, 1987, *Alta Vigilância* e *Os Biombos*, 1993 ou ainda a *Os Negros* na realização de Rogério de Carvalho em 1986), se revela produtiva e, o que não é pouco, capaz de permitir, através da exposição quase integral do belo e extenso texto de Genet, um reencontro com o universo formal e temático de uma obra que não se esgota no escândalo da marginalidade nem nos lugares-comuns da provocação.

Como o espectador poderá constatar, desde a sua entrada, inquietante, pelo espaço cénico, estamos perante um momento de interpelação que Genet e o espectáculo de Avilez nos fazem (aos espectadores só? aos cidadãos só? ao espectador ausente do *fauteuil* vazio?) de forma directa: quem são os "pretos" --

aqui, e uma vez mais, traduzido para os "negros", o que não é uma opção muito boa -- da sociedade? Quem são os opressores e os oprimidos? Quem são os colonizadores e os colonizados? Que cadáver se esconde por sob a crueldade do crime cometido num palco de teatro?

As respostas, possíveis, surgem-nos sob a forma de teatro-dentro-do-teatro e os "negros" desta função (a peça foi estreada por uma *troupe* de actores negros) são estátuas de ébano, actores já pintados -- não com o mosto, antigo, mas com a graxa com que os actores brancos do cinema mudo se disfarçavam de negros --, que, diante dos espectadores (a quem se dirigem com frequência) colocam as novas máscaras para mostrarem a suprema hipocrisia de todas: o acto de fazer teatro. Ou seja: o acto de viver em sociedade...

Os comediantes -- como afirma Archibald Absalon Wellington (João Vasco), o maestro desta "boutade" sob o signo de Mozart -- representam para os comediantes, reconstituindo um "crime" e o seu julgamento (mas se "não há cadáver não há crime"!). A "África" opõe-se à "França" através das metonímias de realeza feminina: uma "Winnie ex-Mandela"/Félicité Gueuse-Pardon (Catarina Guerreiro) equivale a uma decapitada Maria Antonieta/Rainha (a magnífica Anna Paula). Em suma, os rituais culturais da Europa são equivalentes aos rituais iniciáticos da África negra e, entre ambos, não há grande diferença. O teatro é, em qualquer caso, "um reino gratuito", um "grande país de pretos".

Mas se tudo isto é passível de uma leitura assaz simples, e se é verdade que são os comediantes de teatro que aqui se colocam no lugar de todos os excluídos, a verdade é que o impressionante espectáculo de Avilez parece acrescentar alguma mágoa suplementar ao texto original. Sob a espessura da graxa, o kitch dos ouropéis e as plumas destes saltimbancos, o teatro impõe-se como uma espécie de acusação e mágoa. Quem são, pois, os pretos desta Corte de pé-descalço?

(Cartaz, 1999)

HORMONAS, CORAÇÃO

E ORGÃOS AFINS

autores vários

Teatro da Trindade, Bar

“Este espectáculo é muito sério! Não é nada para rir!” Concordei com o espectador apesar de me ter rido, como todo o público da estreia, naqueles momentos em que os monólogos das “mulheres” voltam a miséria do seu quotidiano numa farsa calma, por vezes, mesmo, num piscar de olhos falsamente cúmplice para o público!

Este espectáculo marca uma data sempre especial: a estreia de um “quase encenador”, Sérgio Calvino, que, com as jovens atrizes Sílvia Barbeiro, Luciana Ribeiro – a compreensiva/divertida Mãe/Fada Estagiária de *Lianor no País Sem Pilhas*, da Comuna – e Cátia Ribeira, construíram este pequeno trabalho, a meio-caminho entre o “cabaret”/café-concerto e a farsa trágica de um absurdo com sede no “realismo” de autores-cronistas como António Lobo Antunes – que, às vezes, como verão, parece visitar o teatro de Cocteau --, Luisa Costa Gomes, ou autores, também “cínicos”, como Laelos, como o argumentista John Patrick Shaney (no filme *O Feitiço da Lua*), como Elizabeth Hilts (*Descubra a Cabra Secreta que Há em Si*) ou como as atrizes que inscrevem o seu discurso em diálogos (improvisados?).

O espectáculo integra “canções” que, realmente, comentam, com ironia, os “desabafos” das figuras em que as atrizes se desdobram. E são ainda por cima citações, interpretadas com “bravura”: “I’ll Never Fall in Love Again”, “As Times Goes By”, “Treat Me Like a Fool”, “Let’s Do it, Let’s Fall in Love”! Esta integração, que só ocorre a partir de certo momento do espectáculo, revela a estruturação dramática que estes intérpretes desenharam: uma primeira parte destinada aos monólogos, uma segunda parte em que se testa a força de um texto intimista com o público (ao som da música da pianista Catherine Morisseau, co-autora do espectáculo) e, por fim, uma espécie de “debate” em que se procura interrogar o “estado da questão”! A “questão” é o amor. O método, a “transposição”. O resultado, muito interessante. Bravo!

Cartaz,/Teatro, 2000

3.- TRAVESTIS FEMININOS E

OUTRAS TRANSFORMAÇÕES IDENTITÁRIAS

COZIDO À PORTUGUESA

de Fernando Gomes

Comuna

Cândida Viera num Mr Mandrake que consegue ultrapassar a falta de novidade dos números do seu repertório incorporando de forma inteligemnte e com graça as referências que servem de base à composição do seu “boneco”[...], também F.G. compõe uma Maria Solidão, cantora de canções “protestantes” em 78 rotações

Cartaz/Teatro 12 Out. 1985

MULHERES DE CALÇAS

de Vítor Pavão dos Santos

a partir de autores vários

Drogaria Ideal-Bulda's Bar

Mais um momento musical que se aconselha vivamente. Zita Duarte, uma actriz que aqui interpreta catorze canções de “revista” que foram êxito ao longo da história deste género de teatro, demonstra uma particular sensibilidade e, sobretudo, uma economia de meios e muita descrição, fazendo reviver as canções e as suas intérpretes sem quaisquer posturas exuberantes ou qualquer outro recurso que não sejam exactamente os necessários para a criação de um clima eminentemente teatral. Vítor Pavão dos Santos, que organizou a selecção e concebeu os textos de ligação das canções, aproveitava, de forma muito eficaz, o subterfúgio das canções para devolver o contexto sócio-político, transformando deste modo o momento musical em presença em páginas da história do teatro de revista. Jorge Machado acompanha ao piano de forma tão discreta quanto a actriz na gestão da sua “performance”.

Cartaz/Teatro 14 Nov. 1987

PAISAGEM COM MULHERES

TOP GIRLS

de Caryl Churchill

Teatro Aberto

Na década de 60, e na sequência das profundas mutações sociais e artísticas que a Nova Esquerda então protagonizava, surgia, na Grã Bretanha e nos Estados Unidos da América, um fecundo movimento de renovação teatral a que se chamou o Novo Teatro.

Do seio desta movimentação, cujo objectivo filosófico era, no essencial, acabar com as fronteiras entre a arte e a vida, viriam a surgir as dramaturgias

minoritárias, uma das quais, a dramaturgia feminista, ganharia tal vitalidade que, em meados dos anos 70, naqueles países, se contavam às dezenas os grupos e as peças dedicados em exclusivo aos problemas das mulheres e à investigação do papel dos sexos nas sociedades contemporâneas.

Cerca de trinta anos depois, não só os temas feministas continuam a ser olhados, entre nós, como anacrónica reminiscência de “soixante-huitades” potencialmente “lésbicas”, como as raríssimas dramaturgas que se debruçam, de modo directo ou indirecto, sobre a matéria – lembremos os recentes *Nunca Nada de Ninguém*, de Luiza Costa Gomes, *Antes que a Noite Venha*, de Eduarda Dionísio ou *Perdição* de Hélia Correia – continuam a preferir a discrição metafórica a arrostar com um labelo ferido de maldição.

Top Girls, que Fernanda Lapa encenou, com brilho, para um elenco feminino do Novo Grupo, constitui um excelente ponto de partida para se entender o que são, então, as “paisagens” femininas, como lhes chamou Gertrude Stein. Até à década de 80, era incluída na dramaturgia feminista toda a peça (ou espectáculo) que pudesse servir a luta das mulheres pela sua autonomia. Contudo, com o correr dos tempos, verificou-se que, também neste campo, não há conteúdo sem forma. Chegou-se, assim, à conclusão que, fossem as peças assumidas ou não como feministas, e na sua génese estivesse uma metodologia colectiva com base na improvisação ou uma autoria individual, era possível detectar traços de identidade que configuravam, afinal, um novo género anti-aristotélico.

O enredo e a personagem não visavam um auto-conhecimento, a cronologia era sistematicamente transgredida, a metamorfose sofrida pelas personagens, pelos espaços e pelo tempo – o chamado “método transformacional” – ganhava estatuto político por metaforizar a transgressão da ordem estabelecida.

A peça de C. C. é um exemplar muito significativo desta nova “retórica persuasiva”. A abordagem da peça feita por Fernanda Lapa não escamoteia os dados da equação. Assumindo o que na escrita reproduz formas de estar caracteristicamente femininas, F.L. lança actrizes e espectadores em novas aventuras de interpretação e percepção – atente-se na simultaneidade e intersecção das falas das personagens, no jogo de pequenas cumplicidades de contracena, na forma de gerir a individualidade na teia colectiva e nos saltos cronológicos que nos permitem andar para trás ou para a frente no tempo – e nem sequer recua perante a assunção de

gestos tão “heréticos” como o que faz Angie lamber o dedo sujo do sangue menstrual da sua amiga Kit.

A primeira cena da peça, o encontro de várias personagens históricas num restaurante para comemorar a ascensão de Marlene (Elsa Galvão), “mulher de sucesso”, das economias liberais, ao cargo de directora executiva numa importante agência de emprego, é um dos momentos mais significativos do texto de C.C. e também do trabalho do elenco do Novo Grupo. Dirigida e executada num crescendo paroxístico, a cena progride desde a narração civilizada das experiências de cada figura – Ângela Pinto, na Dama Nijo, uma das composições mais notáveis do espectáculo --, Sofia de Portugal, na vitoriana Isabella Bird, Irene Cruz, na rude (e brechtiana) Gret, Maria Henrique, na intelectual Papisa Joana [e no Menino retardado], Cristina Carvalhal, na doce Griselda – até ao desbocamento e fraternização caótica que o sofrimento vivido explica melhor que o vinho ingerido. Cada uma das actrizes atinge um tal grau de veracidade que o absurdo se desvanece e entramos em pleno no universo da dramaturga.

Juan Soutullo criou, para além de excelentes figurinos identificadores, um poderoso enquadramento plástico que se metamorfoseia a partir da exploração da identidade estética entre as linhas rectas do estilo japonês, o estilo Macintosh e o “design” utilitário, numa estratégia de diálogo transhistórico e intercultural a que uma imagem da mulher nua sobre um cavalo empinado empresta, com a banda sonora (F.L.) e o trabalho de luz (Melim Teixeira), a legendagem metafórica do espectáculo.

Outras surpresas nos reserva ainda esta peça a que F. L. preferiu manter a estrutura original apesar de algum desequilíbrio de ritmo entre as cenas. Destaquemos, todavia, no registo da comédia de costumes, a cena fabulosa das duas crianças (Maria Henrique e Cristina Carvalhal) e a portentosa cena-epílogo em que Irene Cruz e Elsa Galvão, as duas irmãs, se debatem num ajuste de contas que é não só um confronto de opções de classe, mas a revelação de toda a filosofia da peça que termina, agonicamente, com o rosto horrorizado da criança atrasada olhando o futuro dos que não têm, afinal, possibilidade de sucesso.

(Cartaz, 7 de Agosto de 1993)

SOZINHA EM CENA

CICLO INCONSULAR

a partir de Tournier,

Joyce e Eliot

(Centro Cultural de Belém)

Como o título desta crónica indicia, o espectáculo *Ciclo Inconsular*, um nome-programa a indiciar uma procura (ou uma "bússula"), é representado por uma única actriz, Maria Duarte. Sózinha, com efeito, em cena, num one-woman show a que por razões de facilidade de comunicação chamaremos "monólogo" (de que o "seul-en-scène", justamente, constitui uma categoria), Maria Duarte, uma jovem actriz cuja curta carreira se alicerçou no quadro estético do Teatro da Garagem (e, posteriormente, em *As Troianas*, espectáculo de que foi, com Elsa Valentim, uma das encenadoras), apresenta um projecto marcado, fundamentalmente, por uma economia de meios que esconde, todavia, uma enorme riqueza de pressupostos.

De entre estes pressupostos, de natureza estética, destacaremos dois: a procura de um "discurso simples, ou simplificado" e a preocupação assumida de experimentar no quadro de uma dada "tradição". Para cumprir o primeiro, Maria Duarte, escolheu o solo e, para lhe dar corpo, três excertos de textos (do *Rei dos Álamos*, de Michel Tournier, do *Giacomo Joyce*, de Joyce e *A Terra Sem Vida/The Waste Land*, de T. S. Eliot, infelizmente, sem referência aos tradutores) que, só na aparência, nada têm em comum entre si. E para realizar o segundo daqueles pressupostos, a actriz escolheu um conjunto de encenadores que, de idêntico, têm o gosto pelos textos poéticos, não dramáticos, e uma forma de trabalho que valoriza o actor como criador, em primeira instância, de um teatro fundado na imagem e na sugestão, o que, em última instância, remete para um tipo de teatro de processo (vertente experimental) e para um teatro de recepção exigente, em que o público (um público, digamos, "militante" e conhecedor) é permanentemente solicitado para o acto de criação.

O resultado desta proposta de trabalho é um espectáculo em três módulos. No primeiro, com encenação de Elsa Valentim, assistimos à construção-desconstrução, muito lúdica e empática, de uma figura feminina-tipo (a mulher-vamp-de perdição), cujo acto de sedução ("strip-tease"), notoriamente inspirado em filmes musicais de culto (como *Gilda* ou *Meias de Seda*), é permanentemente contrariado por uma narração (surrealizante) recobrando sugestões a histórias privadas que vamos,

livremente, reconstituindo no decorrer da acção. É o momento de sedução de um corpo duplamente artificializado em que o gesto se enuncia contra a palavra dita.

No segundo módulo, sobre um excerto do poema de amor em prosa, de carácter auto-biográfico, de James Joyce, encenado por Rogério de Carvalho, a actriz dá corpo a uma voz entre o masculino e o feminino (ser andrógino como o *Orlando* de Virginia Woolf) que, de modo ocultado, fala de um impossível amor. Rogério de Carvalho procura, com a actriz, e na senda de Bob Wilson, a construção de uma pauta gestual em que a palavra ora sublinha, espacialmente, o texto, ora se erige contra ele num conjunto de posturas que negam sistematicamente o naturalismo.

Finalmente, no terceiro módulo, assistimos a um exercício de várias vozes, encerradas, artificialmente, num corpo de mulher idosa (referência à "mulher histórica", uma das vozes do poema), em que o acto de falar (ou de ler) se sobrepõe a qualquer estratégia psicologista da narração. O gesto constitui, aqui, uma pauta de acções completamente autónomas como se fazer e falar fossem acções que nunca se encontram no espaço.

Tratando-se, como se trata, de um espectáculo profundamente experimentalista, imagético e performativo, é natural que a execução da actriz fosse enquadrada por um trabalho cenoplástico rigoroso. É o que acontece, desde logo na concepção do espaço cénico (João Rodrigues), trabalho marcado pela elegância, pelo bom gosto e pela sobriedade, a que a pauta de luzes (Jorge Ribeiro) empresta tonalidades de uma imponente "cinematografia". Ao desenho de figurinos (Patrícia Portela) coube um importante papel narrativo -- um dos suportes de referência para o espectador --, já que é no "invólucro" das figuras que encontramos a pista para a leitura das vozes que, permanentemente, se dispersam.

Este espectáculo de Maria Duarte, difícil e exigente, vem confirmar o carisma da jovem actriz. Será arrogância e megalomania de actor procurar ganhar visibilidade e construir um espaço de identidade? Mas se o actor, sobretudo o jovem actor, não o fizer, quem o fará por si?

(Cartaz/Teatro, 1996)

4.- A GERAÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS DOS ANOS 90

O teatro português dos anos 90, um teatro de encontro ou conflito entre gerações, sofreu uma reconfiguração que é mais da ordem do rejuvenescimento que da ordem do estrutural. Dois tipos de conjuntos configuram, então, a nova geografia teatral portuguesa e a correspondente (ainda que heterogénea) “nova geração”: o conjunto dos projectos que apostam no colectivo mais ou menos estável, por vezes com direcção artística de geração muito anterior (Rogério de Carvalho/As Boas Raparigas...; Jorge Silva Melo/Artistas Unidos) e que lutam pelo direito ao reconhecimento e à “institucionalização” (Teatro da Garagem, 1990; Olho, 1991; Arte Pública de Beja, 1992; Escola da Noite, 1992; Teatro Meridional, 1992; Visões Úteis, 1994; As Boas Raparigas, 1994; Artistas Unidos, 1996, etc.) e os outros “projectos” mais ou menos colectivistas e mais ou menos recentes (Teatro do Morcego, Teatro Só, Teatro Bruto, Pogo Teatro, Actornauta, Ideia Fixa: Projecto de Teatro, Projecto Teatral, Companhia Sensarround, Útero Associação Cultural, entre muitos outros sobretudo de Lisboa, Porto e Coimbra) que ou assumem um discurso que se deseja radicalmente “anti-sistema” ou cuja identidade oscila entre o “mainstream” e o território da tímida (e ambígua) “fringe” portuguesa (Cassefaz, Casa Conveniente, etc.).

Paralelo ao primeiro conjunto, todo ele formado ou projectado entre 1990 e 1996, existe ainda um outro importante núcleo que assenta na personalidade individual – regra geral actores-“performers” como Lúcia Sigalho, Mónica Calle, Maria Duarte, Luis Castro, Paulo Castro, Nuno Cardoso, etc. – mas que se pode associar a outros artistas, mais ou menos pontualmente, para a realização de espectáculos-projecto com nítida definição “transversal” ou de linguagem de fronteira.

É nesta categoria que as mulheres (sobretudo no sul do país!) têm desempenhado um papel de relevo progressivo. Com efeito, se a luta aberta por uma singularidade feminina/feminista no misógino território do teatro português teve a sua expressão mais assumida na formação da Escola de Mulheres: Oficina de Teatro, em 1995, na redefinição de uma ideia de “escrita de teatro” e na revisão do conceito de “autoria” têm tido a sua sede mais continuada e menos institucional na criação/encenação no feminino.

Lúcia Sigalho é um dos nomes mais radicalmente singulares deste conjunto, em paralelo com outras actrizes-encenadoras, umas mais próximas da categoria do “free-lance”, como Ana Tamen, e outras, próximas ou não de Companhias, mas que

tentam, pontualmente, uma carreira autónoma de encenadoras como é o caso de Ana Nave, Mónica Calle, Sandra Faleiro, Graça Corrêa e Isabel Medina.

Mas esta “renovada” mentalidade sócio-cultural que veio modificar a configuração do “género” do teatro português não foi da exclusiva responsabilidade de actrizes. A estas criadoras se devem juntar os nomes de autoras como, entre outras, Maria do Céu Ricardo ou as reputadas escritoras Luisa Costa Gomes, Hélia Correia e Eduarda Dionísio, Lúcia Jorge e também Maria Velho da Costa que se destacam, de modo diferenciado, na tarefa de renovação da dramaturgia e da cena portuguesa contemporâneas.

Para além destas “autoras”, os anos 90 viram a confirmação, no território muito “masculino” da cenografia, de várias gerações de cenoplastas (e já não só “figurinistas”). Confirmaram-se as linguagens muito pessoalizadas de Cristina Reis (co-directora da Cornucópia) e de Vera Castro e desenvolver-se um elenco de cenógrafas e figurinistas como Ana Rosa Assunção (Escola da Noite, Coimbra), Manuela Bronze (Porto), e, em Lisboa, Frederica Nascimento, Mariana Sá Nogueira ou as muito recentes Rosa Freitas, Rafaela Mapril, Ana Paula Rocha e Suzana Afonso.

A referida noção de “autoria” e de “processo de escrita” está, contudo, de modos diversos, ligada à assumpção de “estéticas radicais”, à reivindicação da diferença minoritária e, em suma, está na base da definição do novo teatro político em Portugal, cujas fronteiras transcendem o político-partidário convencional para fazer coincidir o biográfico com o histórico ou mesmo com o discurso renovado da “agit-prop” e do “teatro épico”.

São exemplos relevantes destas novas atitudes políticas grupos como a Cassefaz, os P. P. Produções de Teatro, projectos pontuais assinados por actores como Maria Henrique, João Grosso, Gonçalo Ferreira de Almeida ou Miguel Loureiro e, ainda que numa perspectiva menos proselitista, o Projecto Teatral, criadores que assumem como temática nuclear a discussão de “género” e a afirmação da liberdade da escolha sexual. Numa perspectiva “falocêntrica” (mas não “gay”) colocam-se as propostas do jovem Útero, Associação Cultural e numa postura de uma perturbante ambiguidade os trabalhos assinados, na Casa Conveniente, por Mónica Calle.

A Associação Cultural dos Novos Artistas Africanos, com direcção e interpretação do actor luso-africano Miguel Hurt e do actor Manuel Wiborg (dos

Artistas Unidos), tentou afirmar, em 1997, a discussão da negritude. A reflexão sobre a condição do negro que, em Portugal, vinha sendo subtilmente tratada em trabalhos do encenador Rogério de Carvalho, tem continuado a ser denunciada em espectáculos recentes do Trigo Limpo/ACERT, do Novo Grupo, do Teatro Público ou de outros projectos onde pontuam actores negros, como Daniel Martinho, Ângelo Torres, Miguel Sermão, Alberto Magassela ou Thiago Justino, geralmente formados em Portugal e que fazem parte de um núcleo de novos actores, de dupla nacionalidade, que integram com frequência e com assinalável sucesso os elencos das Companhias e grupos.

Uma das mais importantes estratégias de trabalho teatral que se generalizou nos últimos anos, foi a organização de Seminários e “workshops” de discussão e de improvisação conduzindo à produção de materiais textuais para cena. O caso mais sistemático é o de Jorge Silva Melo, cujo sucesso inicial conduziu à própria necessidade de criação de uma estrutura permanente de produção – os Artistas Unidos.

Alguns destes criadores fizeram já “escola”, sendo possível verificar, hoje, que a maior parte dos “novíssimos” adopta -- ou adoptou nos seu inícios como aconteceu a Carlos J. Pessoa do Teatro da Garagem – processos de escrita teatral deste tipo como é o caso do Grupo, do Ar-Cénico ou, entre muitos outros, da Útero, Associação Cultural. É nestas despreconceituadas “oficinas” que os jovens dramaturgos e/ou encenadores/autores “fazem a mão”, sem que tal signifique crença na criação colectiva ou no abandono da autoria individual. Também organicamente ligada ao processo teatral é a escrita dos mais jovens Luís Assis e de Jacinto Lucas Pires e as recentes pesquisas do DRAMAT, organismo de pesquisa e formação criado pelo seminal e congregador Teatro Nacional de S. João no Porto cuja reabertura se processou em 1993.

Mas um dos mais inovadores caminhos que se abriu no espectro teatral português foi o de um novo teatro de vocação itinerante. Dois desses projectos têm sede em zonas rurais: o Teatro Regional da Serra de Montemuro: Teatro Profissional no Meio Rural (1990-93), de Campo Benfeito, na Beira Alta – produto da original fusão de um grupo amador daquela terra com o Pentabus Theatre de Inglaterra --, e o Teatro ao Largo (1994), de Vila Nova de Milfontes, no Alentejo – também neste caso uma associação de um antropólogo oriundo do Footsbarn Travelling Theatre, de uma bailarina nascida em Roma e de actores portugueses que visam devolver o

teatro às aldeias. Um outro, mais urbano, é o Teatro Meridional (1992), grupo igualmente multicultural e bilingue que se formou na sequência do encontro entre jovens actores oriundos da Espanha, da Itália e de Portugal.

Outro fenómeno significativo do teatro português da década de 90 com impacto imediato na configuração de um novo teatro da palavra é a revitalização da edição teatral (Imprensa Nacional, SPA, Cotovia, etc.), e mesmo do ensaísmo, e a paralela criação ou afirmação de prémios para o incentivo de novos dramaturgos, como o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores/Novo Grupo, os programas do IPLB/Ministério da Cultura, de Criação Literária com uma vertente destinada à Dramaturgia, e de Apoio à Edição, e a continuação de programas de apoio à “residência” temporária de dramaturgos experientes em Companhias, programas estes que têm sido defendidos e patrocinados, fundamentalmente, pelo Serviço de Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Uma situação financeira excepcional (que já começou a dar sinais de recessão) tem viabilizado, desde 1997, uma política de ampliação do leque de Companhias, grupos, projectos e pequenas ou grandes individualidades subsidiados segundo critérios políticos (nem sempre transparentes, pois nem só as Normas são significativas) do Ministério da Cultura/IPAE que, incluíram, por exemplo, a criação (por discutir) da categoria de “Companhias e Estruturas Convencionadas”. Uma panóplia de relevantes acções do MC (também não visível nem publicitada, tal como outros dados de urgente consulta pública) no terreno da formação, da gestão e do património, e um apoio, que não produziu ainda resultados estruturais relevantes, explicam que, entre 1997 e 1999, o teatro português se tenha vindo a caracterizar, genericamente, por um acréscimo muito significativo do número de espectáculos e, sobretudo, pelo aumento de projectos, grupos ou estruturas pontuais que não sobrevivem, na maioria dos casos, à prova do público ou da produção consecutiva.

Mas, uma outra razão explica, paralelamente, este surto de espectáculos, razão que radica na acção de uma figura que tem determinado, perigosamente, a configuração e o desenvolvimento (inclusivamente futuro) do teatro português, o “programador”, responsável pela oferta cultural das mais importantes instituições de cultura do país e que, em virtude da procura da diversidade e “novidade”, tem vindo a promover, entre outros aspectos, a radicalização da efemeridade do teatro.

O teatro português dos “novos”, em tensão com as anteriores gerações, lutou, pois, por algumas bandeiras como o alargamento do conceito de “político”, o

repensar da entidade “colectivo”, a procura de afirmação de “autoria” por parte dos actores, e por um território de desmistificação do corpo e da sexualidade. A agudização da crise criativa deixou-se perceber em acção mais ou menos paroquiais. Radicalizou-se a efemeridade do teatro e tudo isto mudou um tanto a paisagem teatral portuguesa que continua, contudo, alicerçada nos velhos “teatros independentes” ou nos seus criadores de referência.

Mas muito ficou ainda por fazer. Que o ano 2000 veja a promulgação de um estatuto para a profissão dos criadores [não viu!], a moralização das ligações Estado-actividade teatral [idem] e a reorganização e universalização do ensino do teatro [idem] é o desejo que deixo neste [quase] final de ano, de século e de milénio.

(Cartaz/Teatro, 1999)

Dicas Bibliográficas

- AAVV. *Études Théâtrales* 8 [1995], Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, Université Catholique de Louvain.
- Banu, Georges. *L' Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*. Paris: Folio, 1986.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990.
- Clum, John M. *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Hirschfeld, Magnus. *Transvestites. The Erotic Drive to Cross Dress* [1910]. Trad. de Michael A. Lombardi-Nash, Ph.D. New York, Prometheus Books, 1991.
- Keyssar, Helene (ed.). *Feminist Theatre and Theory*. London: MacMillan, 1996.
- Vasques, Eugénia. *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Ministério da Cultura, IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo, Navegar É preciso: Portugal/Brasil/África, 1998.
- Yourcenar, Marguerite. *Avant-Propos. Cinq Nô modernes*, de Yukio Mishima. Paris: Gallimard, 1984. 9-21.