

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**b a llr oo m \_ cosmogonia trans de um baile**

Trabalho de projeto

susana m. g. silvério

Para obtenção do grau de Mestre em Teatro  
Especialidade em Artes Performativas

Lisboa, 2022

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E DE CINEMA

**b a ll r o o m \_ cosmogonia trans de um baile**

susana m. g. silvério

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Professor Especialista Diogo Bento.

Lisboa, 09/2022

**Resumo:** Um dos pressupostos do projeto *body* consiste no questionamento dos mecanismos da operação binária hegemónica e respetiva linguagem a partir de *4.48 Psicose* de Sarah Kane. Mediante a criação de um espetáculo *site-specific* e descrição dos mecanismos dramaturgicos implicados na sua construção, procura-se demonstrar a violência do confronto com práticas de submissão e dimensões coercivas de identidade. Procura-se expor a ideia do desvio subjacente na visão que existe face a uma pessoa fora da normatividade imposta, bem como as construções axiológicas e sociais na base de qualquer julgamento. Apresenta-se um processo de criação de um espetáculo em permanente transformação, num confronto constante com aprendizagens anteriores, nomeadamente a experiência com a Cia Pippo Delbono e o seu teatro das margens, que proporciona na sua essência uma visão transfigurada do mundo. Importa ainda considerar que a dança não surge neste projeto como um ato alienatório, mas como um movimento de transmigração, transição, uma performance de mudança que proporciona um conhecimento comum que não cala os conflitos internos ou declarados.

**Palavras-chave:** *4.48 Psicose*, corpo, queer, transmigrar, dança, *site-specific*

**Abstract:** One of the central ideas of the project *body* is that of questioning hegemonic gender binaries systems and its language using *4.48 Psychosis* by Sarah Kane as a stepping stone. Through a site-specific performance and the description of inherent dramaturgical mechanisms, we seek to display the violence of the confrontation with submissive roles and coercive control in what concerns how you express your identity. It argues the deviation underlying the way someone beyond anti-normativity is perceived as well as axiological and social constructions that yield value judgments. The creation process of a performance in constant change and never-ending confrontation with previous learning opportunities is presented. In particular I stress the importance of the experience with Cia Pippo Delbono and its theatre on the margins that proposes a transfigured vision of the world. Moreover, it deems important to emphasize dance as transmigration, transition, and not as alienation. Thus, dance in this context suggests a performance of shifting realities to achieve a common knowledge that doesn't silence internal or explicit conflicts.

**Key words:** *4.48 Psychosis*, body, queer, transmigrate, dance, *site-specific*

## Agradecimentos

O presente projeto contou com a colaboração de várias pessoas a quem cumpre agradecer.

Ao meu orientador, professor Diogo Bento, por toda a inspiração, acompanhamento, partilha, paciência, generosidade e sobretudo por me instigar a fazer mais e melhor.

Aos meus professores, Armando Nascimento Rosa, Luca Aprea e Maria Repas, pelos ensinamentos, orientação e entusiasmo.

À Helena Nascimento por me ter levado pela mão à Amadora.

Às minhas parceiras do coletivo caroço que se atiraram comigo para a pista, Eduardo Batata, Liliana Mauriz e Maria Giovanna Mura pela confiança.

Ao *Corpo Santo*, Lisboa, pela gentileza do acolhimento e por ter abençoado sob o seu teto múltiplos ensaios e apresentações de *ballroom*.

À Tânia Araújo e Miguel Carriço pelo registo fotográfico do espetáculo.

Ao José Miguel Fernandes por todo o apoio técnico e disponibilidade para encontrar soluções.

À Mia Meneses pela amizade e presença em todas as fases do projeto.

À minha mãe pelo testemunho à distância, riso e espanto.

## ÍNDICE GERAL

|  |        |
|--|--------|
| <b>Sinopse / Abstract</b> .....  | 3      |
| <b>Agradecimentos</b> .....  | 4      |
| <b>Índice Geral</b> .....  | 5      |
| <br>   |        |
| <b>1. desconfinamento de notas avulsas: pontos de partida e interrogações</b> .....  | 7      |
| <b>2. arquivo: Sarah Kane, 4.48 Psicose e matéria de pulsão</b> .....                | 10     |
| <b>3. atlas da encenação: género, linguagens e causa-efeito</b> .....                | 15     |
| <b>4. atlas da encenação: usar a língua, a voz, o estranho e a fragilidade</b> ..... | 26     |
| <b>5. atlas da encenação: o corpo em movimento e a dança</b> .....                   | 34     |
| <b>6. atlas da encenação: b a llr oo m como proposta <i>site-specific</i></b> .....  | 38     |
| <b>7. atlas da encenação: o caso do encontro e o resto</b> .....                     | 45     |
| <b>8. últimos pensamentos</b> .....  | 50     |
| <br>   |        |
| <b>Bibliografia</b> .....  | 53     |
| <b>Anexo I</b> .....   | i      |
| <b>Anexo II</b> .....  | xxii   |
| <b>Anexo III</b> .....   | xxvi   |
| <b>Anexo IV</b> .....  | xxviii |
| <b>Anexo V</b> .....   | xxx    |
| <b>Anexo VI</b> .....  | xxxii  |
| <b>Anexo VII</b> .....   | xxxiv  |
| <b>Anexo VIII</b> .....  | xxxvii |

«A objetividade não é a neutralidade. O esforço de compreensão apenas faz sentido quando se arrisca tomar uma posição. Por mim, fá-lo-ei sempre.»

Albert Camus, *Actuelles III, Chroniques algériennes*, 1939-1958

“Há, pois, uma outra língua, que não remete mais a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos, escuros ou fendas, dos quais não se daria conta, sendo atribuídos ao simples cansaço, se eles não aumentassem de uma só vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de algum outro lugar: Hiatos para quando as palavras se forem.”

Gilles Deleuze, *O Esgotado*

“atrás de nós/ os mastros// à nossa frente/ os monstros// e na parede/ os astros”.

Ana Luísa Amaral, in *Mundo*

## **1. desconfinamento de notas avulsas: pontos de partida e interrogações**

---

1. Uma linha rasgada de ponta a ponta ou um movimento pendular como uma cicatriz a abrir-se cada vez mais fundo. Um traço acerado que tudo corta e existe em vaivém.

Isto merece ser contado? Sim, é a resposta.

2. Uma imagem: água a cair sobre um corpo mantendo-o desperto. Água como lenitivo para uma lenta asfixia. Um corpo que está sempre ao fundo, junto ao traço, perto do tal chão talhado. Um corpo que se abre ao movimento para não morrer já, *mas está ali*. Tudo gira em torno de um corpo, da consciência de um corpo, que dita o seu fim ou, segundo o termo utilizado, o seu suicídio. Um corpo é sempre outro quando quer conhecer a natureza da consciência de si. O que é um corpo, afinal? Este corpo é em tudo água, logo fluído.

3. Em média, 70% do corpo humano é constituído por água.

4. Em média, a proporção de água no corpo humano é idêntica à do planeta em que vivemos.

5. Amostra gratuita de uma doença? A intimidade com o texto de Kane exige atenção imersiva para que não escorra para longe o tropel existencial à vista. Corre-se atrás de uma despedida, silabada nesse rosário de vilanias, espasmos, mágoas, torpezas, tensões e cansaços.

6. Ficar a olhar é participar de uma morte anunciada a par e passo. É-se testemunha.

7. Não há solução, não se procura uma solução. Aquela existência é insolúvel apesar de se apresentar porosa, permeável à água, seja lá isso o que for. Espetáculo e público ligados por mil anos, mais de mil anos, muitos mil anos de espírito humano cheio de uma doença inabalável. O espetáculo alinhava-se pela voz. A voz fala um pouco da vida, mas enuncia sobretudo a morte. Há algo de puro e fatal no texto, como é de lei num estado de agonia.

Uma vertigem centrífuga de morte iminente, com momentos de diversões vocais, sarcasmo, rotura e intensidade, descomposta aqui e ali pela casualidade da memória.

8. Para o seu derradeiro texto, Kane também não fez por menos e mobilizou palavras e silêncios num andamento único, acossado, com desenlace declarado. A dimensão da obra, no que tem de previsível, presta-se, contudo, ao desafio de superar o óbvio. Diante da morte o tempo é contado ao minuto e aquele mundo permanece fechado sobre si mesmo. Anuncia-se um suicídio com tamanho denodo que, é certo, aquele organismo precisa de morrer, mas também de ser visto e entendido.

9. Traduz-se uma intenção. Ouve-se a descrição do que virá. Um suicídio não se descodifica, todavia acompanha-se. Pergunta-se e responde-se diante de quem se repete. Conta-se da impossibilidade de recomeçar uma vez mais.

10. b a llr oo m traz para cena, vindos de duas latitudes, dois textos que colidem e eclodem num tempo de rememoração. Apesar da distância que os separa, cria-se um lugar de encontro, sublinhando que a nossa forma de escandir o tempo é alheia a uma hora aprazada. Os dois textos cerzidos apliam no presente um índice de perturbação e estranheza que *4.48 Psicose* já traz consigo. Torna-se mais mundo, mais diálogo do que monólogo. Mais pergunta, mais ritual, mais exposição e não há nunca um apaziguamento.

11. Os dados estão lançados desde o princípio: “Les jeux sont faits, rien ne va plus!”. Ora é precisamente esta condição trágica que pode ser considerada a supina ironia desta maratona humana onde nada dissimula a enfermidade. No contrarrelógio, o que esta pessoa mostra não serve para sobreviver, ter sucesso no combate pela vida, nem para confirmar a própria identidade. Entra num exercício cíclico e fundo.

12. Uma esfera de poder organiza um discurso de poder em que o género se impõe como sistema de dominação e estrutura de pensamento. A binaridade do sistema de opressão sexo/género é uma abstração teórica produzida a partir da cultura sobre o que se diz ser a observação da natureza. Esta é compulsiva e obstinadamente treinada do berço até à cova. Como questionar o estatuto de identidade num mundo cristalizado no heteropatriarcado? Talvez passando a assumir a sua intrínseca fragilidade e fluidez. Isto, por si só, já implode com a ontologia e os modelos hegemónicos de performatividade da ordem simbólica

instaurada. Só num texto desidentitário cabem todos os corpos, almejando a emancipação humana.

Será preciso matar um corpo para abrir caminho a outros? Será preciso talhar uma voz em duas ou mais para esta ser ouvida e encontrar a sua fala e conseqüente direito a ser escutada?

13. Afinal, todos os corpos estão em transição entre as suas regiões. Migração.

14. A morte também é uma transição.

15. A doença também tem o poder de marcar a identidade de alguém?

16. Como podemos ter a certeza de que somos todos humanos?

17. “Quando tenho uma dor na ponta do dedo e toco nos dentes com ela, a minha dor é, nesse caso, tanto uma dor de dentes como uma dor no dedo?” (Wittgenstein, 1992: 92)

18. Considerando a proximidade com o público, é importante conseguir ver as caras das pessoas.

19. Transformabilidade.

20. É provável que não entendam a dança, talvez seja preciso esclarecer o meu fascínio pela dança e a sua livre expressão. Para mim a dança, no que tem de dionisíaco, é um fenómeno de vitalidade capaz de afrontar ideias preconcebidas. Há uma imersão na dança, uma identificação com o gesto, sempre que sobrevem uma força interna que tanto pode ser individual como coletiva.

## 2. arquivo: Sarah Kane, 4.48 Psicose e matéria de pulsão

---

Em terreno fértil da chamada arte pós-dramática, na cena teatral inglesa dos finais do século passado, fez-se sentir um tumulto experimental movido por um grupo de jovens autores apostados numa estética de rutura em que o texto dramático era empurrado para a periferia, de seu nome de palco “in-yer-face theatre”<sup>1</sup>. Esta estética de rutura caracteriza-se, grosso modo, tal como afirma Fischer-Lichte, pela “mudança do hermenêutico para o não hermenêutico, do semiótico para o performativo” (Fischer-Lichte, 2001: 230) e consequente diluição de limites formais nomeadamente no que concerne ao conceito de texto, agora arribados à embocadura da performance. Este é o ambiente percorrido por Sarah Kane no seu passo veloz de apenas cinco peças e vida breve, truncada em 1999 ao cometer suicídio, e de declarada filiação neste vórtice de experimentação radical e de uma abordagem pouco convencional do texto para teatro.

Apesar do reconhecimento que hoje lhe é atribuído, a produção inicial de Kane foi acolhida com muitas reservas e escasso entusiasmo. *Blasted*, estreada em 1995 no Royal Court Theatre em Londres, recebeu ecos duros da crítica. E se o seu primeiro trabalho não foi coroado de êxito, a crítica não se tornaria mais branda em relação às peças que se seguiram. Ou seja, a crítica teatral pareceu incapaz de ultrapassar o choque ante a opção de colapso formal das suas peças, mas também no que toca às escolhas temáticas que acolhiam a morte, a agressão, a dor, a disfuncionalidade, a frustração, o desassossego sexual, a obsessão... Numa expressão: as dimensões físicas e psicológicas da violência humana levadas ao limite. Esta é uma escrita da violência prenhe de violência na escrita<sup>2</sup>, cujo objetivo último é servir a cru a condição humana, prescindindo de narrativas ficcionais claras e apostando na indefinição de espaços e personagens.

---

<sup>1</sup> “New angry young generation whose works have been labelled provocative, speculative, confrontational, sensational, shocking, taboo-breaking, brutal, bleak, gloomy and dark.” (BIÇER, 2011 :75)

<sup>2</sup> Kane recorre na sua escrita a fragmentos à deriva, números e diálogos sem relação entre si. As personagens surgem sem informação prévia e o ato da fala não serve, em bastas situações, a expressão individual. O gesto de desindividualização é levado ao extremo em *Crave* e *4.48 Psicose*, sendo que sobretudo esta última obra implode com a tradição do texto dramático.

As personagens de *Crave* cruzam-se num jogo de linguagem que chega a depurar-se num padrão rítmico. Atente-se no seguinte exemplo: “C No. / M Yes. / B No. / A Yes. / B No. / C No. / A Yes. / A beat. / B No. / C No. / M Yes. / B No. / C No. / A Yes. / C No. / A beat. / A Yes. / C No. / B No. / M Yes. / A Yes. / C (Emits a short one syllable scream.) / A beat / C (Emits a short one syllable scream.) / B (Emits a short one syllable scream.) / M (Emits a short one syllable scream.) / B (Emits a short one syllable scream.) / A (Emits a short one syllable scream.) / M (Emits a short one syllable scream.) / C (Emits a short one syllable scream.) / A beat.” (Kane, 2001:185-187) Recursos verbais como a contradição, igualmente evidente no exemplo anterior, a repetição, falas que se resumem a

Em *4.48 Psychosis* tal como na peça anterior, *Crave*, as personagens surgem a enunciar palavras sem qualquer norte ou constrição de alinhamento de narrativa, sobrepondo-se um jorro de palavras e a sua expressão sonora. A solidão e o rumo ziguezagueante desta pessoa que nos fala encerram-se num discurso que se traduz por um monólogo, parecendo esporadicamente aflorar um diálogo (médico/paciente). Uma longa fala quebrada em sequências ritmadas, blocos justapostos na sua natureza de alheamento, pedaços de texto explicitamente poético em que se repetem imagens, sons e ideias numa corrida voraz, como se fosse possível fugir do rigor do tempo: 4.48, a hora aprazada, quase feliz.

A forma aberta deste texto convida o público a entrar e a encontrar-se algures pelos escolhos da voz que o domina. Sarah Kane atira ao público, sem qualquer pejo, fragmentos de uma pungente solidão e dor aguda, o restolho de uma identidade, o estrebuchar de uma mente atormentada, a reafirmada vontade de morrer e de viver. Venham – diz; convocando o público para testemunha. Tudo se passa do lado de fora de qualquer zona de conforto. Esta é a vida pós-moderna: violenta, cruel, agressiva e quase exangue<sup>3</sup>.

Dito isto, pode concluir-se que o trabalho de Sarah Kane entronca num teatro de experimentação, centrado em trazer à vida as emoções e interações humanas, declaradamente em litígio com as convenções. O que nos mostra está para além da fotografia. Kane apresenta-nos uma radiografia de uma pulsante realidade desconexa. O texto em análise não possui uma narrativa fluída e cronológica, nem indicações de tempo ou espaço. Observa-se a presentificação ao invés da representação. A mulher que fala é esboçada a partir do seu discurso, não se observando qualquer caracterização ou informação suplementares. O tom obscuro e depressivo que atravessa um ato único valeu-lhe ser colado à própria biografia da autora, sendo lido por vários como uma carta de suicídio. O trauma é a ferramenta de corte e a fragilidade o corpo que se oferece à lâmina de golfadas palavras. Disto tudo o espetador é testemunha, igualmente a sós com as suas reações e confronto silencioso com o que observa diante de si.

---

um verbo e a colagem de palavras como se fossem peças desemparelhadas são outros exemplos desta escrita que colide violentamente com o que se tem por tradicional e ordeiro.

<sup>3</sup> Deliberately provocative and confrontational, Sarah Kane's theatre does not, as Sierz puts it, "allow spectators to sit back and complete what they see in detachment". Her drama rejects speculation and seeks to be experiential. In other words, it creates and maintains a relentless tension on stage so as to force its audience to fully experience the psychological, emotional and moral decimation her characters undergo in their brutal and absurd universe". (Pame, 2000:3)

A mestria da escrita de Sarah Kane desafiou ideologias, crenças, registos marcados por uma sociedade bem-comportada e conformada com as suas escolhas e ofereceu ao público a oportunidade de observar a realidade através de uma lente diferente, onde a moral não tinha lugar para julgamento. As suas peças não são suaves, não tratam a dor com simpatia, porque à semelhança do movimento em que foram inseridas, o ‘in-yer-face’, funcionam como um murro no estômago, um despertar para um outro nível de consciência onde ser espetador-testemunha é muito mais do que aprender a conformar-se com a brutalidade infligida pelo agressor. O ‘terrorismo estético’ professado nas suas peças remete o leitor/espetador para uma quase recusa da compreensão da violência que parece só constar nos noticiários e não no quotidiano. (Faísca, 2014: 2-3)

O universo dramaturgicamente de Kane, despido de formalismos num ímpeto de consciência, poético e violento à vez, gera experiências estéticas que em nada rimam com as concepções do drama aristotélico. Ela surge-nos com um lado B, o lado negro do humano, e reescreve a partir daí uma nova linguagem teatral. A sua derradeira peça parece começar quando chega ao fim: “Por favor abram as cortinas/ \_ \_ \_ \_ \_” (Kane, 2007: 333). Talvez o espetáculo, afinal, não tenha terminado e comece verdadeiramente no regresso ao mundo tido como real, munido cada um com este novo olhar sob uma realidade sedada. Talvez a ação em palco e a ação no mundo sejam duas faces do mesmo ciclo onde todos cirandamos.

O despertar consciências para a crueza e crueldade da realidade, beliscar a humanidade dos presentes eram preocupações intrínsecas à dramaturgia de Sarah Kane. O que há de chocante e doloroso nas imagens que oferece abre caminho na mente de quem observa e poderá talvez traduzir-se em ações concretas. E eis que surge na esteira deste gesto intrínseco aos textos de Kane a possibilidade de catarse, noção vagamente alinhavada por Aristóteles na teoria dramática<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “What is the relation between violence and the unconscious in a world increasingly dominated by representations that are fictional yet might turn out to have effects that are all too real? Does an affective participation in a violent spectacle – say, a theater play, a movie, or a computer game – serve as cathartic therapy that purges the subject of pathological affects? Or do such images contribute to spreading the violence they appear to simply represent? These questions are far from new. If they had sparked politicized controversies in the media in recent times, they have haunted philosophers and social theorists for a long time and, ultimately, their genealogy can be traced back to the origins of mimetic theory, in Plato’s *Republic* and Aristotle’s *Poetics*, two foundational texts that, to this day, continue implicitly inform polarized discussions about the good and bad effects of violent representations on human behavior” (Lawtoo, 2018:159-160)

A exposição da dor e do trauma leva o público a observar vigilante o que o rodeia e a assimilá-lo. O que aqui se sugere claramente alinha-se com a interpretação de catarse enquanto purga, essa operação de expelir emoções obscuras, sentimentos ou pensamentos tóxicos, a que Jonathan Lear também faz referência em “Katharsis”. Estamos perante um efeito de natureza médica, partindo da condição/convicção de que o público naturalmente se encontra doente. Lear no texto supracitado concebe a catarse como alívio – a capacidade de concebermos eventos como plausíveis de nos acontecerem, contudo com a percepção de que, naquele contexto, não nos está a acontecer o que observamos. Afinal, tudo o que acontece a um ser humano é passível de acontecer a outro. Em duas penadas, a arte faz-nos acreditar, logo emocionamo-nos<sup>5</sup>.

Claude Régy escreveu no seu livro *O Estado de Incerteza* (2002) que a escrita de Sarah Kane “[...]é como um rock. Numa tonalidade elisabetana, às vezes. Ou bíblica”. Mais do que a dor, a incapacidade e sua inerente imobilidade ou a ironia surrealista e a subversão que remete, por sua vez, para uma grande vitalidade, interessou-me trabalhar neste texto o tema da lucidez, característica muito viva na obra. Não é a loucura que farejo. Aliás, é dito várias vezes: “[e]u não sou doente”. Esta doença, no fundo, é a que uns ignoram e que outros atravessam para conhecer o seu avesso, o lado de lá das coisas, para juntar no mesmo gesto os contrários. Não conheço outra forma de lucidez a não ser esta em que se aspira a algo inteiro.

Sarah Kane seguia diante do seu público, disso não haverá dúvida. Todavia, no que toca à arte, sabemos-lo bem, qualquer transformação convoca o seu tempo de digestão e aceitação. Por isso, tal como observa Eduardo Prado Coelho (2001: 28), “o que define a arte de qualidade é a sua não-contemporaneidade. Ela vai à frente daquilo de que nós todos somos capazes de gostar e por isso o seu propósito é o de remodelar o nosso próprio sistema de gostos”. Dito isto, diria mesmo que Sarah Kane deu vários primeiros passos. O espetador que Kane convoca tem de aguentar a intensidade dos textos e ser recetáculo de emoções várias, tem sobretudo de ter a consciência de que tudo o que vê existe dentro dele e dos outros também, é consubstancial ao humano.

---

<sup>5</sup> A este respeito, valho-me da reflexão de David Antunes: “Como diz Jonathan Lear, pela tragédia e literatura em geral, «Vivemos imaginativamente a vida ao máximo, mas não arriscamos nada. O alívio não é então o de uma ‘libertação de emoções reprimidas’ [pent-up emotions] per se, é o alívio da ‘libertação’ dessas emoções num contexto seguro.» (1988: 324). Lear justifica o prazer trágico exactamente no contexto de segurança em que estas emoções fundamentalmente não aprazíveis sucedem e este facto fá-lo não estar de acordo com uma interpretação que veja a tragédia como proporcionando uma educação ética das emoções. Só assim se compreende também que tanto os homens bons, como os que eventualmente necessitam uma educação moral, sintam piedade e temor e o prazer deles resultante.” (Antunes, 2002:246)

Quando o movimento do *in-yer-face* surgiu no Reino Unido, a demanda dos dramaturgos tidos como criadores desta corrente foi procurar um sentido novo, distante dos textos escritos até então e com os quais manifestamente não se identificavam. Ler e ver as obras de Kane hoje não nos demite de considerar o ambiente sociopolítico aquando da escrita das mesmas. Michael Billington (2007: 111) apresenta Sarah Kane como uma escritora política, uma vez que acreditava que a sociedade em que vivia era intrinsecamente corrupta, em suma: todos viviam uma mentira. Assim passo a passo, dois passos à nossa frente, ela tornou-se incontornável para a história da *New Writing* dos anos 90. Passo a passo galga o sistema e transborda para um território múltiplo e heterogéneo da escrita dramática.

### 3. atlas da encenação: gênero, linguagens e causa-efeito

---

*Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.* (Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992:222)

“É o que nos diz Elizabeth Fisher em *Womens’s Creation* (McGraw-Hill, 1975). Mas não, não pode ser. Onde está aquela coisa maravilhosa, grande, longa, dura, um osso, creio, com que o Homem Macaco, no filme, e que, bate em alguém, em seguida, grunhindo de êxtase por ter consumado o primeiro homicídio, arremessa para o céu, e girando por lá, se transforma numa nave espacial que trilha o seu caminho no cosmos para o fertilizar e produzir no final do filme um adorável feto, um menino, é claro, a vaguear pela Via Láctea, sem (estranhamente) qualquer útero, qualquer matriz? Não sei. E nem me importo. Não estou a contar essa história. Nós já a ouvimos, todos nós já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, coisas para espancar e perfurar e acertar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre a coisa para colocar as coisas, o contentor para a coisa contida. Esta é uma nova história. Isto é novidade.

E ainda assim, antiga. Antes — certamente muito antes, se pensarmos sobre isso — da arma, uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua; muito antes da utilidade de uma faca e de um machado; logo seguida pelos indispensáveis enxada, moinho e pá (de que adianta desenterrar um monte de batatas se não tiveres forma de carregar para casa aquelas que não conseguiste comer), com a, ou antes da, ferramenta que força a energia para o exterior, criámos a ferramenta que traz a energia para casa. Para mim, faz sentido. Sou adepta do que Fisher chama de Teoria da Cesta [*Carrier Bag Theory*] da evolução humana.

Esta teoria não só explica grandes áreas de obscuridade teórica e evita outros tantos absurdos teóricos (habitados, em grande medida, por tigres, raposas e outros mamíferos altamente territoriais); também me enraíza, pessoalmente, numa cultura humana, de uma forma nunca antes sentida. Enquanto a cultura era explicada como tendo sido originada e elaborada a partir do uso de artefactos longos e duros

objetos para apunhalar, atacar e matar, nunca pensei que tivesse, ou desejasse, qualquer participação particular nela. («O que Freud confundiu com a falta de civilização da mulher é, na verdade, a falta de *lealdade* da mulher à civilização», observou Lillian Smith). A sociedade, a civilização de que falavam esses teóricos, era evidentemente a deles; eram eles os seus donos, gostavam dela; eles eram humanos, plenamente humanos, ao golpear, apunhalar, empurrar, matar. Ao querer também ser humana, procurei por evidências; mas se, para tal, fosse necessário fazer uma arma e matar com ela, então, evidentemente, ou era extremamente débil enquanto ser humano, ou nem tão pouco humana.

Isso mesmo, disseram eles. Tu és uma mulher. Possivelmente não és humana, certamente com defeito. Agora fica aí sossegada, enquanto contamos a história da Ascensão do Homem, o Herói. ” (Le Guin, 2022: 13-17)

No ensaio “A ficção como cesta: uma teoria”, originalmente publicado em 1986, Ursula K. Le Guin escreveu com verve polémica sobre a construção hegemónica e dominação masculina no que concerne ao nosso imaginário histórico e construção de identidade. À colonização levada a cabo pelas narrativas falocêntricas do herói e suas aventuras incensadas desde o tempo das cavernas, a autora contrapõe o ensejo de contar uma história a partir de outro ângulo: uma narrativa que permita olhar outras realidades do tecido social e destarte transitar para outras noções de género e de narrativa. Aliás, não foi apenas neste ensaio que a autora tomou o pulso ao exercício de criar desconforto, pôr a descoberto as manobras de controlar o medo do heterogéneo o que, não raras vezes, conduz a exigências de fronteiras bem definidas, supostamente competentes para acautelar territórios onde o imaginário coletivo se possa sentir seguro. Num arroubo heurístico Ursula K. Le Guin em *A mão esquerda da escuridão*, publicado em 1969, permitiu-se num enquadramento de ficção científica pensar o género e suas dobradiças estruturais na nossa existência afetiva, económica e política num universo de cariz capitalista. Ao puxar para a ficção as políticas de género, não houve como não cutucar a ficção social que promove a desigualdade, vulnerabilidade, exploração, silenciamento, relações de dominação, exclusão, violência, psicoses e por inerência a sua própria moléstia.

Esta obra seria escalpelizada até ao tutano pelos movimentos feministas do seu tempo e alvo de duras críticas. Portanto, não deixa de ser igualmente desafiante observar como Le Guin revisita o tema quase-baldio no ensaio “O género é necessário?” (1976 e reeditado em 1988), assumindo que a sua experiência de diluir um sistema de género/sexo redundou numa narrativa tida como “masculina” e assim terá degenerado num reforço indesejado de noção binária de género. O que parecia simples à partida, convocou múltiplos desafios.

Então, como extirpar o Cis-tema da encenação de b a llr oo m? Será que a nossa competência para imaginar o mundo está à altura da nossa competência de o lograr narrar?<sup>6</sup> Como imaginar o mundo para além do mundo hegemónico que parece consumir todas as possibilidades de subversão e transformação? Como apresentar diferentes perspetivas estéticas e políticas deste mundo?

Para descortinar respostas com maior acuidade e consistência, fiz render o pensamento e convoquei mais leituras. Estuguei a reflexão ao cruzar-me com Suely Rolnik. A partir de *Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não chulada* amplia-se o labor de descolonização do inconsciente, agudiza-se a consciência do combate no âmbito da macropolítica e, por fim, a ação urgente na esfera micropolítica na aceção de Guattari (sexualidade, afetos e corpo; em suma, a esfera íntima). Rolnik sublinha os movimentos reacionários, heteropatriarcais e nacionalistas em curso e o perigo que correm várias conquistas sociais e gritos de emancipação.

Quem controla o sentido da cultura arbitra sobre os valores vigentes, sendo que o outro fica assim arredado de uma categoria ontológica. É por estas e por outras que Foucault se posicionou no sentido de “[...] mostrar às pessoas que elas são muito mais livres do que pensam; que elas tomam por verdadeiro, por evidentes, certos temas fabricados em um momento particular da História, e que essa pretensa evidência pode ser criticada e destruída” (Foucault, 2004:295). Para ele a filosofia é uma travessia de conhecimento tendo por norte a essência das coisas, algo que está para além das ideologias dominantes, algo a que, *stricto sensu*, se convencionou chamar realidade. O conceito de ética de Foucault cola-se a uma relação desempoeirada e honesta de si para consigo mesmo. Neste sentido é fundante questionar os conceitos que nos definem, bem como a sua tutela e proveniência, uma vez que não há destino essencialista que condicione aprioristicamente quem quer que seja. Sempre a carburar neste trilho, Foucault desvela

---

<sup>6</sup> Cf. Auerbach, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

as falsas pretensões naturalistas e suas aspirações reguladoras. A construção da referida realidade é subjetiva, cientes de que a forma como vemos o mundo é produto de uma determinada cultura.

Sexo enquanto categoria é, segundo Foucault, um *ideal regulatório*. Enquanto categoria não há como esquecer, por ignorância deliberada ou para arvorar um conhecimento parcial, a complexidade do seu funcionamento enquanto norma e sistema de regulação e governação de corpos. Traduzido por miúdos, sexo é uma construção social materializada ao longo do tempo num ginasticado jogo de força de reiteração de normas para glória de uma lei regulatória ao serviço da sobrançeria hegemónica. Normas estas que performam para materializar a diferença sexual sob a égide heteronormativa e qualificam um corpo para a vida tingida pelo domínio da inteligibilidade cultural, efeito de uma dinâmica de poder. Dito assim, um corpo assume o seu valor quando assume o seu carácter social. Pergunta: o que sobeja do sexo quando este assume o seu carácter social, o seu género? Dir-se-á que logo aqui o corpo está em transição ao deslocar-se do termo sexo para supostamente conquistar uma designação substantiva no termo género ou até, dependendo do ponto de vista, uma absoluta dessubstanciação. Dir-se-á que o corpo se torna uma ficção. É isso?

Foucault pôs a nu o facto de as verdades incontestáveis e absolutas serem produto de relações de poder, de molde que até o próprio conhecimento jamais será desprezioso pois as suas intenções são moldadas por mecanismos de poder e seus interesses. A tese de Foucault permite-nos olhar de frente uma sexualidade que passou pelo crivo de instituições sociais múltiplas do estado à família, passando pela escola e ciência.

E, todavia, mais uma vez, *no início era a palavra*, pois qualquer ser humano é trazido para o domínio da linguagem mediante uma arrumação de género, autoritariamente reiterada no sentido devoto da inculcação de uma norma. Tudo se arruma, a todos são dadas a conhecer as respetivas fronteiras. Fronteiras essas ensombradas pelas persistentes perturbações, desvios e rearticulações da lavra de seres que não foram *condignamente generificados* e assim, no limite, é possível indagar até sobre o que significa este *ser humano*<sup>7</sup>. Chegada aqui, repito a pergunta de Donna Haraway: “Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin?” (Haraway, 2016: 61)

---

<sup>7</sup> Cf. Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016

Na esteira destas linhas não havia como não convidar Judith Butler para um giro e aproximarmos-nos dos seus contundentes questionamentos sobre o corpo, suas demarcações e inerentes imposições físicas, afetivas e sociais da heteronormatividade.

Cunhado por Robert Stoller em 1968, o conceito de *gender* passaria a ser usado na investigação norte-americana com o intuito de designar as “origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres” (Scott, 1990:75). Útil para teorizar o território da diferença sexual, tornou-se ainda mais útil no gesto epistemológico de enxotar o determinismo biológico implícito nesse mesmo território. Assim se rejeitou o binómio monolítico feminino / masculino e se sublinhou a importância da sua historicidade e desconstrução<sup>8</sup> a par da consciência de que o género está ligado às relações de poder históricas e culturalmente construídas.

Género alcança o estatuto de conceito crítico competente para minar a argumentação patriarcal fruto do domínio masculino<sup>9</sup>. Aliás, Simone de Beauvoir em *Le deuxième sexe* já apontava o dedo aos conceitos culturais entalhados num corpo sexuado. De Beauvoir a Butler é um salto em linha reta, sendo que esta última se chega à frente para falar de género como um percurso de autoconstrução marcado pela ambiguidade. Ao publicar a obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* em 1990, Judith Butler bate-se com teorias estruturais dos estudos feministas, discutindo amplamente a arbitrariedade da distinção sexo/género. De braço dado com a teoria queer, Butler enfatiza como a resignificação deste conceito que surgiu como insulto possibilitou a contestação contra categorias universais. “[Q]ueerizar as coisas é transformá-las de maneiras que não podemos prever: queerizar é repelir a antecipação e a sua temporalidade de um futuro-anterior” (Winnubst, 2006: 139).

Butler avançará um pouco mais ao afirmar a quase coincidência das categorias de sexo e género uma vez que ambas podem ser desconstruídas, ou seja, nada é simples e absolutamente natural no que se entende por identidade sexual e o modo como se vive num corpo.

Naturalmente, ao perceber o género como construção social, a condição das mulheres na sociedade passa a ser olhada como aquilo que é: uma ficção sustentada por padrões forjados numa maquinaria social, cultural e política. Uma construção simbólica. Neste ponto surgem as perguntas. “Não serei eu mulher?”, questiona Bell Hooks enquanto

---

<sup>8</sup> Cf. Derrida, J. (1973). Gramatologia. São Paulo: Perspectiva.

<sup>9</sup> Cf. Bourdieu, P. (2005). A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

perfila sexismo institucionalizado a par do imperialismo racial como o caldo genésico da estrutura social norte-americana. “Pode a subalterna tomar a palavra?”, interroga-se Gayatri Spivak sobre o desaparecimento da mulher não só às mãos do patriarcado, mas também do imperialismo. A propósito desta obra de Spivak, António Sousa Ribeiro, responsável pela tradução da edição da Orfeu Negro, escreveu no prefácio:

O sacrifício pessoal de Bhubaneswari Bhaduri é um gesto de revolta e de resistência. Escolhendo, para consumir o seu gesto definitivo, um dia em que está menstruada, põe-se calculadamente à margem dos lugares-comuns dominantes, na tentativa de impedir que o seu suicídio seja objeto da interpretação trivial que o atribuiria a uma gravidez socialmente inaceitável. A sua tragédia não consiste no caráter irremediável do seu gesto, uma vez que este não constitui a aceitação passiva da condição de vítima, antes pelo contrário, exprime a reivindicação expressa de uma capacidade de ação e de inscrição como sujeito. A tragédia está antes no facto de as condições de articulação em que, como subalterna, está enredada não permitirem que o seu gesto de inscrição seja entendido. Assim, a sua voz, reinterpretada pelo discurso dominante reproduzido na sua própria esfera familiar, é reduzida aos lugares-comuns desse discurso e, neste sentido, silenciada. A questão, portanto, não é não ter sido ouvida: é ter sido ouvida à luz das lógicas interpretativas dominantes e, portanto, ter visto rasurada a radicalidade do seu pronunciamento. (...)

De forma aparentemente paradoxal, o ensaio de Spivak «dá voz» à subalterna - não no sentido transparente que o texto põe profundamente em questão, mas sim pelo trabalho analítico que, expondo os mecanismos de silenciamento da subalterna, constitui em si um gesto de resistência, apontando para formas de articulação susceptíveis de permitir que a voz silenciada se faça ouvir. Trata-se, no fundo, de um trabalho de tradução, assente na suspeita perante todas as lógicas de assimilação e empenhado em criar um espaço de ressonância e de articulação anti-hegemónica. (2021: 12-13)

Não será que, *mutatis mutandis*, o suicídio aprazado de *4.48 Psicose* não surge também num fio de voz subalternizado que estrebucha sem desfalecimentos para que não

se veja “rasurada a radicalidade do seu pronunciamento”? Enquanto a subalterna não falar de si, saber-se-á apenas o que a voz dominante quer que se saiba. O ato de poder narrar-se é inquestionavelmente um ato político até porque o silêncio é conivente. Apenas na recusa das categorias propostas pelo sistema é que acontece a rutura, daí a importância do movimento de corpos dissidentes do sistema sexo/género. Corpos reivindicando o direito sobre si, sobre a possibilidade de existir sem peias nem opressão, desbravando lugares onde as subalternas possam chegar à fala. A lógica binária masculino/feminino culturalmente burilada e respetivos valores consta da lista das primeiras identidades atribuídas logo no berço. À guisa de remate de achas para a fogueira do argumento, relembro que Butler frisou que quando as “imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses dois géneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece” (2008: 162).

Graças à teoria queer, as discussões sobre género permitiram-se passar de paradigmas binários deterministas para análises mais plurais em que se assumem trânsitos entre categorias. O conceito de identidade (na sua gaveta biológica e social) é trocado pelo conceito de performatividade. Entender género enquanto performance é assumir que estamos diante de uma identidade que se molda mediante a reiteração de normas de género. Em suma, a identidade de género é o chão pisado por uma pessoa numa determinada cultura, o modo como se olha, vê, pensa, entende e afirma a sua condição enquanto ser humano. Tudo isto é mutante, fluído e flexível.

Voltemos às perguntas: poderá um corpo existir fora do arquétipo binário e normativo?; o que pode um corpo contra o silenciamento e a exclusão?; como existir à margem de uma normatividade?

Instigada por estas perguntas, puxo para a escrita o exemplo de Lorenza Böttner, cuja primeira exposição monográfica internacional, *Requiem por la norma*, em Barcelona, teria a curadoria de Paul B. Preciado. Artista transgénero deficiente expressou o seu corpo e a sua experiência no mundo enquanto corpo não normativo, libertando-se de padrões e jargões experimentando, por fim, a sua performatividade em várias frentes e múltiplas potencialidades. Excluído de uma normatividade compulsória, usou esse lugar para o seu trabalho.

O próprio Paul B. Preciado remata esta minha vontade de encontrar respostas às perguntas supra enunciadas:

O que é preciso defender é o direito de todos os corpos à autodeterminação de género e sexual, independentemente da sua idade, dos seus órgãos sexuais ou genitais, dos seus fluídos reprodutores e dos seus órgãos gestantes. O direito de todos os corpos a não serem educados exclusivamente para se tornarem força de trabalho ou força de reprodução. É preciso defender o direito das crianças, de todas as crianças, a serem consideradas como subjetividades políticas irredutíveis a uma identidade de género, sexual ou racial. (Preciado, 2020:68)

A alteridade enquanto identidade acabou por mobilizar os grupos marginalizados (gays, lésbicas, travestis, profissionais do sexo, deficientes ou doentes crónicos) a desenvolverem o seu material performativo. A título de exemplo o grupo ativista ACT UP, constituído em 1987, despoletou importantes reflexões sobre a crise na saúde através de ações várias como simulações de mortes diante de laboratórios farmacêuticos. Reza Abdoh, autoproclamado “marginal, bicha, seropositivo, artista emigrado de pele escura, nascido no Irão e educado em Londres e Los Angeles” surgia com os seus complexos e perturbadores eventos teatrais. Os assuntos tidos como privados (sexo e morte) passam a ser objeto de abordagens públicas por parte de nomes como Bob Flanagan, Ron Athey ou Elke Krystufek, motivando uma inflexão do espaço atribuído à performance e abrindo as portas dos locais mais conceituados do mundo das artes.

Mais acrescento que no livro *Grande Sertão Veredas*, Guimarães Rosa pontua que “[...] o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa, 1994, p. 86).

b a llr oo m quis ser isto mesmo, uma travessia atravessada em *4.48 Psicose*, isto é, um espetáculo trans, ao través, para além do texto de ancoradouro. Cumulativamente, na pendência da fuga sem saída, três figuras andróginas cruzam-se no espaço, passando por estados de corte e de fragmento. A opção pela androginia justifica-se pela necessidade de desvinculação de imposições normativas de género, confluindo num discurso marginal e trazendo à tona a trepidação de um lugar estigmatizado e conotado pejorativamente. “O abjeto é repulsivo porque manifesta uma confusão de limites que pontua, fratura, fragmenta a suposta unidade [...] dos sujeitos hegemônicos e do corpo político da nação” (Kristeva, 1980 apud Villaça, 2006: 74). Qualquer corpo andrógino é desviante, o que coloca o seu discurso no exterior desse lugar cativo da legitimidade social.

A cena ganha a forma de um percurso falado com a qualidade, também ela trans, de habitar um tempo próprio, diria compossível, onde se questiona o género das vozes e dos seus lugares de partida, não obstante na génese do texto *4.48 Psicose* estar a voz de uma mulher. Por detrás dessa voz está uma mulher que escreve – Sarah Kane. Esse lugar da mulher que escreve também é por definição um lugar de transição e tradução que continua a migrar pelas margens do sistema. Neste sentido, causa assombro o rigor com que Hélène Cixous já o verbalizava em “The Laugh of the Medusa”:

“I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement. The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. (...)”

I write this as a woman, toward women. When I say "woman," I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history. (...) But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about a female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another.”  
(Cixous, 1976: 875-876)

Da sua dramaturgia fazem parte o texto *4.48 Psicose*, um texto escrito para duas personagens desconcertantes, à altura do seu raso chão, que são sugadas para o labirinto existencial inaugurado pelo primeiro texto, e ainda uma canção popular da Sardenha (canção de embalar de tradição oral familiar). O discurso contruído para estas duas personagens procura ecoar uma linguagem beckettiana, ocasionalmente mordaz. A presença absurda destes guardas de uma pista de baile arrasta os espetadores até à vileza da condição humana ao alcançar uma dimensão de violência e um refrão subliminar e metafórico de crueldade. O espetáculo que se crê uma transgressão do texto de Sarah

Kane procura dar-lhe uma leitura política e crua do corpo, das margens, dos limites e da doença.

As músicas escolhidas (composição original de Adriana Neves e Concerto No. 2 for violin in G minor, Op. 8, RV 315, L'Estate, de A. Vivaldi) apresentam-se como próteses de um corpo demasiado exposto e acossado numa performance nunca alheia ao toque e foge a um universo de genderização do corpo. Do mesmo modo, ampliam as características da violência sobre as mulheres, sobre as mulheres deprimidas (ou ainda as loucas, sós, alheadas ou histéricas), bem como todos os movimentos e falas de saturação, deslocamento e omissão até no atinente ao contrato heterossexual que transpira no texto de Kane.

O corpo neste projeto de escrita e performance, sobretudo o corpo que foge e que articula apenas os monólogos/diálogos/fragmentos de *4.48 Psicose*, toda essa poética de excesso, agiganta-se disforme ante o colapso, talvez por não prefigurar um todo.

Há algo em b a llr oo m, também pelo que tem de mal iluminado, que permite aceder às sombras. No fundo, gravita-se nas sombras quer no conceito, quer na forma. A própria arqueologia do espaço, o carácter assumido de ser uma criação *site-specific*, intimamente moldável no potencial de transferência para qualquer espaço, profundamente trans, separa a vida do que é acometido pela morte. O percurso que se faz enquanto público é em si mesmo performativo, pois integra-se num caminho de desapropriação de um corpo que se diz doente e na própria quebra de uma identidade feminina com o manifesto intuito de conferir uma leitura não-dual ao espetáculo. Esta identidade sem matriz, ainda mais deslocada pelo processo de transfiguração (esse não estar no seu *perfeito juízo*), materializa-se numa criatura híbrida. Numa frase, a ideia de mapeamento de um lugar descontínuo, transposto de um espaço tradicionalmente vocacionado para acolher espetáculos, entendida como ferramenta para a problematização de uma consciência sobre a saúde mental e subversão de um sistema de género heteropatriarcal. Neste sentido também foi determinante que b a llr oo m fosse representado em dois espaços que mais não são do que dois apartamentos, por outras palavras: lugares íntimos, visceralmente transmutados num salão de baile que evoca a íntima experiência de estar na sua própria pele em casa, em família ou num quarto de hospital.

O estar em si para poder sair de si o mais possível, se calhar mesmo até ao expoente da loucura. Isto tudo acontece com vários corpos acercados, o que não só cria desconforto, mas também ativa a ideia de prisão. O público é levado pela dramaturgia de

b a llr oo m e continuamente lembrado de que um corpo pode ser trancado, excluído, traído, violentado e condicionado por forças, como é costume dizer-se, de ordem maior.

Perante tudo isto é certo e sabido que este espetáculo só caberia num não-lugar na conceção de Marc Augé<sup>10</sup>, declarando-se com pungente atualidade como um lugar de passagem (entre espaços vários, vida e morte, géneros, vozes, textos, autorias, instrumentos de significação, linguagens, interações de natureza simbólica, etc).

---

<sup>10</sup> “A etnologia alimentou durante muito tempo a preocupação de recortar no mundo espaços significantes, sociedades identificadas com culturas concebidas elas próprias como totalidades plenas: universos de sentido no interior dos quais os indivíduos e grupos que mais não são do que uma expressão sua se definem por referência aos mesmo critérios, aos mesmos valores e aos mesmos processos de interpretação. (...) [T]eremos de nos entender: tal como a inteligência do tempo, ao que nos pareceu, é mais complicada pela superabundância de acontecimentos do presente do que minada por uma subversão radical dos modos prevaescentes da interpretação histórica, é do mesmo modo que a inteligência do espaço é menos subvertida pelas transformações em curso (porque ainda existem torrões natais e territórios, na realidade dos factos de terreno e, mais ainda, na das consciências e das imaginações individuais e colectivas) do que complicada pela superabundância espacial do presente. Esta exprime-se, como vimos, nas mudanças de escala, na multiplicação das referências sob a forma de imagens como das referências imaginárias, e nas espectaculares acelerações dos meios de transporte. Desemboca concretamente em modificações físicas consideráveis: concentrações urbanas, transferências de populações e multiplicação daquilo a que chamaremos “não-lugares”, por oposição a noção sociológica de lugar, associada por Mauss e toda uma tradição etnológica à de cultura localizada no tempo e no espaço. Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta.” (Augé, 2006:32-33)

#### 4. atlas da encenação: usar a língua, a voz, o estranho e a fragilidade

---

Suely Rolnik a fechar o seu *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não chulada* apresenta dez sugestões para quem deseje “descolonizar-se do seu regime antrope-falo-ego-logocêntrico” (Rolnik, 2020: 144). Destaco a 1, 3, 4 e 5, nomeadamente:

- “Desanestesiá-la a nossa vulnerabilidade às forças nos seus diagramas variáveis, potência da subjetividade na sua experiência forado-sujeito”;
- “Desobstruir cada vez mais o acesso à paradoxal e tensa experiência do estranho-familiar”;
- “Não negar a fragilidade resultante da desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove inevitavelmente”;
- “Não interpretar a fragilidade desse estado instável e o seu desconforto como ‘coisa má’, nem projetar sobre este mal-estar leituras fantasmáticas (ejaculações precoces do ego, provocadas pelo seu medo de desamparo e falência, e consequências imaginárias: o repúdio, a rejeição, a exclusão social, a humilhação, a loucura). Tais projeções são portadoras de falsas explicações para a causa do mal-estar, o qual é sempre associado a um suposto erro e, portanto, à culpa nossa ou de um outro, seja ele quem for”.

Para além do anteriormente exposto, importa traçar com a ponta dos dedos, de novo, o que foi desconforto, o porquê da fragilidade ou tão-só a ânsia pelo estranho que regressava ruidosa ao ralo de encenação. Kane já havia facilitado esta matriz com o seu texto liminar sobre alguém que passa entre a vida e a morte. Assim, o ensejo de criar uma performance polimórfica estendeu-se às palavras, tão atreitas a exercícios de demarcação. Por isso, decidi mesclar três línguas na tessitura das cenas: inglês, português e sardo. O que para alguns se restringiu a uma opção estética anódina ou até, como uma ou outro confessou, algo desconfortável por se afastar da sua própria língua tinha, afinal, o seu norte.

Num texto recente, Ruth Wodak sublinha que, em contramão a uma noção de cosmopolitismo ou pós-nacionalismo como marcas de uma cidadania europeia, “o conceito de ‘língua materna’” e o “regresso a políticas nacionais de língua que

essencializam o Estado-nação, projetando uma cultura, língua e território homogêneos [...] está relacionado com ‘políticas do corpo’ nativistas que veem e conceptualizam a nação como um corpo, com a língua materna a simbolizar a língua nacional” (Wodak, 2018: 410-411). Para além do domínio de uma língua, isto é a competência de ser fluente nessa mesma língua, não anular a discriminação, talvez nunca como hoje deveríamos ter consciência da relevância de um conceito como tradução, em particular se ponderarmos a relação entre discurso e migrações. A proficiência linguística, no imaginário coletivo, continua a transmitir uma falsa sensação de segurança e pertença, insuflando a ilusão de um território cautelosamente delimitado e a salvo do heterogêneo. Analogamente, observemos como a percepção da diferença em chão europeu ainda reverbera no discurso, o que Pascal Blanchard cunhou de “la fracture coloniale” (Blanchard et al., 2005) e sua densa história de violência e exclusão.

Neste aspeto, o conceito de alteridade é intrínseco aos processos de tradução, por definição um espaço de contingências, em que irá operar necessariamente uma dinâmica de tensão e estranheza para se poder lograr a inteligibilidade. Em *The Search for the Perfect Language*, Umberto Eco escreve que “a Europa poliglota não será um continente em que os indivíduos se relacionam fluentemente em todas as outras línguas; no melhor dos casos, poderia ser um continente em que as pessoas podem encontrar-se e falar umas com as outras, cada qual na sua língua, compreendendo, o melhor que puderem, o discurso dos outros” (Eco, 1995: 351).

Talvez este padrão de criar hiatos de estranhamento na encenação determinasse igualmente a ambição de construir momentos de polifonia, embora, na boa tradição bakhtiniana, permitindo que as vozes permanecessem independentes. A forma como acolhi a reflexão de Bakhtine, sobre o princípio da obra de Dostoiévski, levou-me a olhar para o espetáculo por esse mesmo prisma: "Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário." (Bakhtin, 1981: 153).

4.48 *Psicose*, quinta e derradeira peça de Sarah Kane, dramaturga que viveu entre 1971 e 1999, ano em que se suicidaria aos 28 anos, foi colocada em cena postumamente pela primeira vez pelo Royal Court Theatre em Londres. O texto original é desprovido de instruções explícitas, personagens ou didascálias, fluindo solto num monólogo ao qual decidi acrescentar texto e personagens. Portanto, o recurso à polifonia foi facilitado pela condição de concubinato textual, que por seu turno potenciou o gesto de enfatizar fraturas e desvios nos textos, nas vozes e nos corpos.

Há quem lhe chame poema, oração ao nada, carta de despedida, ou até de amor... O desafio que esta peça de Kane me colocou, num período bizarro de confinamento pandémico e de mundo em devir de suas linguagens, lugares e visibilidades, foi a possibilidade de expressar tudo isto num combate titânico de um corpo em migração, exangue numa tentativa de aniquilar os últimos pensamentos e, por fim, deixar a cabeça repousar antes da guilhotina cair, descortinando o apaziguamento do olhar sobre a nossa própria solidão nas lutas que travamos. Esta personagem, mesmo fracturada, fala. E quem se atreve a chamar louca a alguém que fala e busca interlocutores?

Sarah Kane expõe as fragilidades humanas na sua escrita, convocando testemunhas para traumas esconjurados em cena e esquadrinhando as reações e confrontos com a realidade de quem observa.

Os anos 90 são a década da cultura pop no Reino Unido, alcançando o mundo com essa disposição de *cool britannia*, numa voragem de ideias de consumismo e um imaginário de uma sociedade acomodada no seu bem-estar. Recordo distintamente a estreia nos cinemas de *Trainspotting* de Danny Boyle, 1996, já com idade para abraçar fascinada essa *coolness* subversiva, de uma decadência determinada por circunstâncias sociopolíticas e vidas sugadas pela recreação ou morte. Ao ler e reler *4.48 Psicose* fui frequentemente assaltada pelo discurso inicial do protagonista Mark Renton, em particular por uma afirmação seguida de pergunta retórica “[c]hoose your future. Choose life... but why would I want to do a thing like that?”. Eis a vidinha tal como a categorizou Renton, “choose life” ou numa pirueta não menos irónica deixar que ela acabe por te escolher.

Imagino uma Sarah Kane a sair do anonimato enquanto dramaturga, a sair para a rua num qualquer dia da semana e a dizer isto mesmo: “Choose life... but why would I want to do a thing like that?”. E nem a censura voraz de críticos e público refrearam a sua determinação em trazer para palco uma realidade violenta, convidando o público a digladiar-se com imagens viscerais de dores, horrores e a intensidade dos sentimentos revirados. Para um corpo em sofrimento, o mundo deixa de existir e ter nexos. Neste sentido, Arendt fala “das experiências sensoriais nas quais o corpo se volta claramente para dentro de si mesmo e é, portanto, ejetado, por assim dizer, do mundo no qual normalmente se move” (Arendt, 2001:170). Não só não se percebe o que se passa no

corpo, mas também se cessa de entender o que move o mundo<sup>11</sup>, apesar do pressuposto de que a existência de dor é uma forma de autoconhecimento (ninguém saberá mais de uma dor do que quem a suporta). A dor, o trauma, a depressão, a violência e a morte chocam. Por ancorar o seu trabalho nestes temas, afinal típicos do “in-yer-face”, Kane tanto foi aplaudida como apupada. As suas peças acabariam renegadas para um limbo pela falta de entendimento de muitos, o que lhe valeu que, ainda em vida, estas fossem mais representadas no exterior do Reino Unido. As suas peças são uma denúncia do conformismo a raiar o pacóvio da sociedade e procuram despertar o espetador-testemunha para um outro nível de consciência, acima da mera aceitação da brutalidade. Tycer vai mais longe afirmando que “as personagens de Kane se identificam a si próprias e ao público como potenciais vítimas, perpetradores e espectadores envolvidos em reconstituições traumáticas. Kane insistiu numa entrevista que: ‘Eu não penso o mundo como sendo dividido entre homens e mulheres, vítimas e agressores. Eu não acho que essas sejam divisões construtivas a fazer, e tornam a escrita muito pobre’” (Tycer, 2008: 32).

A violência é igualmente um recurso de Kane para permitir ao público o susto, o medo ou mesmo a confusão, colocando-o verticalmente nas emoções características do trauma. Nas opções da minha encenação (imaginário, movimentos e fisicalidade) procurei ser fiel a esta provocação. Tomei igualmente a decisão de empolar a não linearidade da escrita de Kane, afinal consubstancial ao trauma e seus volúveis estados mentais e emocionais. Cumulativamente foi intencional abandonar o espectador à sua condição de *testemunha-voyeur* que acompanha, deslocando-se para observar de perto uma experiência perturbadora. Aqui a admiração de Kane por Artaud não será um acaso.

O teatro não poderá voltar a ser ele próprio, quer dizer, constituir um meio de ilusão verdadeira, a menos que proporcione ao espectador como que precipitados verídicos dos sonhos, em que o seu apreço pelo crime, as suas obsessões eróticas, a sua selvajaria, as suas quimeras, o seu sentido utópico da vida e das coisas, o seu canibalismo até, transbordem, num plano que não é suposto nem ilusório, mas interior.

(Artaud, 1985: 90)

---

<sup>11</sup> Segundo Felman e Laub o “trauma é um acontecimento que não tem um princípio, nem um fim, nem antes, nem durante, nem depois... um acontecimento que não pode, nem consegue obter a sua conclusão, não tem fim, não alcançou o encerramento, e por isso mesmo, no que diz respeito aos seus sobreviventes, ainda existe no presente” (felman e Laub apud Tycer, 2008:27)

A loucura e a depressão enquanto *topoi* nas expressões artísticas são matéria muito glosada e até romanceada e romantizada no atinente ao suposto elo indissociável entre artistas e estados psicóticos. Este filão argumentativo, contudo, não será objeto de discussão por não lhe reconhecer substância. Se *4.48 Psicose* pode ou deve ser entendida como uma nota de suicídio de Sarah Kane, um canto do cisne que lhe valeu o epíteto de Sylvia Plath do teatro, é questionamento que não sairá desta linha. Importa saber que o texto é em si uma psicose logo à partida pela voz plural de um eu num galope circular por estilhaços de emoções e memórias a fazer jus a uma personalidade desintegrada que percebe a realidade de forma distorcida. Há neste texto uma ideia obsessiva com uma hora marcada e uma decisão tomada. A depressão ressurgiu enquanto desespero, raiva, perda, culpa, desejo, vergonha, enunciação hiperbólica de sintomas, jargão médico e até disforia de género (“Do you think it’s possible for a person to be born in the wrong body?”). O texto transgride as normas na sua forma e debruça-se sobre uma transgressão no atinente ao conteúdo. Forma e conteúdo plasmam uma queda.

Impõe-se enfatizar, o que este texto insiste em mostrar: como um ser humano pode ser reduzido a um tratamento maquinal apontado aos sintomas e assim se transforma o seu sentido de identidade. Mente e experiências humanas são objetificadas num tratamento farmacológico que, graças a efeitos secundários diversos, reduz um corpo a uma condição médica incurável. As últimas palavras proferidas na peça não deixam dúvidas quanto ao carácter dramático deste texto e à urgência de expor uma realidade, cruel e desconfortável, que merece ser olhada (a ecoar o Teatro da Crueldade de Artaud). Se o erguer da cortina final é, à semelhança de Werther na obra de Goethe, uma metáfora para o suicídio ou a alvorada de um novo dia, talvez possa, sob este prisma, permanecer em aberto. O que não permanece em aberto em *4.48 Psicose* é o que Juan Pedro Martín Villarreal anota no seu ensaio “Contra la ‘verdad’: 4.48 Psychosis y Clavícula como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio”:

La concepción del suicidio como un “mal de mujer” recibió una pronta contestación por parte de aquellas escritoras que eludieron ocupar el espacio que desde las sociedades patriarcales se les reservaba, por lo que ya encontramos en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX textos literarios que claman contra la comprensión única del suicidio como consecuencia de la locura y la histeria femenina. Obras como La

hija del mar (1859), de Rosalía de Castro, o *The Awakening* (1899), de Kate Chopin, propician lecturas del suicidio como respuesta de un sujeto femenino constreñido por unas duras normas sociales de tipo patriarcal que no permiten un libre desarrollo del carácter femenino, a la vez que denuncian el tratamiento que desde la medicina se hace de los malestares propios de un sistema opresivo, que son tratados como problemas menores de neurosis femenina. Pese a que el discurso patológico sobre el suicidio se erija como una verdad difícil de negar, este ha sido contestado desde la marginalidad por otros discursos disidentes que muestran una diferente comprensión del modo en que el suicidio se convierte en una opción viable para poner fin a la vida de una mujer. También en el siglo XX se han generado textos literarios que no comulgan con el régimen de verdad instaurado en el discurso psiquiátrico en torno a la locura y al suicidio, ya no tan marcado por distinciones de género, pero aún connotados como males cercanos a una concepción muy determinada de lo femenino, tal como se puede apreciar en las obras literarias de autoras como Alfonsina Storni, Anne Sexton, Alejandra Pizarnik, Adelaida García Morales, Virginia Woolf, Ana María Matute, Elena Quiroga o Ellen Gilchrist. Textos como *4.48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane, y *Clavícula* (2017) de Marta Sanz resultan clave para comprender cómo desde el discurso femenino se construye un espacio para la disidencia que permite dudar de la patologización del suicidio, de la necesaria relación entre este y la inestabilidad mental, o del control médico sobre el cuerpo de las mujeres y sus dolencias. Estas obras, si bien desde planteamientos y lugares diferentes, establecen reivindicaciones sobre el cuerpo femenino, el dolor, la locura y la voluntad en el suicidio que contribuyen a que sean considerados como textos que claman contra el biopoder y sus acciones sobre la mujer. En cualquiera de estos casos, ambas obras son de expresiones artísticas de la mujer como sujeto doliente que intenta aprehender un dolor no reconocido por las instituciones médicas, convivir con el mismo, espectacularizarlo, reivindicarlo o hacerlo evidente con su propia muerte, negando la vinculación directa del dolor, la locura y el suicidio, o lo que es lo mismo, desafiando la idea de que todo suicidio se deba a la demencia del que lo ejecuta. (Villarreal, 2020: 6)

Efetivamente a protagonista de *4.48 Psicose* fala da sua dor e tentativas de suicídio na primeira pessoa, é contundente e corrosiva na crítica à autoridade médica e reivindica o seu lugar de fala, mesmo transmutada e fragmentada, expondo um turbilhão interior através dum diálogo consigo e com as outras de si. A hibridez desta personagem e do próprio texto, que se pode até ler como prosa poética (de sintaxe áspera, densa e por vezes críptica), afiguram-se como tentativas de emancipação e de deslegitimação de um discurso de poder. Há uma requintada ironia no modo como é imolado o discurso psiquiátrico sobre o suicídio, confrontando-se de caras a instituição médica que traduz o suicídio como resultado de uma patologia, descartando o valor da decisão individual. Cumulativamente a protagonista declara o sofrimento e mesmo desdém por não ser compreendida pela classe médica. Os médicos, todos farinha do mesmo saco, não apreendem a dor sentida para além dos sintomas, ou seja, a dor não é tida como real. As críticas trespassam a peça ora lançando luz sobre o autoritarismo institucional e a vigilância que é exercida sobre o seu corpo, ora demarcando claramente a desigualdade de poder entre médico e paciente<sup>12</sup>. A sua verdade resvala diante de um discurso médico cioso da sua soberania. Ao entender o impulso suicida apenas como sintoma de uma doença, é negada a autodeterminação do sujeito sobre o seu próprio corpo, bem como a possibilidade de alguém decidir denunciar o mundo em que vive e se recusar a continuar a viver nele.

Apesar das referências em *4.48 Psicose* a um amor traído, motivo coincidente com os discursos patriarcais de patologização do suicídio feminino, neste espetáculo pugnou-se por usar a fragmentação identitária e o explícito desejo de morrer como forma de dissidência às instituições guardiãs de verdades absolutas. Em vez do estereótipo da mulher como ser inconstante, propenso à histeria, loucura e conseqüente suicídio, optou-se por sublinhar o que no texto de partida já era aflorado enquanto discurso movido por claras intenções ideológicas. Deste ângulo tornou-se premente expressar uma experiência

---

<sup>12</sup> Veio-me à memória com frequência e influenciou o alinhavo da encenação a obra *Em baixo* de Leonora Carrington, neste ponto da reflexão um trecho em particular: “A minha primeira tomada de consciência foi dolorosa: julgava ter sido vítima de um acidente de automóvel; o local evocava um hospital, e uma enfermaria de aspecto asqueroso, parecida com uma enorme garrafa de desinfetante, espiava-me. Sentia dores e dei-me conta de que tinha as mãos e os pés presos com correias de couro. Soube mais tarde que tinha entrado naquele sítio lutando como um tigre, que, na noite da minha chegada, o médico-chefe da clínica, Don Mariano, tinha tentado obrigar-me a comer e que eu o tinha arranhado. Ele esbofeteara-me, amarrara-me e obrigara-me a absorver a comida por meio de tubos metidos nas narinas. Não me lembro de nada disso.

Tentava compreender onde estava e porque razão estava ali. Era um hospital ou um campo de concentração? (...) Presa pelas correias de couro, pedi educadamente a Frau Asegurado: «Solte-me, se faz favor.» Ela replicou com desconfiança: «E porta-se bem?» Aquela resposta espantou-me tanto que fiquei alguns segundos desconcertada, sem saber responder. Eu só tinha querido fazer o bem pelo mundo inteiro e ali estava eu, amarrada como um animal selvagem! (...) Parecia que me afastava cada vez mais, à medida que a conversa se prolongava; no fim, encontrava-me num país desconhecido e hostil.”(Carrington, 2022:91:93)

peçoal sob o peso do discurso médico em que, apesar da agonia, se vislumbra o empoderamento e a reivindicação do poder sobre o próprio corpo. Resta a convicção que nem todos os suicídios podem ser lidos patologicamente. Atenta-se a este propósito no caso relatado, por exemplo, por Spivak na sua reflexão sobre a história das mulheres indianas e a imolação das viúvas em *Pode a subalterna tomar a palavra?*. À jovem indiana que não conhece autorrepresentação fora do contexto patriarcal e pós-colonial, a que não pode falar tampouco fazer-se ouvir, não resta alternativa a não ser transformar o seu corpo em lugar de fala. Mais ainda, acautela a leitura patriarcal que possa ser feita do seu corpo, esperando pelo início da sua menstruação para se suicidar.

Ultrapassar a verdade única da esfera da medicina sobre o suicídio e a saúde mental esteve presente em muito do pensamento prévio deste projeto. E de tudo isto se quis dar testemunho na encenação proposta.

## 5. atlas da encenação: o corpo em movimento e a dança

---

baile é um exercício de imaginação guiada: um espaço de dança. A existência como um baile sem fim. Embora o tema de *4.48 Psicose* parecer prometer sarrafadas ou entradas de pés, o imaginário para onde o baile nos transfere é o da dança, fluída e livre. E a dança coloca de imediato a criação numa dimensão coletiva, pois encerra em si o mistério de processos que nos deixam ser múltiplos e nos projetam em tempos e espaços fictícios e fantasiosos; todavia, reflete elementos da nossa identidade. A dança é na mesma medida um exercício de repetição e inovação de enunciados.

A vida é uma improvisação num mundo globalizado, uma dança imperfeita sempre remodelada graças aos desejos realinhados, lugares, encontros, gestos e o manejo do ego. No entanto, a pista de dança não é um lugar de igualdade, a salvo de produções discursivas calcificadas, estruturas binárias, opressão, relações de poder que privilegiam determinadas ideias estéticas e intelectuais em detrimento de outras e todo um vocabulário paternalista de movimento no ensejo de o catalogar como “bom” ou “autêntico”. Não há como ignorar o modo como o discurso predominante convencionou olhar para determinados corpos. Então, qual o propósito de dançar na pista? Não consigo, para já, dizer ao certo. Talvez precise de continuar a aprofundar a reflexão escrevendo este capítulo. Desarrumar os comos e os porquês.

A consciência do corpo abre-se em direção a um mundo «primitivo», «selvagem» ou «originário», para empregarmos ainda a teoria fenomenológica (que, para dizer a verdade, deixa de ser aqui a mais adequada). No entanto, este mundo não comporta abismos psicológicos nem se limita apenas ao campo dos movimentos corporais. A consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo, já não como «consciência de alguma coisa», já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora de sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. Em suma, este mundo já não é o «mundo» da fenomenologia.

Aqui reside a primeira grande diferença desta abertura «por trás», pelo seu lado noturno, da consciência do mundo: é com as forças

e a energia do mundo que ela se conecta, antes de «perceber» os seus objetos.

A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.

Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Através dele a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. É a força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo que vai permitir toda a arte. (Gil, 2001:177-178)

Ao situar um corpo na pista de dança antecipam-se os sentidos do movimento que virá. Quem está ali está consciente do seu corpo, do seu movimento e dos olhares que o irão perscrutar e ajuizar sobre a legitimidade de tomar aquele espaço. Há uma transformação na consciência desse corpo feito pensamento para lá do simples movimento. É necessário que esse corpo alcance a dimensão do pensamento para que possa fazer-se entender. Na dança os movimentos funcionais ou até os mais triviais são jogados num estado de imanência que funde movimento com pensamento. Assim, até um movimento sem significado pode ser pertinente. A consciência do corpo liga-se, então, de forma imediata ao mundo a partir de um pensamento desse mundo, mas, paradoxalmente, por outro lado, é o corpo que funciona como intermediário, mediante a sua energia, entre mundo e pensamento. Posto isto, é consabido que a dança oferece a oportunidade de apreender o real de forma quase instantânea.

Neste caso há ainda a considerar o tema aglutinador de onde se parte e algumas palavras-chave que inauguraram de imediato, neste imaginário de pista de dança, um jogo de perguntas-respostas e associações. Restou, então, um desiderato, um amontoado de significações abstratas deste jogo que convocava texto e corpos transmigrados para o movimento num espaço balizado pelo seu nome. Há, indiscutivelmente, neste jogo, exercício de linguagem – fragmentos de ações a rimar com os fragmentos de texto e da própria realidade existencial em fundo –, sendo o resultado uma promessa de dança. O indizível encontra um regaço no corpo e a dança surge sob o signo do que transborda das palavras, um instrumento para além da fala, de qualquer língua, mas competente para comunicar.

Mas, de início, o que é que se procurou? Não nego o ímpeto de que as palavras fossem ferramentas para criar movimentos, palavras que se transportam para imagens de modo a evocar sensações, sentimentos bons e maus, tanto simples como complexos e

assim conseguir que se sobrepusesse a observação: o olhar sobre corpos tais como são, como decidem ser; a exposição em carne viva<sup>13</sup>. Em b a llr oo m a angústia transparece pelos movimentos rápidos, repetitivos e quase violentos. É possível compreender a vida como inconstante, passageira, dolorosa, da qual nenhum ser humano sai ileso. O desencontro consigo e com o mundo, o abismo e a passionalidade de relações submersas são sinalizados por movimentos estugados num espaço confinado. O espetáculo também se alimenta do movimento, de tudo aquilo que não se conta, mas que se oferece como bálsamo para quem precisa continuar, mesmo sem cura. Confia-se que esta atmosfera não verbal ampare um texto disruptivo e que o corpo componha sentidos: ressonâncias de emoções, sensações e pensamentos. A fala prolonga-se em múltiplos gestos e um corpo alcança desmultiplicar-se em todos os corpos.

A pista de dança está sempre presente, é a marca deste corpo que se acredita autónomo e orgânico se estiver a dançar. Nesse diálogo da pista de dança com um corpo fala-se do espaço dividido nas suas diferentes dependências. Esse espaço, essa casa onde se colocou o espetáculo, é o retrato das dependências físicas daquele corpo em cena e isso tem muita força, pois relembra a pergunta surda: porquê este corpo?, por que não outro corpo, outra maneira de ser? A pista de dança, tal como já dissecado, não é neutra, nunca é. Sarah Kane não era alheia a esta consciência uma vez que todas as suas peças são colocadas em ambientes violentos ou frustrantes: a violência racial inglesa é explícita na sua curta-metragem *Skin* (eis a Inglaterra dos anos noventa com os seus extremismos e contradições sociais) que logra igualmente apresentar uma corporeidade do amor sustentada por relações de poder que se manifestam através da violência física e submissão; *Comic Monologue* parte de uma violação para demarcar uma posição política feminista em defesa do direito a dizer não, num retrato pungente do machismo e da violência de género; o desejo sexual e a bissexualidade move *What she said*; o monólogo *Starved* que decalca uma história de hospitalização em virtude de distúrbios alimentares, o desencanto pelo mundo a partir do olhar de uma adolescente; a relação indissociável entre macro e micropolíticas espelhada num embrulho de violência sexual e guerra é servido em *Blasted*; depressão, masturbação, excessos e sofrimento de um amor não correspondido pontuam *Phaedra's Love*; *Cleansed* acontece prenhe de dor e crueldade materializando a convicção de como a paixão pode alterar a percepção da realidade e

---

<sup>13</sup> “A experiência individual é apenas um meio para revelar o que realmente ‘todos têm’, e que liga os atores no palco com o público. Ao expor-se para a experiência de chegar ao fundo das emoções, os dançarinos dão o primeiro passo, e eles convidam o público a segui-los em suas viagens em territórios desconhecidos.” (Bausch apud Pereira, 2018: 514)

mesmo mutilar, isto é, desumanizar; a violência mantém-se em *Crave* e também, como já argumentado, em *4.48 Psicose*, apesar de se prescindir do aparato visual.

Kane relembra-nos que neste mundo o sentido de responsabilidade não é compaginável com a contenção e o silêncio perante as maiores iniquidades. De egoístas e complacentes estão as *pistas* cheias e servem de combustível a qualquer sistema faccioso pautado pelo fechamento e mesquinhez, mesmo os que se têm por democráticos. Esta responsabilidade impõe, pois, contra o silêncio comezinho dos cobardes que *dançam consoante a música de cada baile*, a pertinência de falar e de reclamar o seu corpo – , absolutamente necessário na luta por sociedades livres e progressistas.

Então, qual o propósito de dançar na pista? Pela liberdade, sempre. Para encontrar um lugar onde um corpo caiba inteiro, sempre. Para comunicar-se, sempre. Para resignificar os bailes, sempre. Para descortinar o que vence no final, movimento ou dor, sim, talvez –, porque não?

Atentemos agora na relação entre a sensação do próprio movimento e a sensação de dor. Qual delas vencerá? Qual se *escuta* ou *vê*, internamente, melhor? (...)

A dor, poderemos dizer – dependendo da intensidade –, faz esquecer tanto movimento como pensamentos. Há claramente um conflito entre a intensidade da dor e a importância de outros movimentos, pensamentos ou palavras escutadas. Esta relação conflitual, de *luta* mesmo, poderá ser aproveitada no sentido inverso: poderemos fazer com que o indivíduo se dirija a determinados pensamentos ou faça determinados movimentos precisamente para esquecer a dor, para diminuir não a intensidade objetiva da dor, diretamente, mas a *atenção que dá à intensidade da dor*, e esta atenção tem ligação directa, como vimos já, à intensidade. Uma intensidade grande a que dá pouca atenção torna-se uma pequena intensidade subjetiva; mesmo que falemos de dor. (M. Tavares, 2019: 348-349)

## 6. atlas da encenação: b a llr oo m como proposta *site-specific*

---

O conceito *site-specific* pertence àquela categoria de termos que chamam várias coisas com poucas letras. Pelo menos desde 1970 que se tornou recorrente na produção artística contemporânea, primeiramente enquanto inclusão do espaço como elemento dialógico, mais tarde num horizonte mais amplo ao considerar a dinâmica das particularidades sociais, culturais e históricas do local de partida de um espetáculo. Claro que este pensamento de migração, deslocamento e transitoriedade é imprescindível para alargar e empurrar este conceito adiante. A discussão ganhou embalo quando Nick Kaye acolheu o conceito no âmbito das práticas performáticas que tinham por mote “as trocas entre obra de arte e os lugares em que se definem os seus significados” (Kaye, 2000: 1). Habitado por diversas pesquisas, o espaço da performance, à mercê da sua porosidade, viu-se tomado por um vendaval terminológico, surgindo outras possibilidades classificativas como *site-contextual*, *site-determined*, *site-responsive*, *site conscious*, *site-sympathetic*, entre outros. Claro está que o termo também se foi abandalhando pelo uso indiscriminado para tudo o que era performance fora de um espaço tradicional de teatro. Dito isto, penso que concordamos que várias produções se limitam a pedir emprestado a estética e atmosfera do seu novo paradeiro, sem qualquer tipo de articulação orgânica, nem intenção de atar pontas com esse lugar. A escolha de trasladar um espetáculo dos tais espaços tradicionais, nestes casos, não passa de uma artimanha falaciosa com o intuito de encaixar mais uns trocados de emoção por esse bônus de hipotética excitação sensorial acrescida.

Escolho situar-me na distinção traçada por Fiona Wilkie no início dos anos 2000 e que será útil para dar nome e forma ao que já aflorei num capítulo anterior. Wilkie apresenta três tipos de ações vinculadas a um lugar: *site-sympathetic*, *site-generic* e *site-specific*. Esta última é apresentada como a performance que é concebida para um sítio em particular<sup>14</sup>. Qualquer performance *site-specific*, no sentido explanado, opera como um catalizador de imagens mentais uma vez que sugere narrativas sobre o lugar em questão e estimula diálogos entre presente e passado. Kathleen Irwin evoca, outrossim, que ao entrelaçar os traços físicos do espaço com o acrescento levado a cabo pela performance se convida o público para uma dimensão metafórica sem localização concreta. Cria-se um espaço distinto neste tecido feito de memórias cruzadas com sensações, imaginação

---

<sup>14</sup> Cf Wilkie, 2002: 150.

e sentimentos vários o que, naturalmente, engendra um tempo e espaço singulares que ultrapassam o aspeto e história do lugar e a simples vinculação à performance per se. Ao olharmos para um espetáculo *site-specific* a partir daqui, é possível ambicionar uma prática performática partilhada e a construção simbólica de um novo espaço performativo. O público está diante de um espetáculo que foi pensado para aquele lugar em particular (no caso de b a llr oo m um espaço interior, privado e íntimo), o que acaba por potenciar as estratégias performáticas escolhidas e evocar respostas corporais do público. A minha ambição foi a de deslocar corpos, gestos, palavras, expectativas que, em boa verdade, já estão deslocadas à partida, sem resumir isso a um mero jogo concetual.

Ao mesmo tempo, ao pensar este espetáculo como *site-specific*, levando-o a conversar com dois domicílios e respetivos espaços do privado, não fiquei alheia ao facto de estar a colocar aquele texto, aqueles corpos, em sítios que ecoam relações hierarquizadas de poder no âmbito familiar, nomeadamente no que se convencionou entender a família com um papel determinante na constituição de cada sujeito e por inerência a interligação entre o espaço público e privado. Este tema, precisamente as situações de poder paterno-filial, transpira em *4.48 Psicose*, bem como a noção do poder exercido nos confrontos diários e nas relações sociais, até nas mais corriqueiras. As relações de micropoder são de suma importância e mastigam o caminho em nome da figura do estado<sup>15</sup>. Por último, uma aposta no *site-specific* coadunava-se com o espírito experimental de Kane.

‘Experiential’ is the term Kane herself used for the theatre she wanted to make. This should be a theatre that has a ‘visceral’ impact, putting its audience ‘in direct physical contact with thought and feeling (Kane 1998a), with ‘truth’ as opposed to social commentary or diversion. It is

---

<sup>15</sup> Em conclusão, socorrendo-me de Foucault, eis a equação a considerar neste cohabituação com o poder: [...] - que o poder é coextensivo ao corpo social; não há entre as malhas de sua rede, praias de liberdades elementares; - que as relações de poder são intrincadas em outros tipos de relação (de produção, de aliança, de família, de sexualidade) em que desempenham um papel ao mesmo tempo condicionante e condicionado; - que elas não obedecem à forma única da interdição e do castigo, mas que são formas múltiplas; - que seu entrecruzamento delinea fatos gerais de dominação, que esta dominação se organiza em estratégia mais ou menos coerente e unitária; que os procedimentos dispersados, heteromorfos e locais de poder são reajustados, reforçados, transformados por essas estratégias globais, e tudo isso com numerosos fenômenos de inércia, de intervalos, de resistência; que não se deve, portanto, pensar um fato primeiro e maciço de dominação (uma estrutura binária com, de um lado, do “dominantes” e, do outro, os “dominados”), mas, antes, uma produção multiforme de relações de dominação, que são parcialmente integráveis a estratégias de conjunto; - que as relações de poder “servem”, de fato porém não porque estão “a serviço” de um interesse econômico dado como primitivo, mas porque podem ser utilizadas em estratégias; - que não há relações de poder sem resistências; que estas são tão mais reais e eficazes quanto mais se formem ali mesmo onde se exercem as relações de poder; a resistência ao poder não tem que vir de fora para ser real, mas ela não é pega na armadilha porque ela é a compatriota do poder; ela é, por tanto, como ele, múltipla e integrável a estratégias globais (Foucault, 2010: 248-249).

a theatre that must be lived through, that is not merely a live art that may be affected by an audience (though this is an important element of it) but one that is alive with the potential to stimulate and even transform those who are exposed to it. Kane's proclamation of her commitment to 'the truth, however unpleasant that truth happens to be' (Stephenson and Langridge, 1997:134) indicates that the experiential goes beyond mere provocation or, as the opening quotation suggests, experimentation for its own sake. (Wallace, 2011:89)

Não será displicente trazer para esta discussão o enquadramento de cada um dos apartamentos. O espaço *Corpo Santo* situa-se num prédio urbano antigo e degradado, numa das ruelas do Cais do Sodré. Os residentes do prédio são quase exclusivamente emigrantes indianos e trabalhadoras sexuais. O escopo de análise das relações hierarquizadas de poder agiganta-se neste caso, muito embora, salvo um encontro casual nas escadas, os espetadores disso não estivessem conscientes. Por seu lado, a Casa d'Avenida é uma casa antiga que fazia parte do Paço do Duque de Aveiro em Setúbal e que está na mesma família desde 1800. A casa de três andares, sendo dois deles apartamentos, situa-se na avenida central da cidade, num lugar nobre e de grande visibilidade. Um dos apartamentos serve de residência aos donos da casa, sendo que o segundo apartamento acolhe exposições e atividades diversas desde que em 2011 a Casa d'Avenida abriu portas como casa da cultura e da educação, projeto de produção e difusão artística. Neste último espaço, observou-se um outro fenómeno interessante: da sua condição de galeria esta casa transitou para uma condição performativa. A instituição que sabe, ensina e guarda arte teve de largar mão da tal condição hierarquizada de poder em que entende o público num papel recetivo, o grupo daqueles que colhem conhecimento e experiência, para lhes reconhecer a competência criativa de agir. Em ambos os casos foram os espaços que ditaram as encenações, desencadeando assim processos dinâmicos e voláteis de significação distintos.

O texto nos dois lugares resultou em encenações talhadas em consonância, com diferenças significativas, ativando memórias imanentes ao espaço e fruindo do impacto da localização, atmosfera, arquitetura, decoração, cheiros e laivos do passado e respetiva história. A acreditar em Vladan Perić: "(...) events that take place in space that is not designed for them have the potential to change the meaning of that space, without a physical intervention in the space." (Péric, 2014: 338)

O percurso do espetáculo iniciou-se em julho de 2021 com a opção de apresentar um teaser do projeto com uma duração aproximada de 30 minutos, isto é, uma amostra de uma das camadas mais profundas das suas águas. Assim a 3 e 4 de julho de 2021 na associação Corpo Santo, Lisboa, estreou-se este exercício, seguindo-se a apresentação a 18 de julho na Casa d’Avenida, em Setúbal. Logo aqui as performances assumiram formatos divergentes, embora coerentes no carçoço. No primeiro espaço a apresentação decorreu numa sala única, fechada, com o público em proximidade, todavia sentado. Em Setúbal a encenação resvalou para uma performance duracional, repetindo o teaser três vezes entre as 18h e as 20h30 e ocupando ao todo seis divisões e o espaço da escadaria. Ao contrário de Lisboa, em que o teaser estava colado a um dispositivo cénico simples e à presença das três intérpretes, em Setúbal o teaser incluía uma vídeoinstalação, uma instalação efémera, dois ambientes sonoros distintos e o público circulava pelo espaço ao ritmo do andamento da performance.

A estreia do espetáculo deu-se a 30 e 31 de outubro de 2021 em Lisboa, Corpo Santo, onde regressaria a 4 e 5 de dezembro de 2021 e a 19 e 20 de fevereiro de 2022. Na versão completa do espetáculo, encenação para este espaço, este atravessava duas divisões e dois modos (imersivo e passivo-testemunhal). Em Setúbal, Casa d’Avenida, o espetáculo, declaradamente imersivo, chegou a 23 e 24 de julho de 2022. Estendeu-se novamente da escadaria ao quarto dos fundos, passando pela casa-de-banho, mapeando seis divisões e mantendo a vídeoinstalação testada no teaser. Ao contrário da cartografia montada em Lisboa, em que as dimensões das divisões obrigavam a uma maior proximidade dos espetadores às cenas (proximidade essa inequivocamente imposta na sala interior onde as cadeiras já estavam colocadas no sítio), em Setúbal o público tinha a liberdade de se posicionar à distância escolhida. Curiosamente, este dispositivo, aparentemente mais livre, com um não sei quê de errante, e com um percurso maior, foi sentido por muitos dos espetadores como capaz de estimular um ambiente onírico<sup>16</sup>, como se fosse dada a oportunidade de deambular pelos sonhos e pesadelos desta personagem, seu corpo e destroços em cada curva da frase justa. Na verdade, entender o sonho como

---

<sup>16</sup> Talvez não seja displicente acrescentar nas entrelinhas o eco das declarações da própria Sarah Kane: “I’m writing a play called *4.48 Psychosis*. It’s got similarities with *Crave*, but it’s different, it’s about a psychotic breakdown, and to **what happens to a person’s mind when the barriers which distinguish between reality and the forms of imagination completely disappear – so that you no longer know the difference between your waking life and your dream life**. It’s very interesting in psychosis that you no longer know where you stop and the world starts. So for example, if I was psychotic I would literally not know the difference between myself and this table. They would all be somehow part of a continuum, and various boundaries begin to collapse. Formally, I’m beginning to collapse a few boundaries as well and to carry on **with making the form and content one**. (...) Whatever I began with *Crave* it’s going to step further, and for me there is a very clear line from *Blasted* to *Phaedra’s Love*, to *Cleansed*, to *Crave* – and this is going on through. Where it goes after that I’m not sure (Rebellato, 1998).” (negrito meu) (Saunders, 2009: 81)

um meio de conexão com o lugar remete para a percepção do sonho dos Yanomami, povos das comunidades indígenas espalhados entre o Brasil e a Venezuela. De acordo com os Yanomami, o sonho é um agente de aproximação com os outros seres da natureza e com o meio envolvente. O que importa sublinhar nesta leitura é que o sonho é um mecanismo de livre-trânsito, capaz de dispensar valores fincados pelo poder hegemónico.

Em suma, nos dois espaços não se obedeceu à convenção de separação palco-plateia, tendo o lugar do público como indefinido e frequentemente absorvido pelo chão cénico. Consequentemente, a aproximação e até o envolvimento dos espetadores foram potenciados.

Cenografia e figurinos foram concebidos por mim em discussão com as intérpretes. Quanto aos figurinos concluí que deveriam ser simples, em dois casos mesmo semelhantes, numa lógica de despersonalização e anulação das diferenças de género.

Do que se ouviu e recebeu, ambos os espaços foram percecionados como lugares em reconfiguração que promovem uma reflexão rizomática, uma espécie de *mise en abyme*, onde se vão descortinando diversas realidades. Depois cada espetador enquanto corpo exterior foi entrando no lugar, fazendo parte dele, reconhecendo-lhe a textura e algumas características que o remeteram para uma dimensão pessoal, social e política. O espetador foi desafiado a interferir e a interpretar os seus múltiplos significados. O facto de o número máximo de espetadores não ultrapassar idealmente as dezoito pessoas tornou-se um garante de fruição do caminho e da experiência proposta pelo espetáculo.

O lugar não é o espetáculo, nem o espetáculo está meramente, quase por acaso, localizado naquele lugar. É esta relação conjunto que faz o espetáculo e lhe atribui substância. A deslocação entre as divisões das casas criou umnexo de percepção que funcionou como construção dramaturgica do próprio espetáculo, baseado afinal num ajuste de continuidades e contrastes entre espaço, palavra e gestos. Ou seja, a ficcionalização destes espaços levou à ficcionalização do espetador.

Perante estas formulações em que se demonstrou o modo como foram explorados os dois espaços e se incorporou o discurso arquitetónico de cada lugar no processo criativo do espetáculo, registo que esta criação nas suas apresentações no Corpo Santo, Lisboa, esteve longe de ser traduzida como onírica, adquirindo um ruído, grão, rudeza e sujidade que deve ter influenciado as opiniões de vários espetadores, em particular da parte dos que assistiram ao espetáculo nas duas habitações, ao ponto de a apelidarem de violenta e crua. Creio que assim se comprova o grau de afeição dos espaços na

dramaturgia. Seguramente o modo como o público se apercebe do ambiente de um espetáculo na sua experiência *in loco* é crucial num projeto *site-specific*.

In site-based performance, the site becomes the dominant signifier rather than simply being that which contains the performance, as the theatre building does in traditional theatre practice. Site-based performance engages more or less deeply with its chosen site and as a result tends to be drawn into engagement with the social and political issues that seem inseparable from place. Anyone setting out to make a site-based performance must of necessity enter into negotiations with the owners of the site, those who currently occupy it, and those who have control over it: the police, fire brigade, usually the local council or other municipal authorities and, nowadays, insurance companies. The reality of occupation—the people now occupying or inhabiting that place, the traces of people who have inhabited it in the past, the stories of partially erased or contested inhabitations—raises the issue of ownership. (...) Ownership brings with it power, authority, rights, boundaries, the policing of boundaries, rights of exclusion, rights of inclusion. Our sense of who we are and other people's sense of who we are is deeply bound up with where we are, and where we come from, so place is implicated in profound ways with both individual and group identity. It is evident even from this brief rundown that the serious engagement with place necessitated by site-based performance practice is likely to involve engagement with weighty matters which are themselves at the heart of major political conflicts in many parts of the world. (Mc Auley, 2005: 30)

Assim se conclui que um trabalho sobre um espaço amplifica as possibilidades criativas, instilando e/ou ressoando histórias e vivências, instalando elementos estranhos, imaginando e recontextualizando<sup>17</sup>. Os objetos que estão passam a estabelecer relações diferentes no espaço material, deslocando esse espaço das relações óbvias que lhes estão

---

<sup>17</sup> De acordo com Miwon Kwon “(...) a consciência da especificidade da relação entre os objectos artísticos e o espaço arquitectónico envolvente, (...) determinou a procura de fusão destas duas dimensões numa mesma realidade significante. Esta característica, que geralmente se designa por *site-specific*, indica um processo criativo que se fundamenta na relação formal e ou conceptual entre determinados objectos e os lugares onde são colocados ou pelo menos para os quais foram pensados” (*apud* Aleluia, 2012: 78)

entranhadas. O espaço transforma-se mediante a performance em curso e a ação e intervenção criativa dos espetadores.

Ao descortinar inspiração num lugar recuperam-se e reinterpretam-se histórias, dá-se voz ao que permanece mudo pelas paredes, pelo tempo e pela sociedade. Estes edifícios são também as suas gentes que já ali não estão ou, estando, aquelas cuja presença até pode ser só tomada em consideração de raspão, mas que estão também presentes. É isso. Mergulha-se, então, nas águas dos lugares que lavram pensamentos e sentidos e transportam o público para um tempo liminar. Neste sentido, o texto de *ballroom* torna-se uma prosopopeia, aproximando-nos ainda mais do espetáculo como agradaria a Artaud: diminuindo ou mesmo anulando a distância entre quem vê e quem é visto.

## 7. atlas da encenação: o caso do encontro e o resto

---

É oportuno referir neste início de capítulo o episódio que o justifica, tanto mais revelador por se tratar de Pippo Delbono e do seu novo espetáculo inspirado por uma ideia radical de amor em tempos de guerras várias. Não se trata de um prenúncio intrépido de futuro, mas no presente Pippo Delbono quer o amor.

Foi-me proposto acompanhar a génese desta nova criação da Cia Pippo Delbono, nomeadamente as duas residências agendadas para Portugal, e assim embarcar num projeto de estágio. Entre a espada e a parede, já com o trabalho esboçado, mas entusiasmada com esta oportunidade, confesso, hesitei. Como declinar um estágio com Pippo Delbono e não estar perto da invenção de *Amore* num momento em que tanto é gume e conflito?

Por outro lado, como virar-nos para o amor quando o inconsciente político europeu continua quieto e mudo sobre a história da constituição da Europa moderna e seus processos de colonização? Quando esse silêncio recalcado, o passado colonial europeu, ecoa voraz nas vidas de milhões de refugiados? Quando outros tantos milhões são cada vez mais vítimas de atos xenófobos aos pés de verborreica prosa populista?

Mas a reflexão a montante, que eu tive de fazer, foi qual o projeto que estava na raiz do crescimento do meu lugar de fala. E, desse ponto de vista, seria artificial considerar essa raiz numa proposta que acabara de receber em prejuízo de um caminho que já levava uns meses e que sentia próximo. Portanto, foi o próprio organismo da promessa de um espetáculo que recusou ver-se engavetado. Obviamente que houve uma avaliação íntima e séria dos dois projetos, no sentido de permitir-me perceber que embora não quisesse abdicar da oportunidade de produzir conhecimento relevante, aquilo que faz sentido numa criação própria, do ponto de vista daquilo que eram os meus objetivos enquanto mestrandando num processo de investigação, não poderia rejeitar o convite que me tinha sido feito.

Não houve como me conformar apenas com o meu projeto, pelo que dei início ao estágio supracitado. Aliás, talvez uma parte do sucesso das aprendizagens que fiz e do que logrei alcançar com o trabalho teve a ver com esta capacidade de cultivar este inconformismo e de me atirar de cabeça para um diálogo com os prolegómenos de *Amore*. E que tem muito que ver com o aprofundamento da reflexão sobre a sociedade e suas dinâmicas e como isso transitou para as minhas opções de encenação. O estar envolvida nos dois projetos a par, embora em patamares distintos, instigou-me a ler mais e a pensar

a partir de um lugar de investigadora sem o *pathos* e pueril arrogância de quem anseia por uma posição de autoridade.

Em comum os dois projetos propunham-se a falar de doenças, pois também o amor pode ser uma doença. O próprio Pippo Delbono está doente e juntos enfrentávamos na época do nosso encontro uma doença geral com a amplitude de uma pandemia. Vivemos juntos um mal total, uma visão inexoravelmente distópica do mundo. Mesmo os que escaparam à doença enquanto tal, enfermaram da sua irrefragável expansão, dos seus protocolos, imposições, restrições ou clausuras. Foi ainda a pandemia que adiou o nosso encontro vários meses. Quando finalmente foi possível dar início aos trabalhos havia muito de difuso sobre as implicações provocadas por esse acontecimento súbito e, no entanto, uma coisa era certa: algo havia mudado. O mundo parecia ter descarrilado e isso era singular. Havia que aprender com a doença, algo que me remeteu para Nietzsche que tantas vezes reivindicou esta aprendizagem.

A 21 de maio de 2021 conheci Pippo Delbono no Museu do Fado em Lisboa. Esse dia marcou, então, o início de um estágio enquanto assistente voluntária de encenação que me levaria a estar presente nas duas residências do espetáculo *Amore* em Portugal (18 de junho a 4 de julho de 2021, em Setúbal, e 5 a 18 de outubro de 2021, em Lisboa). Parada diante de Pippo Delbono e Pepe Robledo lembro-me de repetir para mim, em surdina, enquanto decorria um casting: este é o Pippo Delbono e a sua companhia, ali está o Pepe Robledo; este é o Pippo, o Pippo dos espetáculos com Bobó; este é o Pippo...

A obra de Pippo Delbono, verdade seja dita, entrara no meu mundo apenas depois de surgir a possibilidade de acompanhar o seu trabalho em Portugal. Do mesmo modo, ao mesmo tempo, descobrira a existência do Odin Teatret e o trabalho de Eugenio Barba. Foi assim que me cruzei com *Il Tempo degli Assassini*, apresentado em Itália em 1986, *Morire di Musica*, *Il Muro*, *La Rabbia* dedicado a Pasolini, *Guerra*, *La Gioia*, *Questo Buio Feroce*, *Esodo*, *Il Silenzio*, *Orquídea*, *Vangelo* e *Barboni* o espetáculo de 1997 que surge do encontro com o mítico e magnético Bobó, microcéfalo surdo-mudo de 60 anos, no manicómio de Aversa.

Pippo chegou a Portugal acompanhado dos seus companheiros de anos e determinado a falar de amor. Pelo caminho chamou para junto de si a Aline Frazão, o Pedro Jóia e um fadista, Miguel Ramos. Tudo o que coloca em palco está à vista de todos e é permeado por tudo e todos. Há duas premissas claras no trabalho de Pippo: comunicar com o público, um público que está para além dos espectadores tradicionais que têm por

hábito e gosto frequentar teatros, e fazer poesia. Pippo insiste nesta máxima dos atores se oferecerem para comunicar alguma coisa com as pessoas. Almeja relações humanas que não se confinam aos teatros. A sua companhia é testemunho disso. Um grupo de pessoas diferentes, intérpretes improváveis, crescem juntos enquanto fazem crescer de uma palavra, sugestão de emoção ou imagem, um espetáculo. Sem dúvida, o ensinamento maior que levei para o meu labor criativo na época. Apesar das experiências diferentes e do currículo de respeito de Pippo Delbono, senti-me próxima dele.

Pippo mescla linguagens. Tudo lhe serve para comunicar, da palavra à música, da dança ao silêncio, fotografia, filme ou pintura, atravessando a ficção e o real, tudo vale. Creio que este terá sido o primeiro momento de confluência entre os processos de gestação de *b a llr oo m* e *Amore*. Também eu queria acolher diversas linguagens na minha composição cénica. Se há uma história para contar, há que abrir um leito por onde escorrer liquefeita usando todos os meios que estão à mão.

Portanto, os espaços dos dois espetáculos relacionam-se no que ambos têm de poroso no atinente às pessoas e coisas, desafiando os limites da linguagem que recorta identidades e normas. A prática, nos dois casos, mistura escrita, imagem, poesia e performance, sendo que *b a llr oo m* tenta atirar-se às canelas dos sistemas de poder num arrebatamento transfeminista a espicaçar o entendimento das questões do corpo, do género, do desassossego das vidas, da travessia de depressões, angústias, desejos e amores sem vieses biologizantes.

A encenação de *b a llr oo m* procurou convocar uma capacidade de reflexão sobre a língua, uma capacidade de estar desperta em relação a usos ideológicos, desde logo, uma capacidade crítica da linguagem. Condição vital para a constituição de sociedades livres, esta capacidade de nos situarmos criticamente nos contextos de enunciação e uso da linguagem e seus supostos valores universais foi um dos eixos axiomáticos da criação de *b a llr oo m*.

À medida que os dois espetáculos iam ganhando corpo, quase a par, foi-me grato observar que a minha vontade de criar uma performance, como se fosse um retrato com texto tátil que abrisse uma releitura de *4.48 Psicose*, não era descabida à luz do que observava na génese de *Amore*. Pippo alinhavava poemas e trechos vários e atirava tudo para um espaço vazio que se fixou na cor vermelha e numa árvore sem folhas. Descompostos na queda, os textos voltavam do palco na sua voz ou eram o corpo de outros. Todavia, nunca regressaram iguais.

Como já se percebeu, várias vezes me questionei sobre o que os dois projetos tinham herdado do seu tempo de incubação, o bloqueio da pandemia. Se pegar num tema como a saúde mental me pareceu premente nesse período, logo óbvio, surpreendeu-me que Pippo tivesse ido ter com o amor. Eu partia para a experiência falada de um fim anunciado num buraco seco para o qual atirava desesperadamente água, Pippo Delbono colocava a sua gente em inícios, pedia-lhes que trouxessem aquilo que até pode doer, mas que sustém e salva. Eu corria para uma performance plástica, labiríntica, onde ninguém se pertence, pois está entre si e o outro, entre si e os outros, mergulhado ou com sede, mas sempre desencontrado em cruzamentos. Em *Amore* também há angústias, mas há sobretudo colo, a utopia do encontro e da possibilidade de uma comunidade existir quando gira no eixo da emoção. A dor existe, mas esta é uma experiência de onde germina o belo e até a felicidade, ou como foi cantado por Fabrizio De André e repetido por Pippo em Barboni "...dos diamantes não nasce nada, do estrume nascem as flores...". É este encontro com as pessoas que é privilegiado. Provoca-se para se lograr uma aproximação e não um distanciamento.

Há uma casualidade aparente no trabalho de Pippo, mas quando tudo se junta e finalmente se anima aquela partitura física supostamente descontínua, percebe-se que nada é casual. Encontrei em Pippo o mesmo fascínio pelo jogo entre intérpretes, sem fronteiras estanques de papéis e demarcações intransponíveis, bem como pelas cenas coletivas e corais.

Os dois projetos partiram de sessões de improvisação, da liberdade de vestir figurinos e experimentar ao sabor do instinto e desejos do momento. Experiências no espaço, no tempo e nos corpos. A grande diferença é que *b a llr oo m* já abriu clareiras com o seu texto acabado. Por outro lado, *Amore* ancorou numa partitura que se mantém inalterada até hoje, ao contrário de *b a llr oo m* que se assumiu desde o primeiro momento como mutante, apresentando até à data três encenações distintas.

Depois de muito matutar acredito que os dois projetos aspiram, calcorreando trilhos muito seus, a um mundo em que cada pessoa se sinta bem na sua pele, sem medo de amar, sem medo da sua fragilidade, sem medo de dizer e redefinir a matéria que causa a sua destruição, sem medo de falar a partir da guerra em gente, sem medo de expor de forma declarada ou implícita as práticas e pensamentos predadores que matam. Talvez, também por isto, a dança seja mote nos dois territórios performativos, agente daquilo que

desformata e desautoriza. Dança-se para existir, para tudo absorver, para cruzar a vida inteira e ligar o corpo ao seu *espírito-voz-identidade-lugar inteiro*.

“É preciso dar ao ser humano um corpo sem órgãos, só assim o libertaremos de todos os seus automatismos e o restituiremos à sua verdadeira liberdade. Voltaremos então a ensiná-lo a dançar do avesso e esse avesso será o seu verdadeiro direito” escreveu Artaud em *O Teatro e o seu Duplo*. Estranhamente é o que me tem ocorrido quando junto as gramáticas cénicas destes dois projetos num mesmo capítulo. Mais do que tudo, impera a ânsia de liberdade e de reconciliação com a própria vida, mesmo quando a sua força nos falta, tarda em manifestar-se ou nos deixa terrível e muito humanamente assustados. Por isso, talvez só mesmo por isso, a salvação seja sempre uma pergunta sobre o abandono. Nascemos das formas mais simbólicas ao longo da vida, bastando-nos para tanto saber-nos sós. Os códigos que nos servem para andar de um lado para o outro fazem-se das circunstâncias e necessidades, mas não valem o que calam de nós. É todo um alfabeto com dentes e nenhuma deformação é grande demais para que não possa existir em nós.

“Creio que quando se vive, se está em terra alheia”, Maria Gabriela Llansol.

Class, race and gender divisions are symptomatic of societies based on violence or threat of violence or the threat of violence, not the cause.

My only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth may be. I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there is such a thing. When people talk about me as a writer, that's what I am, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be (Langridge and Stephenson, 1997) (Saunders, 2009: 106)

Notemos para começar, após as palavras da própria Kane, que etimologicamente o prefixo trans-, de origem latina, significa “além de”, “para além de”, “o outro lado” ou “o lado oposto”. Pode ainda indicar travessia, deslocamento ou mudança de uma condição para outra. Atente-se no fenómeno de isomeria geométrica no âmbito da química orgânica: por “cis” designam-se os átomos que, mediante a divisão da molécula ao meio, permanecem de um mesmo lado do plano e na categoria “trans” enquadram-se os que permanecem em lados opostos. Um termo não existe sem o outro. Existe o que cruza e atravessa e o que permanece do mesmo lado a margear o seu território.

Na esteira desta ênfase etimológica, cosmogonia, do grego koiné κοσμογονία (de κόσμος "Cosmos, o mundo") e da raiz de γί(γ)νομαι / γέγονα ("entrar em um novo estado de ser"), remete para os princípios e doutrinas, com fundilhos científicos, religiosos ou míticos, que se desunham para explicar a origem do universo.

Como vimos, Sarah Kane assume-se e assume a sua obra como desencaixadas das categorias identitárias normativas. Logo, é legítimo falar de um desvio no processo de iteração. Isto por si só já contém rasgo suficiente para nos interpelar e fazer tropeçar numa enxurrada de lugares-comuns. As ilusões da neutralidade quanto à construção ideológica

de uma hegemonia identitária sem questionar dispositivos de biopolítica que espartilham os corpos e seus legítimos desejos, enfim, disso já temos de sobra. Trazer para o discurso experiências de estigma a fim de nos repensarmos enquanto sociedade permite-nos tocar nas vivências de desigualdades, explicitar as diferentes formas de viver a diferença e a sua forma particular de opressão. Este é o lugar do desvio na organização das relações sociais, considerando a centralidade dos mecanismos da operação binária bom/mau, saudável/doente, homem/mulher, hetero/homossexual, etc., e respetiva linguagem binária hegemónica que existe por oposição a algo negativo e, por fatal definição, inferior e subordinado.

Como se alcança a singularidade nua? “Vejam-me a esvanecer” lê-se no desenlace de *4.48 Psicose...* Como esvanecer e dar lugar a um outro movimento? Como se chega aí?

– b a l l r o o m \_cosmogonia trans de um baile –

– **baile.**

No processo artístico, o devir é quase sempre um devir-outro. Esse «outro» nada tem de um sujeito, embora possa tomar a máscara de um «outro» sujeito psicossocial (é assim que o devir no teatro tende a incarnar-se uma «personagem»); é assim que o devir-outro de Pessoa prolifera em ficções de sujeitos bem situados socialmente). O «outro» do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade. (Gil, 2001: 205)

Diria que a dança encerra em si essa surpreendente habilidade de desindividualizar quem dança, num fenómeno que Deleuze traduziu por singularidade pré-individual. A dança é um descasque miúdo de cada estrato de individuação, até mesmo dos papéis sociais, até restar apenas um corpo em movimento. Um corpo nómada, livre da sua realidade construída à medida dos sistemas dominantes, quiçá capaz de corresponder à fórmula nietzschiana de “tornar-se o que se é” ou, melhor, ir para além daquilo que se é. Neste horizonte há que dançar para além da pista, tomá-la de assalto de molde a trazer à tona a sua própria singularidade, resultante desse confronto com qualquer prática de submissão a uma dimensão coerciva de identidade.

ba ll ro o m abre largo o gesto iniciado em 4.48 *Psicose* de estranhamento em várias frentes, transposição dos limites traçados de género e novos caminhos expressivos. O espaço e os corpos em cena não estão fechados nem institucionalizados, os movimentos valem por si próprios. Tudo atravessa e é atravessado por tudo. Para o reforçar, aboliu-se o espaço cénico que separava as intérpretes dos espetadores.

“Creio que quando se vive, se está em terra alheia”, escreveu Maria Gabriela Llansol um pouco antes de voltar a Portugal após o exílio semi-voluntário na Bélgica de 1965 a 1985. Decerto, há uma relação intrínseca entre este espetáculo e a vida como experiência exilar: um ser preso a uma identidade, doença, memórias ou trauma *transmigra*. Vinga uma lógica nómada de um percurso que apenas se faz no espaço. O tempo é descartado e desconsidera-se em absoluto uma ordem linear. Em suma, trata-se de um processo que desafia a identidade, abrindo-se à alteridade, condição que é para Emmanuel Levinas a vocação do humano. A terra alheia é esta nossa pista de dança.

## Bibliografia

### Texto cénico

Kane, Sarah (2007). *Teatro Completo*, 3ª edição. Lisboa: Campo das Letras.

Kane, Sarah (2001). *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

Kane, Sarah (2000). *4.48 Psychosis*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

### Bibliografia crítica

Aleluia, Catarina Casca (2012). *A Poética do site-specific: De Bachelard às artes visuais*. Lisboa: UL.

Antunes, David J. N. (2002). *A Magnanimidade da Teoria. Interpretar a Ética em Teoria da Literatura*. Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura apresentada à faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/4995>

Arendt, Hanna (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.

Artaud, Antonin (1985). *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.

Augé, Marc (2005). *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.

Bakhtin, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed.Forense-Universitária.

Biçer, Ahmet Gökhan (2011). “Depiction of violence on stage: physical, sexual and verbal dimensions of violence in Sarah Kane’s experiential theatre”. In *The Journal of International Social Research*. Volume: 4. Issue: 16. Winter, 81-88.

Billington, Michael (2007). *State of Nation – British Theatre since 1945*, London: Faber and Faber.

Blanchard, Pascal; Bancel, Nicolas; Lemaire, Sandrine (orgs.) (2005). *La fracture coloniale: la société française au prisme de l’héritage colonial*. Paris: La Découverte.

- Bourdieu, P. (2005). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Buse, Peter (2001). *Drama and Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester: Manchester University Press.
- Butler, J. (2008). Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Calle, Sophie (2007). *Take care of yourself*. Arles: Actes Sud.
- Carrington, Leonora (2020). *Em Baixo*. Lisboa: Livraria Snob.
- Cixous, H. (2009). “The laugh of the Medusa”. In R. Warhol-Down & D.P. Herndl (Ed.). *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 416 - 431.
- Coelho, Eduardo Prado (2001). “Haverá Políticas para a Cultura?”. ADÁGIO, Revista do CENDREV. Évora 28/29, Janeiro-Maio 2001.
- D’Cruz, Glenn (2018). *Sarah Kane’s 4.48 Psychosis*. Taylor & Francis Online.
- De Vos, L., Saunders, G. (2010). *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F (1992). *O que é a filosofia?*. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: Ed. 34.
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, Umberto (1995). *The Search for the Perfect Language*. Oxford: Blackwell.
- Edgar, Andrew, Sedgwick, Peter (2002). *Cultural Theory. The Key Thinkers*. New York: Routledge.
- Eismann, Nicole (2015). “Blasted”, “Phaedra’s Love” and “Cleansed”. *Reading Love, Faith and Hope in Sarah Kane’s Plays*. Norderstedt: Grin Verlag.
- Fáisco, Cátia (2014). “Sarah Kane: o trauma e o espectador”. In *Colóquio de Outono: Conflito e Trauma, 13 – 15 de Novembro de 2014*. Braga: CEHUM, ILCH/Universidade do Minho.
- Disponível em:  
[https://www.academia.edu/34349800/SARAH\\_KANE\\_O\\_TRAUMA\\_E\\_O\\_ESPECTADOR](https://www.academia.edu/34349800/SARAH_KANE_O_TRAUMA_E_O_ESPECTADOR)

Fischer-Lichte (2001). “Além da Interpretação”. In *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 219-231.

Foucault, M. (1997). *História da Loucura*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Brazil: Edições Graal.

Foucault, Michel (2004). *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, Michel (2010). *Estratégia, poder-saber*. Motta, Manoel Barros da.(org.) Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Gagnebin, Jeanne-Marie (1993). *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. São Paulo: Perspectivas.

Gil, José (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água.

Goldberg, RosaLee (2012). *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Gomes, Catarina (2020). *Coisas de Loucos*. Lisboa: Tinta da China.

Haraway, Donna (2016). *A Cyborg Manifesto*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hooks, Bell (2018). *Não Serei Eu Mulher?* Lisboa: Orfeu Negro.

Innes, Christopher (2002). “Edward Bond.” *Modern British Drama: The 20th Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 152-178.

Irwin, Kathleen (2007). *The ambit of performativity: how site makes meaning in the site-specific performance*. Helsinki: University of Arts and Design Helsinki.

Kaye, Nick (2000) *Site-specific art: performance, place and documentation*. London: Routledge.

Latwo, Nidesh (2018). “Violence and the Mimetic Unconscious (Part One): The Cathartic Hypothesis: Aristotle, Freud, Girard”. In *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, Vol. 25. Michigan State University Press, 159-192.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.14321/contagion.25.2018.0159>

Le Guin, Ursula K. (2022). *A Ficção como cesta: Uma teoria e outros textos*. Lisboa: Dois Dias edições.

Lear, Jonathan (1992). “Katharsis”. In Rorty, A. (Ed.). *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Lechte, John (2008). *Fifty Key Contemporary Thinkers. From structuralism to post-humanism*. New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif.

Levinas, Emmanuel (1993). *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Editora Vozes.

Mc Auley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator.” *Arts: Journal of the Sydney University Arts Association* 27, 27-51.

Pame, Ousmane Aly. “Sarah Kane’s ‘in-yer-face’ theatrical paradigms. A study of *Blasted* (1995), *Phaedra’s Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) and *4.48 Psychosis* (2000)”.

Disponível em: <http://www.fastef.ucad.sn/Lien10/liens10a5.pdf>

Pereira, Sayonara (2018). *O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, 487-521.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602018000300487&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602018000300487&script=sci_arttext)

Perić, Vladan (2014). “Dramaturgy of space: establishing ephemeral chronotope in Architecture”. In J. Palinhos e M. H. Maia (Ed.), *Dramatic Architectures – places for drama, drama for places*. Porto: CEAA, 337-348.

Preciado, Paul B. (2019). *Manifesto Contra-Sexual*. Lisboa: Orfeu Negro.

Preciado, Paul B. (2020). *Um Apartamento em Urano*. Porto: Bazarov.

Tavares, Gonçalo M. (2019). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Relógio D’Água

Tycer, Alicia (2008), “Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s *4.48 Psychosis*”, In *Theatre Journal*, Vol. 60, No1, 23-36.

Disponível em: [www.jstor.org/stable/25070156/](http://www.jstor.org/stable/25070156/).

Rolnik, Suely (2020). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não chulada*. Lisboa: Sistema Solar ed.

Rosa, J. G. (1994). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Santos, Boaventura de Sousa (2002), “Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade, in Maria Irene Ramalho; António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 23 -85.

Saunders, Graham (2002). *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.

Saunders, Graham (2009). *About Kane: The Playwright & the Work*. London: Faber and Faber Ltd.

Schechner, Richard (2003). “O que é performance?” *O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance*. Ano II. nº. 12. Rio de Janeiro: NEPPA/UNIRIO, 25-50.

Sierz, Aleks (2001). *In-yer-face Theatre. British Drama Today*. London: Faber & Faber.

Spivak, Gayatri C. (2021). *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Lisboa: Orfeu Negro.

Tycer, Alicia (2008), “Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis”, in *Theatre Journal*, Vol. 60, No1, 23-36.  
Disponível em [www.jstor.org/stable/25070156/](http://www.jstor.org/stable/25070156/)

Villaça, N. (2006). *Sujeito/objeto. LOGOS 25: corpo e contemporaneidade*, ano 13, 2 sem.  
Disponível em: [http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07\\_Nizia\\_Villaca.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07_Nizia_Villaca.pdf)

Villareal, Juan Pedro Martín (2020). “Contra la “verdad”: 4.48 Psychosis y Clavícula como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio”, in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. VIII, n.º 1, 59-74.

Wilkie, F. (2002). “Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain”. *New Theatre Quarterly*, 18 (2), 140-160.

Winnubst, S. (2006). *Queering Freedom*. Bloomington: Indiana University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1992), *O Livro Azul*. Lisboa: Edições 70.

Wodak, Ruth (2018), “Discourses about Nationalism”, in John Flowerdew; John E. Richardson (orgs.), *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. New York: Routledge, 403-420.

# Anexo I

---

texto

# b a llr oo m

a partir de *4:48 Psicose*, Sarah Kane

## cena 1

**Intérpretes:**

**A1** – Liliana Mauriz

**A2** – Maria Giovanna Mura

**A3** – susana m. g. silvério

*A3 corre em modo vaivém. acende-se um foco que incide sobre A1. A1 acompanha com leves movimentos de cabeça a corrida de A3. está-se numa pista de dança de uma discoteca ou bar. perto de A1 está uma mesa à guisa de natureza morta. baixa-se o volume da música que está a tocar à medida que o público se aquieta no espaço em volta. A2 entra, muda de roupa e encosta-se à mesa.  
**A1 fala para um gravador.***

**A1:** 12:33, dia 10 de setembro.

**A2:** homem olha mulher que corre à sua frente.

*A1 coloca-se ao lado de A2. ambos observam a corrida em linha de A3.*

**A1 (falando para o gravador):** jantar para casal. classe média. refeição não muito leve de pataniscas de bacalhau e arroz de feijão naquela Sociedade Recreativa que tem o salão. há dois cães de louça na sala de refeições. duas esculturas em terracota pintada, com cerca de 17,5 x 20,5cm. raças: Grand Danois e Dálmata. toalha de rolo mesa branco 40gr. uma garrafa de água. vinho da casa. melão branco do Ribatejo e café no final. nada de flores, nem galheteiro na mesa. um paliteiro triangular em porcelana. não, não vai haver pudim. não quero pêssegos na ementa, já há pêssegos nos azulejos da sala de refeições. morangos pode ser, assim ao natural. não, não, é melhor não. já há melão, os morangos não calham bem. sim, vão dançar no final... claro que dançam no final.

**A1 (voltando-se para A2) :** e isto é o quê?

**A2:** é o que é. é isto.

**A1:** pois deve ser... isto é mesmo real?

**A2:** eu não lido com o real há uns tempos, mas isto parece-me real, sim. é um real daqueles mais difíceis. estamos os dois a olhar para ela e nós não podemos ter problemas com pessoas assim, reais. agora é registar tudo, certo?

**A1:** eu?

**A2:** tu ou eu ou nós. temos de começar antes que seja tarde.

**A1:** eu estava de passagem...

**A2:** estamos todos.

**A1:** isto dava um bom título para o relatório... é que toda a gente está de passagem algures e já todos passámos por isto.

**A2:** certo.

**A1** (*puxando uma cadeira e sentando-se*): eu gosto do ritmo da corrida... quantos caracteres é que apostas? vai render um relatório dos bons. há aqui muito drama.

**A2** (*mantendo-se em pé*) : certo.

**A1** (*falando para o gravador*): 12:45, dia 10 de setembro. abrir pasta intitulada “estamos todos de passagem e ela também”. mulher corre à nossa frente. parece estar a tentar dizer alguma coisa. (*dirigindo-se a A2*) achas que ela está a fazer isto de propósito?

**A2** : o quê?

**A1** : isto de correr com esta intensidade. há aqui uma sensação de angústia e de tristeza ao mesmo tempo. parece estar a fazer uma experiência e de qualquer maneira ela não tem espaço para correr. até eu já me sinto presa.

**A2** : e qual é a novidade?

*silêncio*

**A1** : mas ela tem amigos? (*falando para o gravador*) a mulher tem amigos.

*um ruído estático de interferência de rádio faz-se ouvir.*

**A2** : tu tens amigos? Tens muitos amigos? O que é que tu dás aos teus amigos para eles te apoiarem tanto? O que é que tu dás aos teus amigos para eles te apoiarem tanto? O que é que dás?

*silêncio*

*ouve-se a voz de A3 ao microfone.*

**A3** : Estou triste

Sinto que não há esperança no futuro e que as coisas não podem melhorar

Estou farta e insatisfeita com tudo

Sou um fracasso completo como pessoa

Sou culpada, estou a ser castigada

Gostava de me matar

Sabia chorar mas agora estou para além das lágrimas

Perdi o interesse nas outras pessoas

Não consigo tomar decisões

Não consigo comer

Não consigo dormir

Não consigo pensar

Não consigo ultrapassar a minha solidão,

o meu medo,

o meu desgosto

Não consigo escrever

Não consigo amar

Sou gorda

O meu irmão a morrer

O meu amante a morrer

Estou a matá-los aos dois

Invisto na direção da minha morte

Estou aterrorizada com a medicação

Não consigo fazer amor

Não consigo foder

Não consigo estar sozinha

Não consigo estar com os outros

As minhas ancas são grandes de mais

Não gosto dos meus órgãos genitais

Às 4:48

quando o desespero me visitar enforco-me

ao som da respiração do meu amante

Não quero morrer

Fiquei tão deprimida com a consciência da minha mortalidade que decidi suicidar-me

Não quero viver

Tenho ciúmes do meu amante adormecido e cobiço a sua inconsciência induzida

Quando acordar vai invejar a minha noite acordada de pensamentos e discursos fluentes pela medicação

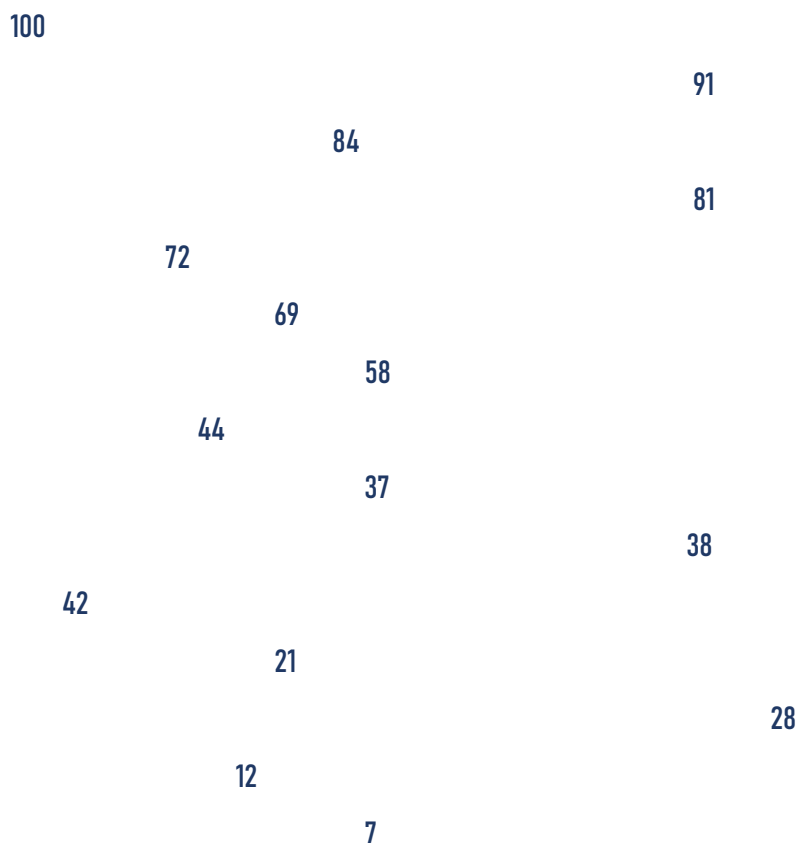
Resignei-me a morrer este ano

Alguns vão chamar a isto auto-compaixão

(terão a sorte de não saber a verdade)

Alguns vão conhecer a verdade simples da dor  
Isto está a tornar-se a minha normalidade.

*silêncio breve. A3 desloca-se pelo espaço como um animal enjaulado. os seus movimentos são também uma coreografia. A1 e A2 erguem-se e voltam a sentar-se nas cadeiras. esses gestos aparentemente banais também são uma coreografia. entretanto, A3 diz os seguintes números em inglês:*



*antes de A3 terminar a sua contagem descendente, A2 inicia outra contagem:*

chentu, norantaduos, ottantabattoro, settantanoe, sessantatres,  
chinbantachimbe, barantabattoros, trintaduos, vintichimbe, seighi, battordighi,  
noe, ses, duos  
*silêncio breve.*

**A1** : eu às vezes acho mesmo que o importante é deitar tudo cá para fora.

**A2** : o que é que tu sabes? o que é que tu sabes do real para estares para aqui com essas sentenças?

*A2 levanta-se e pega no gravador de A1. A3 não está em cena.*

**A2** : 1:18, dia 10 de setembro. mulher parece ausente, talvez adormecida ou em contramão. provavelmente perdeu a vontade de se manter de pé.

**A1** : *(ainda sentadx)* sabes, eu nunca tenho sono.

**A2** : ... é possível que esteja a afogar-se.

**A1** : *(meio levantadx na cadeira)* improvável, as pessoas fazem qualquer coisa para não se afogarem nelas próprias. eu às vezes fico noites inteiras encostada à cabeceira da cama. fico ali horas de nariz empinado como aqueles cães de louça que não servem para nada, mas que dão uma certa graça... apago a luz e o sono senta-se em cima da cidade, eu fico perdida às escuras. à noite a cidade fica mais suja. e as pessoas ficam ainda mais cansadas quando estão muitas horas fechadas em casa.

**A2**: mulher aparenta ter 30 anos. vida frágil. fala como quem escreve uma carta mastigada. deve estar num hospital.

**A1** : assim como assim os dias passam...

**A2** : *(olhando A1)* se calhar é melhor calares-te.

**A1** : tem calma. *(tira um maço de tabaco e acende um cigarro)* detesto que me mandem calar. isso irrita-me.

**A3** : *(regressa à cena)*

Não foi muito tempo, não estive lá muito tempo. Mas ao beber café amargo sinto aquele cheiro medicinal, numa nuvem de tabaco antigo e qualquer coisa me toca naquele sítio ainda soluçante e uma ferida de há dois anos abre-se como um cadáver e a vergonha há muito enterrada ruge a sua fétida e decadente mágoa.

Um quarto de rostos inexpressivos a olhar insensivelmente para a minha dor, tão destituídos de expressão que só pode haver uma intenção maldosa.

...

**A1** : *(estende o braço direito, ergue a mão com quatro dedos espetados no ar)* está a ver a minha mão? quantos dedos é que está a ver? está tudo bem? eu acho que está a precisar de desanuviar. é isso que fazemos. aqui dança-se. gosta de dançar?

**A3** : *(como se estivesse a fazer um relato a alguém)*

Dr This and Dr That and Dr Whatsit who's just passing and thought he'd pop in to take the piss as well. Burning in a hot tunnel of dismay, my humiliation complete as I shake without reason and stumble over words and have nothing to say about my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die. And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been.

Inscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors, doctors you'd think we're fucking patients if you weren't shown proof otherwise, ask the same questions, put words in my mouth, offer chemical cures for congenital anguish and cover each other's arses until I want to scream for you, the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed at my gallows humour spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, I loved you, and it's not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes.

Your truth, your lies, not mine.

And while I was believing that you were different and that you maybe even felt the distress that sometimes flickered across your face and threatened to erupt, you were covering your arse too. Like every other stupid mortal cunt.

To my mind that's betrayal. And my mind is the subject of these bewildered fragments.

Nothing can extinguish my anger.

And nothing can restore my faith.

This is not a world in which I wish to live.

*A2 : (sentadx, perto de A3; a meio das falas de A3 começa a ler o texto em português)*

O Dr. Isto e o Dr. Aquilo e o Dr. O qu' é que acabou de passar e achou que devia entrar para gozar um bocado também. A arder num túnel quente de ansiedade, completa a minha humilhação quando tremo sem razão

e tropeço nas palavras e não tenho nada a dizer da minha “doença” que de qualquer maneira significa apenas que não há nenhum assunto porque vou morrer. Estou trancada até à morte pela suave voz da razão de um psiquiatra que me diz que existe uma realidade objetiva onde o meu corpo e a minha mente são um só. Mas eu não estou aqui nem nunca estive.

Médicos inescrutáveis, médicos sensíveis, médicos pioneiros, médicos que se podia pensar que são doentes se não te provassem o contrário, fazem as mesmas perguntas, põem palavras na minha boca, oferecem curas químicas pra angústias congénitas e se cobrem uns aos outros até eu ter vontade de te gritar, o único médico que me tocou voluntariamente, que me olhou nos olhos, que riu do meu humor mórbido falado numa voz vinda da recém cavada sepultura, que gozou quando eu cortei rente o cabelo, que mentiu e disse que estava contente por me ver. Que mentiu. E disse que estava contente por me ver. Confiei em ti, amei-te, não me dói perder-te, mas sim a merda das tuas falsidades descaradas mascaradas de receitas médicas.

A tua verdade, as tuas mentiras, não as minhas.

E enquanto acreditava que eras diferente e que talvez até sentisses a dor que fazia estremecer às vezes a tua cara e ameaçava irromper, também estavas a tentar salvar o cu. Como qualquer outro estúpido mortal.

Para mim isso é traição. E a minha mente é o sujeito desses fragmentos confusos.

Nada pode extinguir a minha ira.

E nada pode repor a minha fé.

Não é um mundo onde queira viver.

*silêncio breve seguido de atividades mecânicas: atirar água sobre A3, observar e tirar fotografias. A1 e A2 deslocam-se pelo espaço, cruzando-se. finalmente aproximam-se de A3. A1 e A2 olham A3 de frente.*

**A2 : Fizeste planos?**

**A3 : Tomar comprimidos, cortar os pulsos, depois enforcar-me.**

**A2: Tudo ao mesmo tempo?**

**A3 : De certeza que não podia ser reconstituído como um grito de ajuda.**

*(Silêncio)*

**A2 : Não ia resultar.**

**A3 : Claro que ia.**

**A2 : Não ia resultar. Sentias-te sonolenta dos comprimidos e não tinhas energia para cortar os pulsos.**

*(Silêncio)*

**A3 : Ponho-me de pé em cima de uma cadeira com um nó à volta do pescoço.**

*(Silêncio)*

**A1 : Se ficares sozinha achas que podes fazer mal a ti própria?**

**A3 : Acho que sim e isso assusta-me.**

**A1 : Pode ser uma espécie de proteção?**

**A3 : Sim.**

*A2: é o medo que a afasta da linha do comboio. ela espera que a morte seja a merda do fim. sente-se com oitenta anos. está cansada da vida, a mente dela quer morrer.*

**A1 : Isso é uma metáfora, não é a realidade.**

**A2 : É um símile.**

**A1 : Não é a realidade.**

**A2 : Não é uma metáfora, é um símile, mas mesmo que fosse, aquilo que define uma metáfora é ela ser real.**

*(Um longo silêncio)*

*A1 olha fugazmente para A2, depois fixa A3.*

**A1 : Não tens oitenta anos.**

*(silêncio)*

**A1 : Tens?**

*(silêncio)*

**A1 : Tens?**

*(silêncio)*

**A2 : Ou tens?**

*(Um longo silêncio)*

*A1 arrasta uma cadeira para junto de A3. fitam-se nos olhos.*

**A3: Desprezas todas as pessoas infelizes ou sou só eu em particular?**

**A1 : Não te desprezo. A culpa não é tua. Tu estás doente.**

**A3: Não acho.**

**A2: Não?**

**A1: Não?**

**A3 : Não. Estou deprimida. A depressão é ira. Foi o que tu fizeste, quem lá estava e quem culpas.**

**A1: Quem é que tu estás a culpar?**

*(Silêncio)*

**A2: Quem é que tu estás a culpar?**

**A3/A1 (em uníssono): A mim.**

*música alta. abriu a pista. A3 movimenta-se. os movimentos são limitados por um fio que prende um dos braços. a tensão e busca de liberdade é uma coreografia. A1 e A2 encostam-se à parede olhando para A3, nesse momento a música é cortada.*

**A3 : A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown**

**Just a word on a page and there is the drama**

**I write for the dead**

**the unborn**

After 4.48 I shall not speak again

I have reached the end of his dreary and repugnant tale of a sense interned in an alien carcass and lumpen by the malignant spirit of the moral majority

I have been dead for a long time

## cena 3

**A2** (*falando pausadamente enquanto pontapeia e empurra o corpo de A3*): 1:58, dia 10 de setembro. apesar de tudo não há ainda acidentes ortográficos à vista. tropeça, o discurso está cheio de nós, mas a coisa até flui.

**A3**: Às vezes viro-me e cheiro o teu cheiro e não consigo continuar foda-se sem exprimir esta merda física horrível merda dolorosa saudade que tenho de ti. Não posso acreditar que sintas isto por ti e tu não sintas nada. Não sentes nada?

(*Silêncio*)

**A3**: Não sentes nada?

(*Silêncio*)

**A1**: E saio às seis da manhã e começo à procura de ti. Se sonhei com uma rua ou um bar ou uma estação vou lá. E espero por ti.

(*Silêncio*)

**A3**: Sabes, acho que estou a ser manipulada mesmo.

(*Silêncio*)

**A2**: Na minha vida nunca tive problemas em dar às pessoas aquilo que elas queriam. Mas nunca ninguém fez isso por mim. Ninguém me toca, ninguém se aproxima de mim. Mas agora tocaste-me não sei onde tão fundo foda-se não posso acreditar não posso ser isso para ti. Porque não te consigo encontrar.

(*Silêncio*)

**A1**: Como é que ela é?

Como é que vou reconhecê-la quando a vir?

Ela vai morrer, ela vai morrer, ela só vai morrer foda-se.

*(Silêncio)*

**A2:** Achas que é possível alguém nascer no corpo errado?

*(Silêncio)*

**A3:** Achas que é possível alguém nascer na era errada?

*(Silêncio)*

**A1/A2/A3 (polifonia; A1 e A2 em círculo):** Vai-te foder. Vai-te foder. Vai-te foder por me rejeitares, por nunca aqui estares, vai-te foder por me fazeres sentir uma merda, vai-te foder por me fazeres sangrar amor e vida foda-se, que se foda o meu pai por me ter fodido a vida para sempre e que se foda a minha mãe por não o ter deixado. mas mais que tudo, vai-te foder Deus por me fazeres amar uma pessoa que não existe, VAI-TE FODER, VAI-TE FODER, VAI-TE FODER.

*A1 e A2 debruçam-se sobre A3. sem forças, ladeadx por A1 e A2, A3 é sustidx pelo braço.*

*A1 e A2 vão puxando A3 para si à medida que falam.*

**A1 :** Epá o que é que te aconteceu ao braço?

**A2:** Cortei-o.

**A1 :** Isso é para chamar à atenção, que coisa infantil. Aliviou-te?

**A2:** Não.

**A1 :** Aliviou a tensão?

**A2:** Não.

**A1 :** Aliviou-te?

*(Silêncio)*

**A1:** Aliviou-te?

**A3:** Não.

**A1 :** Não percebo porque é que fizeste isso?

**A2:** Então pergunta

**A1 :** Aliviou a tensão?

*(Um longo silêncio)*

**A1 :** Posso ver?

**A3:** Não.

*(Silêncio)*

**A1** : Sabia que podias fazer isso. Há muitas pessoas que fazem. Alivia a tensão.

**A2**: Já alguma vez fizeste?

*(...)*

**A3**: Não. És sensível e são demais merda. Não sei onde é que tu leste isso, mas não alivia a tensão.

*(Silêncio)*

**A3**: Por que é que não me perguntas porquê? Por que é que eu cortei o braço?

**A1** : Queres dizer-me?

**A3**: Quero.

**A1**: Então diz-me.

**A3**: PERGUNTA-ME PORQUÊ.

*(Um longo silêncio. A2 ergue A3 com fingida candura)*

**A2**: Por que é que cortaste o braço?

**A3**: Porque me sinto muito bem merda. Porque me sinto fantástica merda.

**A2**: Posso ver?

**A3**: Podes ver. Mas não toques.

**A2**: *(Olha)* Achas que estás doente?

**A3**: Não. *(A2 larga A3. A3 cai no chão)*

**A1**: Eu acho. A culpa não é tua. Mas tens de responsabilizar-te pelas tuas ações. Por favor, não voltes a fazê-lo.

*A3 finca as duas mãos no chão. A1 e A2 contrariam os movimentos de A3, que, em vão, tenta avançar.*

**A3**: Tenho pavor de a perder nunca lhe toquei

O amor faz-me escrava numa jaula de lágrimas

roo a língua com a qual nunca consigo falar com ela

falta-me uma mulher que nunca nasceu

beijo uma mulher com os anos que dizem que nunca nos conheceremos

Tudo passa

Tudo perece

Tudo perde interesse

Sem esperança Sem esperança Sem esperança Sem esperança Sem esperança Sem esperança Sem  
esperança

Meu amor, meu amor, por que é que me abandonaste?

Ela é o sítio de repouso onde nunca me hei-de deitar e não há significado para a vida à luz da minha perda

Feita para estar sozinha  
para amar os ausentes

Encontra-me

Liberta-me

desta

dúvida corrosiva

desespero fútil

terror em repouso

Posso ocupar o vazio do espaço

ocupar o vazio do tempo

mas nada pode ocupar o vazio deste buraco no meu coração

a necessidade vital pela qual eu morria

Esgotamento

*A1 e A2 colocam-se à frente de A3.*

**A2:** já estamos aqui há demasiado tempo. mas chegar a casa deve ser isto: saber onde as paredes partem. aprender a partir é a lição gémea do corpo no mundo. já ouvi isto antes. quem disse isto, tu ou eu? devo ter sido eu. nascer. morrer. nascer. morrer e enlouquecer

e depois voltar ao princípio. estou cansado de inventar tempo. baila-se consoante a música. já é só isso que me salva.

**A1:** *(baixando-se ligeiramente sobre A3)* a mulher respira.

**A2:** *(olhando para o chão; afastando-se)* caminhamos num círculo perfeito, numa linha perfeita que só se pode atravessar nos intervalos. por isso corremos atrás do rabo. correr atrás do rabo é uma réplica quase perfeita de um círculo. não saber como atravessar torna tudo isto ainda mais perfeito. é uma distração sem fim. um baile!

**A1:** *(ainda debruçadx sobre A3)* a falta de oxigenação do cérebro pode dar azo a sintomas que variam da lentidão na escolha das palavras, dicção confusa ... má circulação das emoções, convulsões argumentativas, coagulação não monitorada de memórias e derrames de infância.

**A2:** já olhaste bem para as coisas que fazes?

as coisas que fazes ao engano e também aquelas em que acertas.

as coisas que fazias quando caías de joelhos num espirro.

as coisas que fazias quando tinhas um plano B.

as coisas que farás quando tiveres tempo para pensar no que vais fazer.

as coisas que farás quando ajustares as contas.

as coisas que fazes quando danças e que fazem uma falta desgraçada.

as coisas que fazes quando só te vês de partida.

partir sempre será o nosso sinal de reconhecimento, é que na mudança de luz parece que tudo pode ser diferente. talvez, só por isso, tenho a certeza que morrerei fora de horas.

**A1:** pois, estás inspirado. eu não entendo metade do que dizes, mas estamos vivos. há coisas piores... tiram-nos pontos na folha de serviço e depois podemos ficar sem trabalho. mas sim, este mundo anda torcido. ainda bem que existimos nós.

**A2:** já acordou?

**A1:** *(espreitando)* acho que não.

**A3:** *(ainda no chão)* Não. Não é culpa tua. Não é culpa tua. Não há nenhuma droga no mundo que torne a vida significativa.

Não vou conseguir pensar. Não vou conseguir trabalhar.

Sonhei que tinha ido ao médico e que ele me tinha dado oito minutos para viver. Tinha estado sentada na merda da sala de espera meia hora.

**A2:** diz-me a verdade, não gostas de fazer isto?

**A1:** *(dirige-se a A3 e balança-lhe o corpo em várias direções; pára e fica em pé)* já nem sei o que é que penso.

**A2:** também estás a perder o tino?

**A1:** ela não nos tem dado descanso e agora fica para aqui sentada. de repente pára e senta-se aqui. o que é que ela quer?

*a pista abriu. A1 e A2 forçam A3 a sentar-se, restringindo-lhe os movimentos, manietando-x. este exercício de força é também uma coreografia. no final A2 empurra violentamente A3. com o pé direito, pausadamente, A1 vira o corpo de A3.*

Fluoxetina hidroclorido, nome corrente Prozac, 20 mg, aumento para 40mg. Insónia, apetite errático (perda de peso 14kg), ansiedade grave, incapaz de atingir orgasmo, pensamentos homicidas dirigidos a vários médicos e produtores de drogas. Terapia interrompida.

Disposição: Zangada como a merda.

Afecto: Muito zangada.

A paciente recusou Seroxat. Hipocondria – declara sofrer de piscar de olhos espasmódicos e grande perda de memória como provas de disquinesia e demência tardia.

Recusou a continuação de mais tratamento.

100mg de aspirinas e uma garrafa de Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. A paciente acordou numa poça de vômito e disse “Dorme como um cão que acordas cheia de pulgas.” Graves dores de estômago. Sem mais reações.

*A1 e A2 deixam A3 no chão. A2 agacha-se e começa a cantar uma canção de embalar:*

*Custu pitzinneddu*

*No portat manteddu,*

*No portat manteddu*

*Nemancu coritu*

*Cando tenet fritt*

*No narat tittia*

*Drommi, vida 'e oro*

*Reposa, anninnia*

*ainda a cantar A2 abandona o espaço deixando A1 e A3 para trás.*

**A2:** vem cá.

**A1:** para quê?

**A2:** vem cá. quero fazer-te uma pergunta.

*(A1 vai ao encontro de A2)*

**A2:** que horas são?

*(A1 pega no gravador, olha rapidamente para o mostrador)*

**A1:** são agora 3:28.

**A2:** *(falando com grande solicitude; dirigindo-se a A1)* ambos sabemos desde o início que não estamos aqui a fazer nada. escusas de estar para aí a coçar-te e a encher o peito como se estivesses numa missão. a nossa função é outra.

**A1:** quem é que tu achas que és? o que é que tu sabes que eu não sei?

**A2:** não devias gritar assim. é um desperdício. *(tira o gravador das mãos de A1)* 3:36, 10 de setembro. talvez ainda não seja a hora.

**A1:** quanto mais depressa sairmos daqui melhor. só vou ficar contente quando isto já tiver acabado. tenho a cabeça a rebentar. preciso de dançar.

**A2:** *(continua a falar para o gravador)* tem uma linha picotada na garganta **CORTE POR AQUI.** talvez se salve. talvez se mate. nada a dizer e é este o ritmo da loucura.

**A3:** *(surgindo no umbral da porta)*

**Onde é que começo?**

**Onde é que páro?**

**Como é que começo?**

*(Quando quero continuar)*

**Onde é que páro?**

**Onde é que páro?**

**Onde é que páro?**

**Onde é que páro?**

**Onde é que páro?**

Onde é que páro?

Onde é que páro?

Onde é que páro?

vou morrer

ainda não

mas está ali

*A1 e A2 olham A3r; gravador, ainda junto à boca, esquecido na mão de A2. A3 senta-se.*

**A3:** Não olhes para mim.

**A1:** *está tudo bem.*

**A3:** Gaseei os Judeus, matei os Curdos, bombardeei os Árabes, fodi crianças pequenas que pediam piedade, os campos da morte são meus, deixaram todos a festa por causa de mim, vou sugar-te a merda dos olhos e mandá-los à tua mãe numa caixa e quando morrer vou reencarnar tua filha só que cinquenta vezes pior e louca como tudo foda-se a tua vida vai ser um inferno RECUSO-ME RECUSO-ME RECUSO-ME NÃO OLHES PARA MIM

**A1:** *está tudo bem.*

**A3:** NÃO OLHES PARA MIM

**A1:** *está tudo bem. eu estou aqui.*

**A3:** Não olhes para mim.

Às 4:48

quando a sanidade me visitar

vou estar uma hora e doze minutos consciente.

Quando passar estarei longe outra vez,

uma marioneta fragmentada, um parvo grotesco.

**A1:** *está tudo bem. vais ficar melhor.*

**A3:** A tua descrença não cura nada. Não olhes para mim.

*A3 levanta-se.*

brilha pisca corta queima aberta prime afaga

corta brilha pisca soca queima flutua pisca  
afaga pisca soca pisca brilha queima afaga  
prime aperta prime soca pisca flutua queima  
brilha pisca queima

nunca vai passar

**A2:** *(falando para o público)*

Chentu: uno-zero-zero

Norantaduos: noe-duos

Ottantabattoro: otto-battoro

Settantanoe: sette-noe

Sessantatres: ses-tres

Chinbantachimbe: chimbe-chimbe

Barantabattoro: battoro-battoro

Trintaduos: tres-duos

Vintichimbe: duos-chimbe

Seighi: unu-ses

Battordighi: unu-battoro

Noe

Ses

Duos

**A3:** Às 4:48 vou dormir

**A2:** que horas são?

**A1:** são agora 4:10.

**A3:** *(olhando para A1; sentadx na mesa a beber vinho)* Vim ter contigo à espera de ser curada.

És o meu médico, o meu salvador, o meu juíz onnipotente, o meu padre, o meu deus, o cirurgião da minha alma.

**Eu sou tua partidária na sanidade.**

**A2:** é melhor preparares-te.

**A2:** (*vendo que A1 não se moveu*) ei! é melhor preparares-te.

**A1:** o que é que fazemos agora?

**A2:** agora é esperar.

*A3 continua sentada na mesa. luz fraca.*

**A1:** juro-te, eu vou lembrar-me desta. então agora vamos ter de esperar. pois, claro... pensei que talvez tu, quero dizer, tens alguma ideia... sabes quem é que faz a limpeza depois da pista fechar? o que é que achas? é bom que limpem tudo depois de nós sairmos. tudo isto me parece igual ao último...

**A2:** qual último?

**A1:** o último trabalho que fizemos.

**A2:** (*vira-se para olhar fixamente para A1*) vê se tens juízo. o que é que se passa contigo agora?

**A1:** nada. estou só a pensar. há coisas que não quero esquecer. isto é como acender um fósforo todas as noites.

**A2:** o quê?

**A1:** isto.

**A2:** pára com isso. deixa de te armar em sensível. isto é o processo do costume. é só mais uns minutos e voltamos à pista. há que saber contar os tempos para dançar. vá, senta-te. gostas de dançar, não gostas?

**A1:** gosto muito. tenho isso a meu favor. só estou a dizer que não me importaria que isto fosse mais rápido. está muito abafado cá dentro e é desconfortável estar aqui a dar-lhe mais alguns minutos...

**A2:** pois, também preciso de ar fresco.

**A1:** parece que fico responsável. quando é rápido sou uma testemunha do acaso. gosto de apanhar apenas o fim.

**A2:** é.

**A1:** não me digas que agora a merda das luzes foram-se. não se vê nada.

**A2:** tu não tinhas fósforos?

*A1 procura os fósforos no bolso*

**A1:** onde é que está a porra da caixa?

*A1 encontra a caixa e acende um fósforo*

**A3:** *(caminhando até encarar o público)*

Validem-me

Testemunhem-me

Vejam-me

Amem-me

a minha submissão final

a minha derrota final

a cobarde ainda dança

a cobarde não vai parar

acho que pensam de mim

aquilo que quis que pensassem de mim

o parágrafo final

o ponto final

**A3:**

não tenho nenhum desejo de morte nenhum suicídio o teve

vejam-me a esvanecer

vejam-me

a esvanecer

vejam-me

vejam-me

**A2:** *(apanha o gravador do chão) 4:48, dia 10 de setembro. por favor abram as cortinas.*

**A3:** *vejam*

*a pista abriu; a música é colocada no volume máximo. os strobos acendem-se. A3 dança como se tomasse o espaço de assalto. a dança torna-se frenética, assemelha-se a uma luta. A1 e A2 saem à vez. A3 sai. a música desliga-se.*

## Anexo II

---

cartaz e divulgação nas redes sociais

design gráfico: Liliana Mauriz



COLECTIVO  
CARRO



b a l r o o m



COLECTIVO  
CAROCO



CAIS DO SODRÉ

reservas: [colectivo.caroco@gmail.com](mailto:colectivo.caroco@gmail.com)

b a l r o o m

30 OUTUBRO - 21H | 31 OUTUBRO - 17H



COLECTIVO  
CAROCO

SETÚBAL Casa d'Avenida

# b a l r o o m

23 JULHO - 21H | 24 JULHO - 19H



COLECTIVO  
CAROCO

Espectáculo inserido  
no MAIS FESTA:  
a concurso  
no Festival  
Internacional  
de Teatro  
de Setúbal 2022

TEATRO / ESTÚDIO  
FON TENOVA

SETÚBAL Casa d'Avenida

# b a l r o o m

20 AGOSTO - 19H | 23H15

## Anexo III

---

folha de sala



**Direção artística e criação**

susana m. g. silvério

**Intérpretes**

Liliana Mauriz,  
Maria Giovanna Mura,  
susana m. g. silvério

**Sonoplastia**

Adriana Neves

**Agradecimentos**

21 Corpo Santo, Diogo Bento,  
Miguel Carriço, Tânia Araújo  
Helena Nascimento,  
Mia Meneses, Mariana Freire

b a ll r oo m

Em cena uma linguagem de experimentação que articula o gesto de trazer à tona interações humanas, suas hirtas convenções. O que se vê está para além da fotografia, aspira a radiografia de uma realidade pulsante, todavia fragmentada. Quem fala ganha corpo a partir de um discurso com laivos epistolares ou mundano relatório de ocorrências. Em cena está-se num lugar desfocado. Disto tudo x espetadrx é testemunha.

b a ll r oo m finca os pés em 4.48 Psicose para depois se assumir como território de naufrágio e desenlaces iminentes, problematizando o modo como vivemos um grau zero de ser gente. O texto de Sarah Kane é deslocado entre margens.

b a ll r oo m

Em cena está todo um baile em círculos, à imagem e semelhança da própria vida. Antes que abram as cortinas...

## Anexo IV

---

presença no Festival Internacional de Teatro de Setúbal 2022

festival internacional  
de teatro de setúbal  
xxiv festa do teatro

18—27 agosto 2022  
com extensão a 28 setembro

[Voltar ao programa](#)

sábado 20 / 19h00 e 23h15  
Casa d'Avenida

**b a l l r o o m**  
Colectivo Caroço



<https://festadoteatro.pt/2022/ballroom>

## b a l l r o o m conquista grande prémio do Teatro do Festival Internacional de Setúbal

Por **José Gil** 29/08/2022

160 0



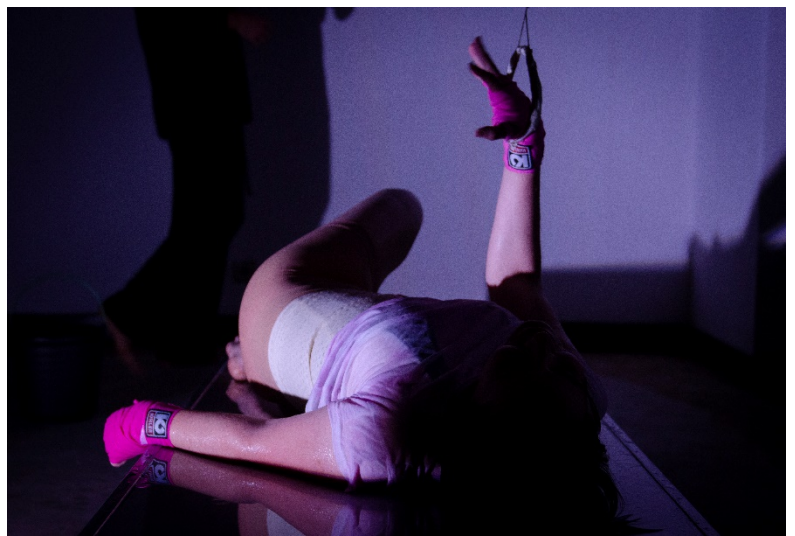
<https://osetubalense.com/sociedade/2022/08/29/ballroom-conquista-grande-premio-do-teatro-do-festival-internacional-de-setubal/?fbclid=IwAR2fjiROHXiCPJhGjJi7aluvuOrOE OVtkDT-1QVmpWXB21CNpsQw2-Nap3g>

## Anexo V

---

fotografias de b a llr oo m na associação Corpo Santo, Lisboa

©Tânia Araújo



## Anexo VI

---

fotografias de b a llr oo m na Casa D'Avenida, Setúbal

©Miguel Carriço

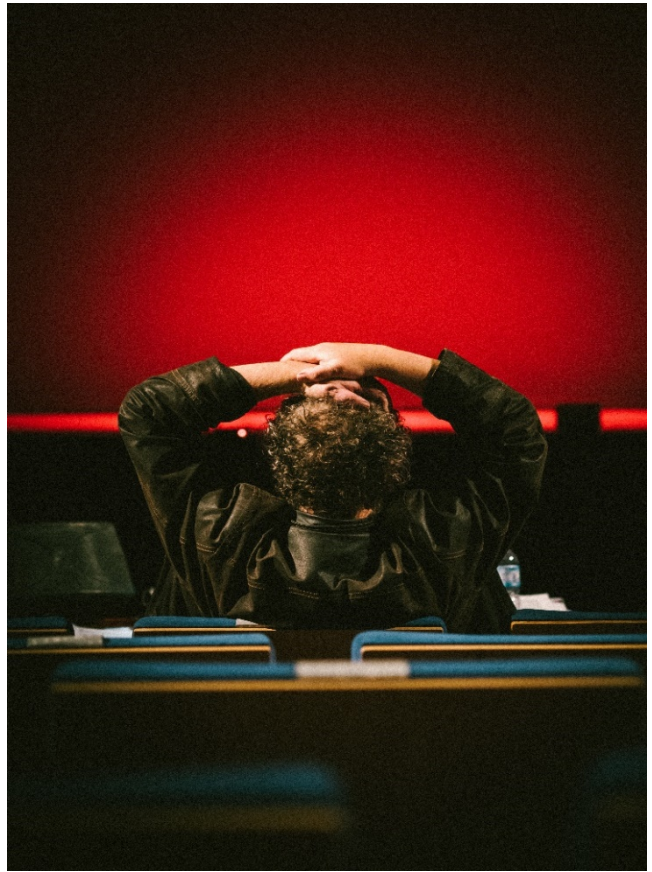


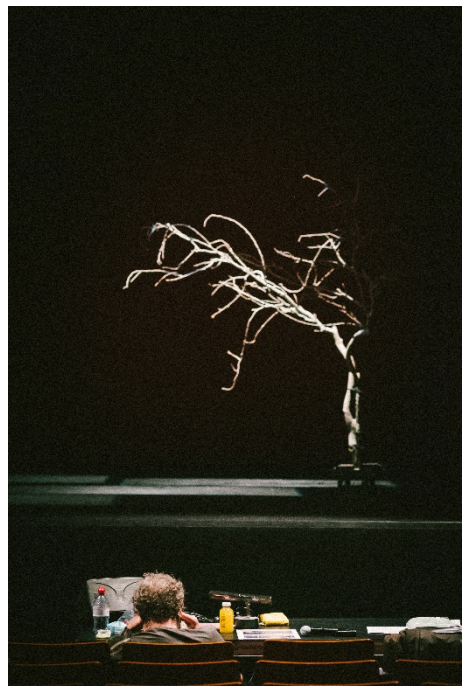
## Anexo VII

---

fotografias de *Amore*; residências em Portugal

©Estelle Valente\_São Luiz





## Anexo VIII

---

fotografias de *Amore*; estreia em Modena, Itália, 28 de outubro 2021

©Luca Del Pia

