

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



## ***TO ME OR NOT TO ME***

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Pedro Miguel Simões Baptista**

Lisboa, Outubro 2016

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

## ***TO ME OR NOT TO ME***

**Pedro Miguel Simões Baptista**

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, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes.

Lisboa, Outubro 2016

Escola Superior de Teatro e Cinema  
Mestrado em Teatro – Especialização em Artes Performativas  
Orientação: Prof. Dr. David Antunes  
4º Semestre 2015/2016

## *To me or not to me*

**Palavras-Chave:** Teatro; performance; morte; identidade; autobiografia; auto-etnografia; auto-retrato; Raúl Brandão; Húmus.

**Resumo:** Partindo de um interesse em trabalhar em torno da obra *Húmus* (1917) de Raúl Brandão (1867-1930), pretende-se investigar as diferentes possibilidades de criação e concretização de um objecto cénico que, não se limitando apenas à transposição da obra literária para o contexto da performance, procure igualmente reflectir sobre o que se poderá entender por um «teatro da morte», amplificando e associando a discussão às ideias de autobiografia, auto-etnografia e auto-retrato.

**Key-words:** Theatre; performance; death; identity; autobiography; autoethnography; self-portrait; Raúl Brandão; Húmus.

**Abstract:** Starting from an interest in working around the book *Húmus* (1917) by Raúl Brandão (1867-1930), I intend to investigate the different possibilities of creation and concretion of a scenic object which, by not limiting itself to the transposition of the literary work to the context of performance, also aims to reflect on what can be understood as «theatre of death», amplifying and linking the discussion to the ideas of autobiography, autoethnography and self-portrait.

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos escritos nesta unidade curricular.

**PEDRO MIGUEL SIMÕES BAPTISTA**  
Aluno 1411 – Artes Performativas

## ÍNDICE

Agradecimentos .....	6
INTRODUÇÃO .....	7-9
I – GENEALOGIA DA CRIAÇÃO	
1. Percurso e influências .....	10-13
2. Para um teatro da morte .....	13-34
II – PROCESSO DE CRIAÇÃO	
1. <i>Húmus</i> de Raúl Brandão .....	35-39
2. Uma primeira dramaturgia: temas e problemas .....	39
2.1. Pontos-chave extraídos de <i>Húmus</i> .....	39-44
2.2. Problemas na criação .....	44-47
3. Uma segunda dramaturgia: outros temas, outros problemas .....	48-50
3.1. Autobiografia, auto-etnografia, autorretrato .....	50-58
III – OBJECTO CÉNICO	
1. Estrutura do dispositivo .....	59-60
2. Dos ensaios	
2.1. Corpo sem Órgãos .....	60-63
2.2. Devir monstro .....	63-69
3. Da apresentação .....	69-74
CONCLUSÃO .....	75-77
Obras citadas .....	78
Obras consultadas .....	78-79
ANEXOS .....	80-81

## **Agradecimentos**

Tudo o que constitui este trabalho de investigação não é senão fruto de todas as experiências que adquiri até hoje, pelo que o acto de dirigir um agradecimento parece-me, em primeiro lugar, complicado, e por fim, insuficiente. De qualquer modo, dirijo aqui as minhas palavras às pessoas que influenciaram mais directamente o presente trabalho de investigação, na medida em que ora intervíram directamente nele, ora me têm acompanhado de perto nos últimos tempos.

Neste sentido, quero agradecer à minha família, pelo amor, pelo incentivo, pelas lições de coragem e determinação que me alentam e impelem e prosseguir com a minha jornada. À Sara Baptista, pelo amor, pela partilha e pelas nuvens. Ao Mário Coelho pela disponibilidade em acompanhar, tanto quanto possível, o processo de trabalho e pela ajuda técnica aquando do momento da apresentação do projecto. À Ana Valentim, à Cleonise Tavares, à Inês Laranjeira e à Carmén Mesa, por me terem sempre com carinho e por me fazerem ter um pouco mais de fé. Ao João Mota que, mais do que professor e pedagogo, se revelou um amigo e foi, durante muito tempo, a pessoa mais presente na minha vida – a ele, devo-lhe as conversas, os passeios, as discussões, as zangas que não são senão amor, os ensinamentos e partilhas mútuas.

Ao Howard Sonenklar, pelo encontro, por tudo o que partilhámos, pelas conversas, pelos silêncios, pela compreensão e pelos sorrisos desprendidos e inteiros. A todos os professores que me acompanharam nesta passagem pela Escola Superior de Teatro e Cinema e que assumiram um papel preponderante no meu percurso. E, por fim, ao Prof. Dr. David Antunes pelos seus ensinamentos, pelas conversas durante o nosso seminário de orientação e pelas sagazes indicações, que tanto me ajudaram a compreender melhor as minhas motivações.

## INTRODUÇÃO

Partindo de um interesse em estudar as representações da morte em objectos artísticos – quer sejam aqueles relacionados com as Artes Performativas, quer sejam os que se inserem no domínio da pintura, da escultura e, até mesmo, da literatura – iniciei, há cerca de um ano atrás, um estudo sobre esta mesma temática.

Com o passar do tempo, conforme a minha pesquisa ia sendo aprofundada, também o interesse sobre as representações da morte ia, gradualmente, crescendo e intensificando-se, pelo que considereei que este poderia ser o mote principal e a força-motriz para um trabalho de investigação no âmbito das Artes Performativas.

Para concluir o meu percurso académico enquanto mestrando em Teatro, optei por iniciar uma pesquisa sobre esta temática – as representações da morte –, aliando-a a uma reflexão sobre a obra literária *Húmus* (1917) de Raúl Brandão (1867-1930). O interesse seria não só o de pensar de que modo a morte pode surgir (ou está, inevitavelmente) representada em qualquer acto de natureza performativa, mas também o de compreender de que modo se poderá construir um objecto cénico a partir de um outro objecto, neste caso, de natureza literária. Os argumentos passariam não só a servir uma reflexão sobre as representações da morte, mas a incidir, também, sobre as dificuldades e os problemas inerentes ao acto de criação de um objecto cénico no contexto histórico e socio-cultural em que o artista inevitavelmente se insere.

Sendo assim, iniciou-se a construção deste objecto cénico a partir de *Húmus* de Raúl Brandão, mas, face aos problemas que iam surgindo no processo de criação, o objecto que estava a ser construído foi sendo re-elaborado, reconstruído e, por fim, abandonado. Tal deveu-se ao surgimento de um conjunto de argumentos que ampliavam a temática principal e que, por sua vez, pareciam carecer de uma nova forma ou, por

outras palavras, pareciam exigir um dispositivo diferente. Gradualmente, ao estudo sobre as representações da morte e ao modo como esta surge como núcleo central da obra de Raúl Brandão, aliou-se uma investigação sobre a autobiografia, a auto-etnografia e o autorretrato.

O modo como estas novas temáticas se passaram a relacionar com as iniciais (morte e/em Raúl Brandão) – fazendo com o objecto passe de uma esfera de interesse mais universal para outra de interesse mais particular – será descrito e analisado no presente relatório. Mais ainda, é também este acto de abandono de um objecto que estava a ser construído que surge para dar lugar a outro (que o vem complementar), que interessa igualmente aqui analisar.

No primeiro capítulo, «Genealogia da criação», começarei por apresentar ao leitor uma breve nota biográfica, de forma a que este possa ter uma noção geral do meu percurso artístico e a pertinência deste projecto no mesmo. De seguida, passarei a apresentar as temáticas nucleares que impulsionaram a investigação, reflectindo sobre o modo como a morte (*latu sensu*) está inevitavelmente relacionada com a arte (nomeadamente, o teatro e a performance) – analisando aquilo que poderá entender-se como sendo um “teatro da morte”, como denominou Kantor<sup>1</sup>.

O segundo capítulo, «Processo de criação», divide-se em duas partes: uma primeira, que se relaciona com uma primeira dramaturgia (apresentando os pontos-chave extraídos de *Húmus* que serviram para o desenvolvimento desta primeira abordagem, bem como os problemas inerentes ao processo de criação e as razões pela qual a proposta foi abandonada); e uma segunda, que reflecte sobre a construção de um novo objecto cénico que apresenta um leque de temáticas complementares às do objecto

---

<sup>1</sup> No seu manifesto intitulado *Le theatre de la mort* (1975), Tadeusz Kantor (1915-1990) expressa claramente a ideia de que nada poderá expressar melhor a vida do que a ausência da vida. A morte passa a surgir como tema nuclear nos últimos espectáculos, dos quais: *The Dead Class* (1975), *Wielopole-Wielopole* (1981), *Let the Artists Die* (1985), *I Shall Never Return* (1989) e *Today is my Birthday* (1990).

anterior (os conceitos relacionados com a autobiografia, a auto-etnografia, o autorretrato e os limites da ficção na construção da identidade do artista).

O terceiro capítulo será então dedicado à construção cénica do objecto final – *To me or not to me* –, que incluirá não só a descrição do conteúdo do dispositivo cénico como também uma argumentação que procura sustentar dramaturgicamente o objecto.

As reflexões sobre o acto performativo (a apresentação pública do objecto final) surgem antes da «Conclusão», ajudando, por isso, a sustentar e a encaminhar toda a argumentação

## I – GENEALOGIA DA CRIAÇÃO

### 1. Percurso e influências

Creio que tudo aquilo que decidimos fazer, em oposição às coisas que *temos* de fazer, parte tendencialmente de uma vontade de *querer*, de facto, fazê-las. À partida, as acções ou actividades pelas quais expressamos vontade e desejo de realizar obedecem a coisas que, de facto, gostamos ou pelas quais revelamos especial apreço. No entanto, creio que o critério do apreço, que tende a surgir da sensação de que aquela coisa que quero fazer me *faz bem*, poderá conter uma natureza subversiva: isto é, parece-me igualmente legítimo demonstrar apreço, vontade ou desejo de realizar uma série de acções ou actividades que ainda não sabemos se nos farão *bem* ou *mal*.

Seja como for, creio que aquilo que me fez iniciar o meu percurso artístico (cujo começo aponto para as primeiras manifestações de um sentido crítico que provinha do meu papel enquanto espectador, e não necessariamente para o começo da minha formação artística) se relaciona com esta vontade ou desejo de querer fazer algo que, à partida, *gostava* de fazer.

No decorrer da minha infância, as Artes Performativas - sobretudo, o teatro e a dança - causaram um impacto particular em mim. Com o intuito de aliar a formação artística ao meu percurso académico, tenho vindo a realizar, desde os meus doze anos anos, uma série de acções de formação em dança e teatro (aulas regulares, breves oficinas, cursos profissionais). No entanto, creio que a altura mais determinante da minha vida no que ao meu percurso artístico diz respeito, corresponde aquela em que, gradualmente, comecei a transitar para um estado mais maduro e reflexivo sobre a condição humana (sobre o que me rodeava e como eu integrava tudo isso).

O começo deste meu amadurecimento deveu-se naturalmente a uma teia de acontecimentos nos quais me vi envolvido, quer seja de forma mais activa ou mais passiva, e que correspondem a um novelo de situações (familiares, sociais, inter e intrapessoais) que aparentemente serviram para o meu desenvolvimento cognitivo. Ainda no que se refere ao meu percurso artístico, comecei a perceber que o meu interesse em *fazer* (no) teatro passou a mover-se não tanto a partir de uma *vontade*, mas de uma *necessidade*, surgindo isto, em parte, de uma pesquisa mais aprofundada sobre as Artes Performativas. Passei a frequentar formações mais variadas (a procurar outros artistas que não apenas aqueles que eram mais comumente referenciados), pesquisei autores, dramaturgos e pensadores fora daqueles que começavam a constituir as minhas recorrências habituais, li inúmeros textos e estudos críticos sobre teatro, e tentei entrar em contacto com os principais testemunhos desses mesmos autores, artistas e pensadores.

Foi a partir desta investigação mais aprofundada que comecei a encarar a arte (*latu sensu*) de um modo bastante distinto, procurando ser nela um agente interventivo - nomeadamente, através da criação de objectos artísticos cujo discurso procurava ser, acima de qualquer outro critério, pertinente.

Com o passar do tempo, e creio que como resultado da minha iniciação na prática da meditação, comecei a perceber no ser humano um desejo quase inabalável pela transcendência, não fosse ele uma matéria orgânica viva que, ao surgir acidentalmente com o universo (*sendo* também ele *o universo*), parece viver em correlação com uma ideia de *expansão* (no sentido da sua mutação natural e orgânica). Ao aperceber-me, de modo mais intuitivo do que racional, que a arte possibilitava uma reflexão sobre todas estas ideias e conceitos, passei naturalmente a encará-la como um canal ou um meio a partir do qual poderia reflectir e problematizar a condição humana.

Mais ainda, encontrei na arte (sobretudo no teatro e na performance) uma relação com um grande gosto pela filosofia.

Em 2011, decidi frequentar a Licenciatura em Ciências da Cultura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o intuito de adquirir um conjunto de conhecimentos, de vários ramos científicos (nomeadamente, Filosofia, Estudos Culturais e Estudos Artísticos), que pudessem servir de auxílio ao meu crescimento pessoal, intelectual e artístico, frequentando, paralelamente ao meu percurso académico, diversas oficinas e breves cursos de teatro e performance.

Curiosamente, enquanto aliava a formação artística ao meu percurso académico na Faculdade de Letras, iniciei também um percurso na escrita dramaturgical. Profundamente influenciado por uma série de dramaturgos, comecei a escrever os meus próprios textos. Notei desde início um particular interesse e uma inclinação para o universo do absurdo, do *non-sense* ou de uma qualquer outra coisa que deva sugerir estranheza. Creio que isto foi consequência da sensação, que em mim persistia, de uma certa alienação do mundo em que vivia – manifestações mais intensas de uma melancolia que já reconhecia na infância ou os primeiros sinais daquilo que adivinhava ser uma certa misantropia.

O acto de escrever textos ou de traçar as primeiras ideias para a criação de um objecto cénico provinham de uma necessidade interna: por vezes, era uma *qualquer coisa* que estava na iminência de acontecer, uma urgência que era fruto de um determinado estímulo ou pensamento. Esta *qualquer coisa* assumia, muitas vezes, uma forma abstracta: textos (fragmentos teatrais ou ideias para dispositivos) quase esquizofrénicos. Pareciam obedecer a algo que *existia* em mim, embora fosse composto por contornos desfocados; algo que ainda precisava de ser decifrado – enfim, talvez meros laivos do meu subconsciente. Só mais tarde vim a descobrir o teatro simbolista e,

assim, a encontrar um universo conceptual pelo qual nutria alguma empatia, nomeadamente pelas referências ao mundo onírico.

Em suma, de modo a resumir aqui o meu percurso artístico, aponto aqui que, em contexto de trabalho e formação, tive a oportunidade de me cruzar com diversos e artistas e professores, dos quais: João Mota, Madalena Victorino, John Romão, Peter Michael Dietz, Jonathan Burrows, entre outros. Das diversas oficinas e breves cursos que frequentei, destaco o Curso de Teatro com João Mota (2013/2014) no Teatro Nacional D. Maria II, destinado a actores/professores. Como intérprete, destaco *FAKE!* (2016), do qual fui também co-criador, na Rua das Gaivotas<sup>6</sup>; o monólogo *Purgatório* (2014), criação minha (interpretação e encenação) a partir de textos de Inês Francisco Jacob, na Comuna–Teatro de Pesquisa; participação em *Overdrama* de Chris Thorpe (2013), encenado por Jorge Andrade (Mala Voadora) no Teatro Maria Matos; *A Lã e a Neve* de Madalena Victorino (2012), na Culturgest e na Fábrica ASA (Guimarães – Capital Europeia da Cultura). Enquanto encenador, dirigi *NÓS ou ensaio sobre a metamorfose*, do qual fui também autor (tendo sido esta a minha primeira criação para teatro), na Comuna – Teatro de Pesquisa (2013).

## **2. Para um teatro da morte**

Pensar um teatro da morte parece requerer, antes de mais, um reconhecimento de que a morte (*latu sensu*) está intrinsecamente ligada à arte, quer seja segundo a ideia de que a arte só existe na sua relação com o tempo, quer seja a partir da noção de que o teatro é a celebração da morte por excelência.

Para melhor compreender quais os argumentos que constituem, ou podem constituir, algo a que se denomina de “teatro da morte”, parece-me pertinente partir do pensamento de Antonin Artaud (1896-1948).

Na sua obra canónica *O Teatro e o Seu Duplo* (1938), Artaud propõe uma abordagem metafísica aos «modos de se fazer» teatro. O seu manifesto (se se encarar assim toda a obra, atendendo a sua dimensão política) propõe um cruzamento dos diferentes meios de expressão artística como potenciador máximo da criação – ideal este que seria a base do futurismo e que, no século XX, viria a originar e enraizar um novo movimento artístico que, actualmente, se define como *performance art*.

Um dos principais mecanismos para esse rompimento da arte teatral seria desvinculá-la do texto:

(...) em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única que esteja a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. (...) Seria escusado dizer que recorre à música, à dança, à pantomima ou à mímica. É evidente que utiliza movimentos, harmonias, ritmos, mas apenas na medida em que podem contribuir para uma espécie de expansão central, sem vantagem para qualquer dessas artes em particular. (Artaud 130-131)

Deste modo, os ideais de rompimento com as convenções teatrais (um dos objectivos máximos da arte da performance) estão intrinsecamente presentes em Artaud, nomeadamente no que se refere à ideia do corpo como veículo máximo de expressão.

Em *O Teatro e o Seu Duplo*, parece existir um apelo ao surrealismo, no qual se abandona a necessidade de encontrar um sentido para as coisas (aquilo que se vê, aquilo

que se faz) de modo a privilegiar-se uma viagem sensorial: um apelo aos sentidos que renega *a priori* a razão ou o *logos*.

No oitavo capítulo de *O Teatro e o Seu Duplo*, Artaud apresenta o primeiro manifesto do seu “Teatro da Crueldade”, que importa aqui analisar.

Neste segmento da obra, Artaud propõe que a representação teatral (ao exigir “expressão no espaço”) deve consistir num acto performativo de tal modo incandescente que invoque uma certa noção de *crueldade*, aproximando-se, de certo modo, de uma ideia de acto exorcizante. O *teatro da crueldade* proposto por Artaud surge nitidamente como um agente alterador das convenções teatrais ao propor, como já foi aqui exemplificado, uma renúncia à palavra (ou à sujeição ao texto). No entanto, se se der o caso de não se abolir totalmente a palavra, Artaud propõe que se explore, então, as potencialidades da mesma – por exemplo, através de uma desconstrução das significações, dos códigos e, inclusive, explorando as potencialidades sonoras dos actos de fala ou de enunciação. Propõe-se um pensamento sobre o modo como a palavra habita (ou pode habitar) o espaço, de modo a poder criar-se novos signos a partir daqueles que se tomam como comuns. Em última instância, Artaud parece atribuir à “palavra” a qualidade de “gesto”, qual movimento que, tal com o corpo do actor, habita e rasga o espaço. A palavra é corpo, por isso gesto, por isso movimento no espaço. Propõe-se, assim, uma metafísica da fala, do gesto e da expressão.

E o que o teatro pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de acção dissociante e vibratória sobre a sensibilidade. E é nesta altura que intervêm as entoações, a pronúncia especial duma palavra. É nesta altura que intervém, além da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objectos, dos movimentos, das atitudes e dos gestos (...). Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da fala, do gesto e da expressão que o arranque da sua estagnação psicológica e humana. (130)

O *teatro da crueldade*, ao servir-se de um amplo leque de ferramentas, amplifica a voz e “transforma as palavras em sortilégios”, martelando os sons e propondo um novo lirismo do gesto que ultrapassa o lirismo da palavra – resultando, por isso, numa destruição (em forma de exorcismo) da “sujeição intelectual da linguagem”. Este parece ser o primeiro passo para se atingir algo a que se poderá chamar a *morte da palavra* ou dos signos pré-estabelecidos, de modo a possibilitar um renascimento de novas significações.

Em termos técnicos, segundo Artaud, o teatro deixará de ser, portanto, um “meio de ilusão verdadeira”, tornando tudo aquilo que habita no espectador (as suas ambições, o *eros*, os seus impulsos criminosos, o seu lado selvagem) não numa ilusão, mas numa noção de «*interioridade*» (metafísica), que terá como consequência uma auto-interrogação sobre a noção da realidade.

Porém, tudo o que aqui se descreve (e que surge como propósito máximo do teatro da crueldade) não pressupõe “arrasar o público com preocupações cósmicas transcendentais” (134). A reflexão metafísica surgirá como consequência da experiência de observação do acto teatral e, por ser intrínseca ao acto performativo, não tem de surgir explicitamente nele.

Sendo assim, diria que a *morte* surge em Artaud na medida em que se propõe a já mencionada abolição das normas e signos pré-estabelecidos, que tem como último fim o (re)nascimento do próprio ritual, isto é, do próprio acto teatral.

Em suma, o *teatro da crueldade* funciona como um grito de protesto contra as convenções teatrais – não só aquelas que existiam até então, mas qualquer uma que, em qualquer espaço ou tempo, ameace enraizar-se. A crueldade permitirá que o teatro funcione como uma máquina de produzir o *real*, no sentido em que o teatro deixaria de

representar a realidade para se tornar o seu próprio duplo, no qual os códigos (pré)existentes são destruídos. Abandona-se a linguagem para que seja possível recriá-la. A *crueldade* denuncia, propõe um jogo de forças, tanto com o propósito de *afectar* como o de se *deixar afectar*.

Em último caso, e tendo em conta todos estes princípios artaudianos, poderá dizer-se que Artaud ecoa nos escritos de Deleuze e Guattari a propósito do *corpo-sem-órgãos*, ideia que propõe um corpo que procura esvaziar-se e libertar-se do ordenamento apre(e)ndido (e que, por isso, consiste num enclausuramento), qual tela branca, vazia, a partir do qual se poderá inscrever um quadrado preto, como o de Malevitch.

Mas, seja como for, creio que nenhum outro pensador pareceu partir de um pensamento sobre a *morte* para tecer os seus pensamentos sobre a arte teatral do que Tadeusz Kantor (1915-1990).

No seu manifesto *O teatro da morte* (1975), cujo título lacónico designa desde logo o tipo de teatro por ele visionado, Kantor parece elevar a morte à condição de elemento estético.

O seu manifesto inicia-se com uma análise do pensamento de Gordon Craig sobre como a marioneta deverá surgir em substituição do actor vivo, que deverá, por fim, morrer definitivamente. Craig considerava o ser humano, enquanto manifestação ou produto accidental da natureza, um empecilho na estrutura abstracta de uma determinada obra de arte, apoiando-se, para reforçar a sua tese, na afirmação de Eleonora Duse (1858-1924)<sup>2</sup> sobre como todos os actores deviam morrer de peste, dado

---

<sup>2</sup> Eleonora Duse foi uma actriz italiana. O seu biógrafo, Frances Winwar (1900-1985), afirma que Duse desafiou os limites da arte teatral ao recusar o uso de maquilhagem e ao usar a plasticidade do seu corpo para expressar angústias, sofrimentos e vários estados emotivos, de forma tão compulsiva que chegava a afectar-lhe a saúde.

que eles são o maior obstáculo para a arte por serem, enquanto seres humanos, entidades que facilmente se deixam arrebatadas por paixões e por possuírem emoções incontroláveis que, em último caso, surgem como um elemento estranho e corrosivo ao carácter fundamental de uma obra de arte: a coesão. Craig afirma, portanto, que o homem-actor, ao substituir a marioneta, surge como a causa máxima do declínio do teatro. Segundo este argumento, o surgimento destas *super-marionetas* no teatro permitirá ao público voltar a venerar a felicidade da existência e fará com que a arte teatral se transforme numa divina e alegre homenagem à *morte*.

Porém, Kantor chama a atenção para o facto de o dadaísmo, ao ter introduzido no contexto artístico os elementos do quotidiano, ter destruído os conceitos de homogeneidade e coerência nas obras de arte tão referenciados por Craig e, em geral, pelos simbolistas. Nesta medida, Kantor afirma que a ideia de substituir um actor vivo por uma marioneta ou manequim (enfim, um objecto artificial e mecânico) já não faz sentido. Aliás, esta inserção da realidade, retirada do contexto da existência, nas obras de arte permitiu que estas ficassem ainda mais inseridas no *real* do que qualquer outra entidade abstracta ou artificialmente elaborada. Os *happenings*, as performances, as instalações permitiram uma reabilitação de certos domínios da realidade que eram até então desprezados. Para Kantor, este deslocamento da realidade pragmática, esta suspensão para além das fronteiras do quotidiano, fez mover a imaginação das pessoas de uma modo muito mais profundo do que a realidade surrealista do sonho onírico. Esta foi a causa do desaparecimento do receio de ver o ser humano interferir no plano da arte.

Porém, Kantor afirma que todos estes elementos que permitiram um restauro dos paradigmas artísticos tornaram-se, também eles, puras convenções, a partir de um uso sistemático, universal e vulgar desses mesmos mecanismos.

Ao suceder as experimentações do período cubista, dadaísta, construtivista e surrealista, o teatro de Kantor parece estabelecer um novo paradigma no fazer teatral. Ao tomar consciência da própria inevitabilidade da morte, o teatro idealizado por Kantor parece surgir como uma sublimação da vida, na medida em que parece propor uma crença na imortalidade da vida depois da morte unicamente através da arte, recusando a própria ideia de destruição (inerente à efemeridade de qualquer acto performativo) e enaltecendo um desejo de eternidade<sup>3</sup>.

A transcendência parece ser um marco ou, em último caso, o objectivo máximo do teatro de Kantor, sendo que o acto de transcender é entendido aqui como algo que, servindo-se de elementos concretos, se encaminha para a conquista de uma nova dimensão – tal como Artaud propunha a conquista de uma dimensão metafísica e abstracta a partir dos objectos concretos e visíveis em cena.

De facto, creio ser possível estabelecer um paralelo entre o teatro de Artaud (pelo qual comecei este ensaio) e o teatro de Kantor. Existem vários elementos comuns e similares nas concepções de ambos: a presença de objectos como máquinas, bonecos e manequins; uma ideia de repetição; um jogo entre ilusão e realidade; uma subversão da relação entre actor/*performer* e espectador; uma exploração ou um jogo, também ele subversivo, da palavra; a dimensão poética; o enaltecimento de um espaço onírico, onde nada é definitivo, onde tudo flui, se evapora e se transforma, onde habitam fantasmas e onde surgem miragens, visões e alucinações.

A partir da crueldade, do transe, da magia, da poesia, do sonho, do encantamento – enfim, das visões – traça-se um caminho para algo *além do teatro*, isto é, *além da vida*

---

<sup>3</sup> Veja-se o momento em *A classe morta* (1975), espectáculo encenado por Kantor, no qual os actores mais velhos se separam dos manequins de crianças que tinham presos ao corpo, num clara alusão a uma angústia perante o fim da vida numa dimensão física e constitutiva de uma linha temporal. Encena-se uma divisão entre corpo e espírito que parece enaltecer o ser humano ao fazer com que este passe de um mero objecto ou manifestação da natureza para possibilitar a sua transcendência, isto é, para o conduzir a algo que vai para além de ele próprio.

no que ela tem de estabelecido, conduzindo cada indivíduo a um estado supremo que permite um novo entendimento acerca da existência. Privilégia-se a destruição de normas ou regras pré-estabelecidas para permitir a emergência de tantas outras, num questionamento contínuo – num devir – que tende a recusar crenças ou certezas absolutas. Deixa de existir um ponto fixo. Deixar de haver linearidade. Deixa de haver começo ou fim.

Para além de Artaud, creio que é igualmente possível estabelecer uma ligação entre o teatro de Kantor e a arte suprematista de Kasimir Malevich (1878-1935), cuja obra *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915) parece recusar o mundo das aparências e das convenções artísticas vigentes até então - tal como Kantor, que ao servir-se dos fundamentos da morte, parece recusar o teatro enquanto imitação ou reprodução da vida. Malevich servira-se, aliás, da apuração da geometria a fim de obter a anulação das formas objectivas da realidade e aniquilar qualquer referencial, permanecendo somente uma espécie de percepção intuitiva de algo.

Tanto em Malevich como em Kantor, a sensação de “vazio” ou de “nada existir” ou de “nada ser”, ao invés de fazer com que os objectos tenham conteúdos opacos, fá-los antes potenciadores e catalisadores máximos de produção de significados, privilegiando-se um conhecimento sensível ao conhecimento inteligível, no qual este “vazio” (ou sensação de vazio) surge como grau zero e agente máximo do acto criador. Deste modo, a *morte* parece referir-se a este zero absoluto, a este *nada*.

Deste modo, o teatro da morte profetizado por Kantor parece induzir todo o seu manifesto para a ideia de o palco enquanto lugar de evocação ou convocação dos mortos que, nele, passam falar. O argumento parece ser o de *o teatro como uma celebração da morte, na qual os próprios mortos são evocados*. O actor vivo, neste caso, funcionaria

como um xamã que evoca as almas daqueles que já morreram, comungando-as com quem está presente no ritual, isto é, no acto teatral.

Este argumento, por sua vez, conduz-nos inevitavelmente a um olhar sobre a prosopopeia.

O teórico e crítico literário francês Michael Riffaterre (1924-2006), numa secção dos seus *Yale French Studies*, cita Pierre Fontanier (1765-1844) em *Les Figures du discours* (1968) da seguinte forma:

Prosopopeia, that must not be confused with personification, apostrophe or dialogism, which however do almost always occur with it, consists in staging, as it were, absent, dead, supernatural or even inanimate objects. These are made to act, speak, answer as is our wont. At the very least these beings can be made into confidants, witnesses, accusers, avengers, judges, etc. (Fontanier *apud* Riffaterre 107)

Partilhando a mesma aceção, Paul de Man (1919-1983), no seu ensaio “Autobiography as De-Facement”, define a prosopopeia como o tropo da autobiografia, segundo a ideia de que o nome de um indivíduo torna-se tão inteligível e memorável quanto um rosto.

Este argumento prende-se com o atribuir e retirar rostos, com a figuração e a desfiguração. Neste caso, a prosopopeia, representando o fenómeno dos mortos a falarem através dos seus próprios túmulos, é aqui vista como uma (e)”terna ficção” (“*tender fiction*”), uma interposição na penumbra que une harmoniosamente o mundo dos vivos com o mundo dos mortos.

De Man remete para Isabel MacCaffrey, que parafraseia as duas passagens mais complexas da obra de Wordsworth: “*our imaginations are rapt ‘out of ourselves’ leaving behind our soulless bodies like statues*” e “*Doth make us marble*” (cf. 78) Estas duas passagens aqui parafraseadas por MacCaffrey evocam o aspecto latente na

prosopopeia: ao fazer os mortos falar, a estrutura simétrica do tropo implica que os vivos sejam surdos-mudos, congelados na sua própria morte. Ou seja, os vivos, ao invocarem os mortos, passam a ser os veículos de expressão destes últimos, pelo que a sua existência passa a ser somente caracterizada por uma função de ‘canal’ ou ‘meio de transmissão’, passando, então, a serem eles os mortos.

Martin McQuillian (1972–), no seu livro *Paul de Man* (2001), resume a tese de De Man ao associar a prosopopeia à “voz que se ouve por debaixo da tumba” (78), através da qual os mortos estão aptos a contar a sua própria história, ganhando um rosto e uma voz. Na verdade, tal como McQuillian aponta, Paul de Man parece considerar que toda a linguagem funciona, de algum modo, como uma forma de prosopopeia, pois é precisamente através da linguagem que cada indivíduo constrói as suas próprias máscaras. Quanto à associação que De Man estabelece entre a prosopopeia e a desfiguração, McQuillian argumenta que ser possuidor de uma voz implica possuir também um rosto, lembrando os leitores que a origem etimológica da palavra *prosopopeia* advém do latim “*prosopon poein*”, que significa “atribuir uma máscara ou um rosto (*prosopon*)”. Deste modo, a autobiografia surge aqui como um fenómeno que desfigura ao sujeito da prosopopeia a máscara que ele se propõe a restaurar.<sup>4</sup>

Outro argumento acerca do teatro da morte (ou da relação entre *teatro e morte*) é de encarar o *teatro como um lugar de assombração*.

Marvin Carlson (1935–), na sua obra *The Haunted Stage* (2001), afirma que para a maioria dos estudantes familiarizados com Ibsen, todas as peças deste dramaturgo poderiam chamar-se *Ghosts* (*Espectros* ou *Fantasmagorias*), uma vez que em todas elas as imagens dos mortos continuam a influenciar (ou a assombrar) fortemente a vida dos

---

<sup>4</sup> Os argumentos de Paul de Man acerca da *autobiografia enquanto fenómeno que desfigura o sujeito a que se refere* serão discutidos e analisados na segunda parte do relatório (II – Processo de criação) no segmento 3.1. – Autobiografia, autoetnografia e autorretrato.

vivos. Nas peças de Ibsen frequentemente os fenómenos do passado assombram o presente de forma inesperada e quase bizarra. Curiosamente, relembra-nos Carlson, o título original de *Ghosts* remete para a palavra alemã *Gengangere* que significa “aqueles que regressam”. A partir daqui, o autor sugere que, na verdade, qualquer peça poderia chamar-se «*Ghosts*», dado que, tal como disse Herbert Blau (1926-2013), um dos aspectos universais dos actos performativos é a sua fantasmagoria neste sentido de “regresso”, na medida em que cada espectador, ao assistir a um determinado espectáculo ou performance, tem frequentemente a sensação de já ter visto aquilo em algum lado.

(...) not only all of Ibsen's plays but all plays in general might be called *Ghosts*, since, as Herbert Blau has provocatively observed, one of the universals of performance, both East and West, is its ghostliness, its sense of return, the uncanny but inescapable impression imposed upon its spectators that “*we are seeing what we saw before.*” (Carlson 1)

Para Blau, que apresentou estes argumentos em *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point* (1982), o termo «*ghosting*» alude ao traço de memória que se refere aos efeitos ilusórios do teatro, no quais se inclui o desejo de banir a ilusão.

Para além de Blau, também Richard Schechner considerou a performance como um “comportamento restaurado”, ou antes, um “comportamento duplamente comportado”. Joseph Roach também estabeleceu uma relação entre *performance* e a ideia de *substituição*, nas quais se tende a re(a)presentar coisas, numa busca amaldiçoada por originais.

Neste sentido, seja qual for a argumentação, afirma Carlson, qualquer cultura teatral reconhece, de algum modo, esta qualidade fantasmagórica: esta sensação de algo que regressa no teatro. A partir daqui, desta assombração das experiências do presente

por outras do passado, a ligação ou relação entre teatro e memória cultural pode ser feita e, inevitavelmente, esse paralelismo conduz-nos a uma discussão em torno da *memória*. Marvin Carlson considera que este *dejá-vu* teatral permite estimular a memória do espectador, na medida em que a *re-(a)presentação* dos objectos cénicos permite ao espectador “*re-lembrar*” outros dispositivos, outros elementos anteriormente visionados. Por outro lado, a fantasmagoria “*re-cai*” não apenas na “*re-lembrança*” de experiências por parte do espectador, mas também no modo como este encara o actor ou o performer. Neste sentido, Carlson apresenta-nos um capítulo em *The Haunted Stage* intitulado “The Haunted Body”, ou seja, “o corpo assombrado.”

Neste caso, o corpo no qual recai a maldição é o do actor. Quando a audiência vê um novo actor a aparecer num determinado papel, ela tende quase imediatamente a associá-lo ou a compará-lo a outro(s) actor(es) que anteriormente interpretou (ou intepretaram) esse mesmo papel, sobretudo se se tratar de personagens ou textos canónicos, como *Hamlet* de William Shakespeare.

Em suma, o argumento central de *The Haunted Stage* é o de que o teatro, desde os seus primórdios até à actualidade, tem sido constantemente “assombrado”. Apesar de todas as formas de arte, de um modo geral, “*re-utilizarem*” materiais, Marvin Carlson tende a insistir nesta estreita relação entre as memórias dos espectadores e a tendência aparentemente universal (por parte de dramaturgos, actores, encenadores, cenógrafos e produtores) de “*re-ciclar*” narrativas, gestos, conceitos e, até mesmo, a arquitectura dos edifícios.

The theatre’s reuse of already familiar narrative material is a phenomenon seeming as old as theatre itself and developing along with the theatre, from the enactment of sacred texts to the contemporary Broadway musical. (Carlson 44)

Carlson cita as memórias de Tate Wilkinson (1739-1803), do fim do século XVIII, que afirma ter visto umas figuras espanholas pintadas no Covent Garden entre 1747 e 1748 que pareciam já ter sido pintadas noutra sítio qualquer. Wilkinson considerava aquelas pinturas familiares, mas não sabia ao certo a que poderia associá-las. Assim escreveu: “*I never see those wings slide on, but I feel as if seeing my very old acquaintance unexpectedly (...) like meeting an old friend.*” (122)

O “velho conhecimento” (“*old acquaintance*”) de que nos fala Wilkinson é, por isso, um exemplo claro da assombração que Carlson pretende descrever.

Ao apresentar uma série de epígrafos que se referem às tendências memoriais do teatro, Carlson surge, portanto, como um historiador que documenta a ubiquidade da fantasmagoria na palavra, no corpo e no sítio da performance.

Há ainda um argumento que estabelece relação entre o acto teatral e *o desejo, o erotismo e morte*.

Neste sentido, a relação entre *eros* (amor; desejo) e morte tem sido frequentemente discutida ao longo do tempo, sendo ambos frequentemente considerados as duas principais forças motrizes da psique humana. Em *Eroticism and Death in Theatre and Performance* (2010), Karoline Gritzner reúne um conjunto de ensaios que reflectem sobre esta mesma relação entre *eros* e morte, atendendo ao contexto das artes performativas (nomeadamente, o teatro).

Nesta antologia são apresentadas ao leitor diferentes perspectivas nas possibilidades de relação entre teatro e morte, questionando se, de facto, existe algo de intrinsecamente teatral nos nossos encontros com a natureza (em último caso, icognoscível) do desejo sexual e na nossa relação com a morte.

Os exemplos que surgem debatidos e analisados na antologia de Gritzner vão desde a tragédia grega ao teatro shakespeariano, do trabalho de Georg Buchner ou de Bertolt Brecht ao “beijo da morte” nas óperas, da teatralidade da cultura parisiense ao teatro britânico contemporâneo e, até mesmo, da *body art* às performances ao vivo de Nick Cave.

Um dos argumentos que surge logo de início na antologia de Gritzner, a respeito desta relação entre sexo e morte, é a de que ela, mais do que a fórmula aristotélica, constitui a base fundamental da tragédia. Por exemplo, em *Édipo Rei* de Sófocles, o rei amaldiçoado pelo destino faz recair a desgraça sobre o seu povo através de um acto involuntário de sexualidade transgressiva: o acto de relação sexual com a sua mãe. Também em *As Bacantes* de Eurípides, o poder do deus Dioniso sobre os seus seguidores é fundado sobre o seu magnetismo sexual. Aliás, o frenesi pelo qual Baco destrói Penteu, é, em último caso, um frenesi sexual.

Se avançarmos até à época renascentista, rapidamente notamos que a dualidade sexo-morte está na génese das tragédias shakespearianas, desde *Romeu e Julieta* a *Hamlet* ou *Macbeth*. Aliás, é em *Macbeth* que Shakespeare joga com a noção aristotélica de Fortuna, através das profecias das bruxas (ou Irmãs da Fortuna). Porém, note-se que o regicídio não é um acto inevitável. Macbeth não é nenhum Édipo – isto é, o sujeito de acções aparentemente involutárias num jogo celestial –, mas antes alguém cujo poder e luxúria estão inseparáveis do seu desejo sexual pela mulher. Quanto a Lady Macbeth, ela lança o seu trunfo retórico quando diz:

When you durst do it, then you were a man:  
And, to be more than what you were, you would  
Be so much more the man...  
(*Macbeth*, I, vii, 49-51)

Esta retórica sexualizada – na qual Lady Macbeth parece prometer maior prazer sexual ao seu marido no caso de ele cometer o crime, e menos em caso contrário – é o que persuade Macbeth a cometer o assassinio do Rei Duncan. O que o leitor poderá pressupor até então, segundo as acusações ou insinuações de Lady Macbeth, é que Macbeth é impotente, como que uma figura cuja capacidade de acção e decisão se encontra debilitada.

Ainda em *Eroticism and Death in Theatre and Performance*, Richard J. Hands apresenta um ensaio intitulado “Labyrinths of the taboo: theatrical journeys of eroticism and death in Parisian culture”. Neste ensaio, Hands parece surgir como um *flâneur* crítico, conduzindo o leitor a uma caminhada pelas ruas e pela história cultural de Paris. Desde o metro parisiense visto enquanto local nefasto e subterrâneo onde potencialmente ocorrem transgressões sexuais, até à Torre Eiffel enquanto símbolo fálico ou o Arco do Triunfo enquanto objecto invocador da forma vaginal, Hands apresenta-nos uma perspectiva acerca da ligação, presente na cultura parisiense, entre *l’amour e la mort*. Ele encontra essa ligação a pulsar não apenas na indústria sexual da burguesia da Paris moderna, mas também na Paris do século XIX (bem como Londres) com os seus crimes de necrófilos. Além disto, Hands chama atenção para o facto de que um profanador da morte parisiense era então apelidado de “vampiro” – um título que nos alerta para outro aspecto da cultura que está intrinsecamente ligada à dualidade sexo-morte.

Para além de Hands, também Howard Barker nos apresenta alguns argumentos sobre todas estas questões, constituindo o posfácio da antologia de Gritzner. Intitulado “The corpse and sexuality”, o ensaio de Barker reflecte, tal como o próprio título indica,

sobre o estatuto erótico do cadáver. Desde um olhar sobre a narrativa de Drácula até à ascensão da anatomia enquanto performance no século XIX, Barker compõe um argumento que detecta a relação sexo-morte como algo que está tão profundamente enraizado na cultura humana que a morte ela própria (o corpo humano morto) também acarreta a sua própria fascinação sexual.

As palavras finais de Barker surgem como um bom ponto final desta colecção diversa de ensaios reunidos por Gritzner. O desfecho da antologia aponta para a inevitabilidade de um determinado aspecto: por muito que se tente, o naturalismo do teatro do XXI nunca poderá abafar as possibilidades ressonantes da tragédia e as suas articulações na conexão seminal entre desejo sexual e morte.

Outro exemplo claro da ligação entre o erotismo, o desejo, a paixão e a morte no contexto teatral, são as tragédias sobre o amor de Fedra por Hipólito.

Tanto em *Hipólito* (428 a.C.) de Eurípides (480-406 a.C.) como em *Fedra* (53 d.C.) de Séneca (4 a.C.–65), surge a ideia de paixão enquanto doença ou uma praga vinda dos deuses. Em Eurípides existe um claro exemplo dessa orientação, nomeadamente na passagem em que a Estrofe II afirma: “Divagas, querida jovem, por estares possuída por um deus, talvez por Pã, ou por Hécate” (Eurípides 28).

Deus Pã é o Deus da natureza, representante máximo do desejo sexual absoluto e da energia vital presente em tudo o que nos rodeia; ao passo que Hécate é uma divindade associada à loucura e à morte. Perante a invocação destas duas divindades, torna-se possível entender que, neste contexto, falar de sexo ou falar de morte é, precisamente, falar-se sobre a mesma coisa. É nesta passagem que explicitamente surge a representação da paixão e da morte segundo um tratamento que une ambos os conceitos, remetendo para a ideia de “*la petite mort*” (a pequena morte), uma expressão

idiomática francesa que se refere à ideia de orgasmo – tal como surge em *Madame Edwanda* (1967) de Georges Bataille.

Com o passar do tempo, a apropriação do termo “*la petite mort*” tende a afastá-lo das referências ao próprio acto sexual, de modo a privilegiar uma referência ao estado pós-orgásmico que afecta algumas pessoas, nas quais quase se atinge um estado de inconsciência. Outros sentidos que surgem da reapropriação do termo aludem à libertação espiritual que decorre do orgasmo, ao estado de melancolia ou transcendência que recorre de uma sensação de força vital que invade o corpo – um possível estado de transe – e à ideia de que quando algo indesejado acontece a alguém, essa pessoa fica de tal modo afectada que sente que morre uma parte de si.

Esta última interpretação do idiotismo francês parece ser aquela que mais harmoniza com a personagem de Fedra que, ao não ser correspondida no amor, sente-se debilitada, arrebatada, aterrada. A paixão surge aqui não como algo que age (que nos faz agir ou que, de algum modo, age por si), mas como algo de que se padece.

Ainda no contexto francês, também Jean Genet (1910-1986) apresentou argumentos que estabelecem uma ligação entre o teatro, o erotismo e a morte.

A ligação com o erotismo, em Jean Genet, prende-se com a relação que ele estabelece com a sua sexualidade. Na grande maioria dos seus textos, nomeadamente no romance *Querelle de Brest* (1947), é notória a ligação do homoerotismo com uma premonição da morte: uma estreita relação entre os impulsos sexuais (*latu sensu*) e a morte. Numa carta ao actor e realizador francês Roger Blin (1907-1984), já Genet nomeara o palco como um lugar vizinho da morte, aproximando o autor, portanto, ao argumento anteriormente associado a Kantor: *o teatro como um ofício de defuntos*.

Sobre isto, assim nos diz: “Se fizermos a escolha de nos vermos deliciosamente morrer, há que procurar com rigor os símbolos fúnebres, e ordená-los.” (Genet 43), adiantando depois, num acto visionário acerca da sua própria morte:

Tudo acabará com a dissolução daquele que eu, não podendo atingir na sua pessoa, vou aprisionar. A glória: erigir um túmulo que nunca chegará a sê-lo, nunca o terá sido, dentro não terá nada. Apesar disso construí-lo, mas ao princípio em segredo e num grande aparato, descobrir-lhe ou desvendar-lhe com mão feroz o pretexto: um cadáver. (58)

A partir daqui, em defesa do seu próprio teatro da morte, Genet começa por visionar um teatro edificado em cemitérios.

Nas cidades de hoje, o único lugar (...) onde poderia construir-se um teatro, é o cemitério. A escolha servirá tão bem o cemitério como o teatro. Mas o arquitecto do teatro não poderá suportar as tolas construções onde as famílias guardam os seus mortos.

Arrasar os jazigos. Conservar, talvez, algumas ruínas: um pedaço de coluna, um frontão, uma asa de anjo, uma urna quebrada, para se indicar que uma indignação vingativa quis este primeiro drama para a vegetação e talvez uma era forte, também nascidas no conjunto dos corpos em putrefacção, uniformizarem o campo dos mortos. Se ao teatro for reservada uma localização, o público deverá (para chegar lá e ir-se embora) passar por caminhos que ladeiam os túmulos. Imagine-se o que seria a saída dos espectadores, depois do *Don Juan* de Mozart, a andarem por entre os mortos deitados na terra, antes de regressarem à vida profana. Nem as conversas nem o silêncio seriam os mesmos que à saída de um teatro parisiense. (95)

Deste modo, segundo Genet, a morte tornar-se-ia um fenómeno mais próximo de cada indivíduo. Estes cemitérios não se querem mortos, mais vivos; isto é, cemitérios onde se continuam a escavar túmulos e a enterrar-se mortos; “um Crematório onde se assam, noite e dia, cadáveres.” (96) Os vivos deverão desfazer-se dos cadáveres expedindo-os para o forno crematório.

Quanto ao modo de tratar ou de proceder com os cadáveres, assim nos diz:

Que antes de o morto ser enterrado se leve à boca de cena o cadáver no seu esquife; que os amigos, os inimigos e os curiosos se ordenem na parte reservada ao público; que o mimo fúnebre que precedia o cortejo se desdobre, multiplique; que se transforme em grupo teatral e faça reviver e remorrer o morto à frente do morto e do público; que a seguir o caixão seja tomado para o levarem, noite fechada, até à cova; que o público, enfim, se retire; a festa acabou. Até uma nova cerimónia proposta por outro morto com uma vida que mereça uma representação dramática, não trágica. A tragédia é preciso vivê-la, não representá-la. (99-100)

Ao invés do cemitério da cidade, Genet prefere columbários (com ou sem chaminé, com ou sem fumo) nos quais os mortos seriam calcinados como pães. A partir daqui, existe a crença de ser possível perpetuar-se uma certa forma de teatro. Para tal, os crematórios das cidades não deverão ser reduzidos às dimensões de uma tenda; caso contrário, o teatro morrerá. Fazendo um apelo directo aos urbanistas do futuro, Genet pede para que preparem na cidade um cemitério onde os mortos continuem a ser metidos ou, então, que prevejam um columbário inquietante, de linhas simples mas imperiosas, tendo junto dele um teatro então edificado. Assim, “o teatro situar-se-á o mais perto possível, à sombra verdadeiramente tutelar, do local onde guardamos os mortos ou do monumento ímpar que os digere” (89-90). O teatro tornar-se-á, por fim, vazio – isto é, livre de todas as coisas que anteriormente o atravancava.

No que ao público diz respeito: “só viria ao teatro o que se soubesse capaz de um passeio nocturno num cemitério, para ser confrontado com um enigma” (97). Tudo isto permitiria que os autores ou dramaturgos pensassem duas vezes antes de fazer representar as suas peças. Se se der o caso de existir pouca ou nenhuma adesão a estes novos teatros – aqueles visionados por Genet, edificados em cemitérios – eles, por sua vez, deixar-se-iam despossuir. “Morrem mas de um modo elegante, quando já não se

enterra nada neles: os líquenes, o salitre, os muros, cobrem as campas. O teatro construído no cemitério talvez morra – extinguir-se-á como ele” (97). Segundo Genet, este fenómeno de extinção talvez venha a acontecer com toda a arte teatral, pois se a atitude dos homens fosse, dia pós dia, revolucionária, o teatro não deixaria de ocupar o seu lugar na vida. Se alguma vez se instalasse nos homens um tamanho devaneio proveniente de um entorpecimento do espírito, o teatro morreria.

Ao ter em profunda consideração todos os argumentos aqui discutidos, e que constituem aquilo a que se poderá chamar um «teatro da morte», tendo a convergir a minha linha de pensamento e de argumentação para as visões ou aceções que tomam *o teatro como uma celebração da morte*, nomeadamente o pensamento de Kantor e Genet. Sem querer circunscrever a minha argumentação a um pacto de mera empatia entre mim e estes dois pensadores – e sem querer de modo algum arriscar uma solução ou uma resposta definitiva ao conceito de «teatro da morte» - apresento de seguida a minha própria argumentação.

Acredito que a *morte*, ao estar inevitavelmente em co-relação com a *vida* (não por lhe ser contrária ou divergente, mas convergente e, em último caso, uma e a mesma coisa), estará intrinsecamente relacionada com a arte. A arte só existe na sua relação com o tempo, quer a partir do seu carácter efémero, quer a partir da tentativa de imortalização de objectos artísticos. A fotografia e o cinema, ao cristalizarem a imagem, parecem ter como fim máximo a imortalização dos objectos referentes. Contrariamente, o teatro e a performance, ao ocorrerem unica e exclusivamente num tempo e espaço específicos, assentam na sua efemeridade e impossível repetição (na inevitabilidade da sua própria morte). Além do mais, lembremo-nos do que nos disse Deleuze: cada um age para se afastar da sua própria morte.

E há ainda os que crêem que o cinema matou o teatro, ou que o teatro é a morte da arte<sup>5</sup>, ou que a arte já morreu há muito tempo (veja-se a «arte depois do fim da arte» de Arthur C. Danto); mas seja como for, para além desta ideia de que a arte, ao estar em co-relação com o tempo, traça uma relação com a morte, reconheço que a arte teatral seja aquela que, possivelmente, mais se relaciona com o fenómeno da morte. Uma das principais razões é a tal efemeridade inerente ao acto performativo, que contrasta com a imortalização dos objectos referentes, anteriormente mencionada (cinema e fotografia).

Para além disto, outro aspecto que me faz estabelecer uma estreita relação entre teatro e morte é o facto de reconhecer ainda uma certa *teatralidade na própria morte*. Tal como a convenção teatral em si, os funerais são rituais, que, por sua vez, obedecem a códigos específicos. As convenções repetem-se: há o público e há o objecto, há maquilhagem (nos actores e nos mortos – e os actores são os mortos), há *pathos* e, em último caso, catarse/purificação. Deste modo, parece inevitável separar o acto teatral dos ritos fúnebres, quer se acredite ou não que o palco ou o teatro é um lugar de assombração e que o actor/*performer* é ele próprio um xamã (que surge como canal de evocação dos mortos).

Por fim, conduzo o meu argumento a um enaltecimento do aspecto temporal anteriormente discutido – isto é, o do carácter efémero do teatro. Talvez seja nele que reside a força motriz do meu interesse em pensar a relação teatro-morte.

O acto teatral é um acto destinado a morrer. Não há salvação possível: a sua impossível repetição é incontornável. Seja qual for o tempo, espaço ou contexto em que se insere, ele irá irrevogavelmente desaparecer tão depressa quanto apareceu (se se pensar aqui a ideia de aparecimento e desaparecimento enquanto fim e início do acto performativo). Tal como as nuvens, o acto teatral irá gradualmente transformar-se

---

<sup>5</sup> Em *Art and objecthood* (1998), Michael Fried (1939–) encara o teatro como a experiência de evaporar ou negar tudo aquilo que é objecto, privilegiando as experiências. Sendo assim, a sobrevivência da arte passa a residir na capacidade de se derrubar o teatro (ou seja, as experiências).

diante dos nossos olhos, enquanto podemos ser o seu público, até que, por fim, de forma derradeira e inevitável, irá evaporar-se para sempre.

## II – PROCESSO DE CRIAÇÃO

### 1. *Húmus* de Raul Brandão

De modo a iniciar a construção de um objecto cénico que, de certo modo, reflecta sobre um *teatro da morte*, encontrei em *Húmus* (1917) de Raúl Brandão (1867-1930) a força motriz para o desenvolvimento do projecto.

A obra literária de Brandão – que para além de ser considerado um escritor português de vasta obra, foi também militar e jornalista – surge marcada por um realismo nas descrições das paisagens e dos acontecimentos, associado a um lirismo linguístico.

Entre as suas diversas obras publicadas – das quais se destacam, por exemplo, *A Farsa* (1903), *Os Pescadores* (1923), *As Ilhas Desconhecidas* (1926) ou *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926) – *Húmus* parece surgir como a obra máxima de referência.

De uma densidade inquietante, *Húmus* divide-se em dezanove capítulos, cada qual contendo vários fragmentos de texto que correspondem a diferentes dias, qual diário pessoal que narra uma sucessão de acontecimentos ou tece várias considerações que nascem da contemplação ou da reflexão metafísica.

O primeiro capítulo – “A Vila” – pinta desde logo o cenário para o qual nos conduz as palavras de Brandão: “Uma vila encardida – ruas desertas – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos de muralha que não têm serventia: uma escadia encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures.” (Brandão 2011: 7)

A vila é descrita como um lugar esquecido pelo tempo, escorrendo nele um abandono profundo no qual se enterraram todos os sonhos. Todos os habitantes da vila

dormem em silêncio, excepto o narrador (Brandão, ele próprio), que a partir deste cenário onírico descreve ao leitor as figuras que habitam naquele espaço fora do tempo.

Brandão fala-nos da estagnação, da repetição desenfreada dos gestos quotidianos, dos vícios de cada uma das figuras que ele se propõe apresentar. Um dos aspectos centrais nesta apresentação introdutória da vila é a descrição da igreja, que ocupa um papel nuclear na vila. A igreja contém santos corroídos pelo granito salitroso, qual consequência da estagnação e desgaste que impera na vida dos habitantes. Aliás, à medida que o leitor vai ficando familiarizando com as personagens descritas em *Húmus* – os habitantes da vila – parece surgir nele a sensação de que estas são figuras estagnadas no tempo (ou antes, na sua própria existência). Cada uma delas parece recusar a vida enquanto movimento de acção, de busca e de descoberta.

A partir destes pontos descritivos, Brandão parece desde logo afirmar que se vive permanentemente num mundo de fórmulas às quais temos de obedecer cegamente. Porém, parece haver um outro mundo, isto é, uma vi(d)a alternativa, uma outra possibilidade de concretização das coisas, mas que vamos até à cova sem dar por ela, resignando-nos somente a esta vida insignificante e grotesca.

Cada ser humano – não apenas as figuras da vila, mas todo e cada qual (até porque falar das vidas destas figuras é falar da condição humana) – representa num jogo constante. Segundo Brandão, o quotidiano pode ser metaforicamente descrito como uma série de indivíduos que vivem curvados sobre uma mesa de jogo que serve de pretexto para os lamúrios da inutilidade dos dias e do envelhecimento que gradualmente os corrói.

Sendo assim, em *Húmus*, Raúl Brandão serve-se desta vila para tecer as suas reflexões sobre a vida humana. “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro.” (Brandão 2011: 20) Ele apresenta o ser humano como uma criatura na qual

vivem dois seres opostos: por um lado, uma figura regrada e metódica e, por outro, um carácter louco, qual doido que vive livre e em permanente êxtase. Este aspecto apresenta desde logo uma ideia de duplicidade do ser, a partir da qual Brandão amplifica uma discussão sobre a (des)fragmentação da personalidade.

No capítulo “Papéis do Gabiru”, o narrador apresenta-nos aquela que é uma outra versão de si próprio – ou antes, um outro ser que habita no seu interior. Gabiru é descrito como um homem absurdo, constituindo uma parte do narrador que ele próprio tanto abomina quanto admira. Este outro ser parece falar dentro de si quando menos se espera, pelo que quando o narrador o chama, ele teima em não comparecer.

Gabiru é descrito como um singular filósofo, um sonhador que pode passar meses inteiros sem proferir uma única palavra, mas cujas palavras o narrador consegue ouvir dentro de si próprio, considerando este ser alternativo uma boa companhia, qual companheiro psíquico. Mas tanto quanto a aversão é aqui sinónimo de admiração, o narrador deseja a morte de Gabiru, ainda que lhe dedique um amor extraordinário. O Gabiru parece sussurrar-lhe que a vida é inútil, estúpida e incompreensível, dada a sua incompletude. A partir das interrogações sobre a razão pela qual se é concebido no mundo, a vida é imediatamente descrita como uma constante absorção de morte. Aliás, a aparente dualidade vida-morte parece surgir como uma coisa una: a vida e a morte são (paradoxalmente) uma e a mesma coisa.

De qualquer modo, o narrador acaba por afirmar que morrer é absurdo e estúpido, pois corresponde a um fenómeno que ele próprio não compreende. Afirma ainda que a sua existência é um drama, diferente de qualquer outro, no qual não existe acção nem personagens, passando-se apenas no “silêncio despercebido entre mim e mim.”

Outro dos aspectos nucleares de *Húmus* é a questão suprema sobre a existência ou inexistência de Deus. Brandão aponta para o facto de que se Deus existe, ele é um homem, mas, se Deus não existe, ele é um homem completamente diferente. A questão da (in)existência de Deus surge portanto como ponto determinante na vida de Brandão, na medida em que a dúvida acerca deste mesmo assunto parece condicionar toda a sua existência. Para além de Deus, também a *consciência* se assemelha a um fantasma, pois persiste em cada indivíduo como um monstro que condiciona a sua existência.

Por isso, a escrita de Raúl Brandão surge com um impulso de vida, uma força bruta e inexplicável que tanto escorre luz e ternura quanto morte e desespero. Através das páginas deste diário-romance<sup>6</sup>, Brandão transmite de forma belíssima a melancolia e o drama inerentes à condição humana, numa busca aparentemente frívola de um sentido para a vida.

Deste modo, após uma leitura e análise aprofundada da obra, de modo a traçar a raiz dramática para a construção do objecto cénico, optei ainda por ler: as *Memórias* (1919-1933) de Raúl Brandão, publicadas em três tomos; a antologia *A pedra espera ainda dar flor* (1891-1930), publicada postumamente (2013); e os seus textos para teatro.

Curiosamente, a leitura das *Memórias* e da antologia póstuma (mais do que as peças) fez com que o meu interesse pelo universo brandoniano se intensificasse. Nestas duas obras parece-me bastante latente uma exaltação do universo onírico, bem como do impulso de vida e de morte e das reflexões metafísicas que já vira latejar nas páginas de *Húmus*. O misticismo inerente a estas obras parece assentar num discurso sobre

---

<sup>6</sup> Sobre a classificação de *Húmus* enquanto género literário, note-se que sempre foi difícil inseri-lo numa categoria, na medida em que é uma mistura de ensaio, com diário, com romance e com poesia. Aliás, desde a data do seu lançamento até aos dias correntes, *Húmus* tem sido considerado por muitos um texto “inclassificável”, tendendo a ser descrito por outros como um romance onde nos é apresentada poesia em prosa.

problemas filosóficos com os quais igualmente me deparo e, nesta medida, partindo desta tríade literária (*Húmus-Memórias*-antologia), comecei por delinear uma série de temas e de argumentos que me interessavam explorar na construção do objecto cénico.

## **2. Uma primeira dramaturgia: temas e problemas**

De todos os temas recolhidos a partir da leitura das obras brandonianas, eis aquele que foram extraídos do *Húmus* e que, por se inserirem nesta obra, ocuparam na construção do objecto um lugar central e nuclear, constituindo a sua base conceptual e dramática.

### **2.1. Pontos-chave extraídos de *Húmus***

#### **a) Fragmentação da personalidade**

A partir do capítulo “Papéis do Gabiru” é visível a atenção que Brandão dedica à ideia de que a *personalidade* não corresponde a nada mais do que uma construção volátil de uma consciência de si, na qual se compreendem variações de seres e almas.

Esta sensação de a personalidade poder conter um carácter metamórfico constituiu já um interesse na minha primeira encenação – *NÓS ou ensaio metamorfose* – que construí a partir de vários textos de minha autoria e levei a cena na Comuna – Teatro de Pesquisa em 2013. Neste projecto, dediquei uma atenção particular à ideia de que “cada qual não é um assim” – tal como indiquei na folha de sala do mesmo projecto –, no sentido de que cada indivíduo pode conter nele variações de si próprio que, inevitavelmente, ele se assemelha a um invólucro para várias *personas*. A identidade passa então a conter traços tão indefinidos que, em último caso, nada lhe resta a não ser evaporar-se.

Em *Húmus*, este aspecto é notório, por exemplo, na seguinte passagem:

O homem por dentro é desconforme. É ele e todos os mortos. É uma sombra desmedida: encerra em si a vastidão do universo. E com isto teve de atender a máscara. Para poder viver teve de se transformar e de esquecer a figura real por a figura de todos os dias. Agora todos somos fantasmas — todos somos afinal só fantasmas, e o que construímos já não cabe entre as quatro paredes da matéria. (72)

Nesta medida, sobre a relação que cada indivíduo vive consigo próprio nesta permanente mutação de si mesmo, diz-nos Brandão:

Tu lutas contra esta figura que dentro de ti te impele; — tu queres fugir de ti próprio, queres separar-te de ti mesmo, e não podes. Só consegues, à custa de esforços desesperados, maneres-te dentro da fórmula ou da máscara que escolheste, e arredar o crime e a loucura, e fingir e sorrir; tu pudeste iludir o fantasma, seguindo pelo caminho trilhado. Iludiste os outros e a ti próprio te iludiste. (168)

E ainda, sobre si próprio:

Há entre as figuras que compõem o meu ser, duas encarniçadas uma contra a outra. Há uma que crê, outra que não crê. Há uma capaz de todas as cobardias, outra capaz de todas as audácias. Há uma pronta para todos os rasgos e outra que a observa e comenta.

Mas há entre as figuras que compõem o meu ser, uma que está calada. É a pior. Olha para mim e basta olhar para mim para que eu estremeça. (...) Se te quisesse descrever, não te podia descrever. Sei que me pertences e que te pertença. (170)

## **b) Ausência de sentido**

Através das descrições do quotidiano – da repetição desenfreada dos mesmos gestos e expressões, da mentira, da hipocrisia, da farsa – Brandão desenvolve a ideia de ausência de sentido para a existência, notória na seguinte passagem:

Descobres que as palavras não te servem de nada. Descobres que tens de ir de encontro às questões e não as podes desviar do caminho. Descobres que por tuas próprias mãos criaste uma criatura disforme, que alimentaste de mentira. E, a esta luz que te dá de chapa, descobres que a tua caridade e os teus escrúpulos eram uma luta de vaidade e de medo, de palavras e de instinto, onde não entrava uma única verdade. Descobres que criaste um ser falso que abominas e te abomina, e que não te podes separar desse horror. Descubro também que errei a vida, e não sei recomeçar a vida, e que tudo que fiz não fui eu quem o fiz, mas o outro que me mete medo, e que tanto vale a minha vida que perdi a arcar com Deus. (80)

E sobre a sensação de que existe um outro mundo possível, uma vi(d)a alternativa àquela que tão monstruosamente seguimos, assim nos escreve:

Todos sentimos atrás de nós um mundo, outro mundo, outro mundo de ninharias, de palavras sem nexos, de coisas que perderam a expressão, de apetites que nunca se realizaram — todos cobrimos isto de aparências. Passamos a vida a conter outro ser — outra coisa — outro espanto. Há um fio invisível que ninguém se atrevia a ultrapassar. Uma ordem que ninguém rompia. (80)

### **c) (In)existência de Deus**

E assim, permeando toda e qualquer questão que nasça nesta existência absurda e grotesca, surge a dúvida suprema acerca de existência ou inexistência de Deus. Este torna-se, indubitavelmente, um dos temas ou assuntos de maior importância em *Húmus*, destacando-se, a título de exemplo, a seguinte passagem:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitemo-la para satisfazer instintos e paixões. Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido. Questão lógica: pois eu hei de ir para a cova, para todo o sempre, para toda a eternidade, sem ter extraído da vida tudo que ela me possa dar, preso a palavras ou a meras questões de forma? Oh! ponhamos a questão, consciência: se Deus não existe tu não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas. Ponhamos enfim a questão com toda a clareza, porque este é o único problema que me importa e que te importa resolver. (...) Se Deus existe eu sou um homem — se Deus não existe eu sou outro homem completamente diferente. (68)

No que diz respeito a esta dupla condição – a determinação da individualidade segundo a (in)existência de Deus – Brandão avança:

Deus existe — ou Deus não existe. Se Deus existe, se tenho a certeza que Deus existe e se interessa pela minha dor, esta vida transitória é um único minuto com a eternidade à minha espera. Tudo me parece fácil. Que exige o meu Deus? Que me reduza a pó e despreze a aparência? Tudo é vão diante da eternidade que me espera. O meu Deus enche o mundo. Só o meu Deus existe, e todo o resto no universo é tão pequeno e tão fútil, que reclamo mais dor, mais sofrimento, mais fome. (...) Tenho necessidade de Deus, como do ar que respiro. Sem ele a vida é desconexa o atroz; pior, é monstruosa. Creio porque creio. Se a vida se reduzisse só a isto, a vida seria abjeta. Dentro em mim tudo me fala numa lei, numa lógica, numa razão de ser, num sentido. Eu vejo Deus, eu sinto Deus.

Mas se Deus não existe — se Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. Fui tudo — e sou nada. Leva-me a força bruta. Sou o acaso na mistificação. Sou menos que nada no monstruoso impulso. Se Deus não existe tanto faz gritar como não gritar. Não tenho destino a cumprir: saio do nada para o nada. (...) Que não houvesse o céu, que houvesse o inferno! Só o inferno! E nem o inferno existe!... (...) E por mais que grite, por mais que proteste, estou aqui diante do incompreensível, vivo no nada, de pé na voragem. E para lá há uma coisa infinita, um negrume infinito, uma vida infinita. É imenso — é inútil. Sou menos que nada. (...) Estou aqui defronte do espanto e sinto-me perdido na vastidão infinita. Tudo o que disse — disse-o diante do vácuo, tudo o que sofri — sofri-o diante do vácuo, todo o meu desespero, a minha dor, a renúncia, os esforços, o calvário — diante do vácuo! (86)

#### **d) Apatia, dormência e resignação**

De modo a descrever mais detalhadamente a sensação de que os habitantes da vila (figuras que surgem como o espelho de qualquer indivíduo) estagnaram na sua própria vida e existência, assim nos diz Brandão:

Do sonho grotesco ou esplêndido, ridículo ou feroz, à realidade vai um passo desmedido. Interpõe-se um muro... Todos passamos os dias a resignarmo-nos. Muitos nem dão pela vida. Há seres que tanto faz estarem vivos como mortos. Outros nunca repararam sequer na sua verdadeira fisionomia (porque até a nossa fisionomia é mais verdadeira que real). Em alguns o murmúrio das vozes é tão afastado que não chegam a interpretá-lo... Há-os que saem da luta esfarrapados, há-os cheios de reticências e que mal visionam o mar morto

indiscritível. O que os farrapos custam a largar! O que o muro custa a deitar abaixo! Pesa-lhes a vida anterior, o hábito reclama-os. Adere-lhes o infinito e as cólicas, a usura e o fel. E sobre tudo isto há a contar também com a imbecilidade e a apagada inépcia. Há a contar com a langonha que também tem o seu sonho. Há a contar com o que se arrasta no escuro, com olhos brancos, com olhos vagos para a luz e para o sonho. Há a contar com as velhas encardidas de hábitos e de fístulas. Em seres amorfos e aguados, quase inertes, no fundo remexe ainda um resquício de sonho, que se traduz no mesmo gesto pautado, na mesma mímica, e no olhar, onde, até na imbecilidade cerrada, se distingue não sei quê de temeroso. Por isso a questão não é fácil de resolver. (77)

### e) Morte

Ao fazer um balanço de todos estes aspectos (que surgem como temas nucleares da obra), tudo se parece resumir a uma só questão ou a um conceito-chave: a *morte*.

Aliás, como já foi aqui comprovado, Brandão fala-nos explicitamente da morte (dos mortos) ao longo de toda a obra. Se notarmos bem, por exemplo, a questão da (des)fragmentação da personalidade remete para uma ideia de morte da identidade fixa. Por sua vez, a questão da resignação diante da vida surge de uma relação directa e consciente do ser humano para com a sua própria morte (no seu processo de morte). Também o debate sobre a existência ou não de Deus prende-se com uma interrogação sobre o que haverá depois de morrermos; ou, por outro lado, o que nos fez nascer, a nós e ao Universo?

Há dias em que me sinto envolvido pela morte e nas mãos da morte. Há dias em que não distingo a vida da morte, e agarro-me como um náufrago a este sonho...

Cheguei ao ponto, Morte. Cheguei onde queria. Tu és o meu sonho frenético. Não há outro maior. Cheguei ao ponto em que te não distingo da vida. Tu és a vida maior. Por vezes vejo o grande mar, onde a lua deixa o seu rasto, caminhar direito a mim. Vagueia a floresta adormecida e avança desenraizada para mim... Cheguei ao ponto, Morte, em que não me metes medo. Aceito-te. De ti me vem a vida. Absorve-me. Só tu agora me prendes os olhos e de ti não posso arrancá-los. És o único mistério que me interessa. Confio em ti. Cheguei ao ponto, Morte, eu que só de ti espero. Só tu resolves e explicas. Só tu acalmas. Aceito-te mas intimo-te.

Toma a forma que quiseres, mais negra, mais trágica, mais torpe — bem funda é a noite e está cheia de luzeiros: — recebo-te, mas como um passo a mais para outra iniciação, para outro assombro, e até para outra dor se quiseres, porque da dor extraio mais beleza, mais vida e mais sonho. (220)

## 2.2. Problemas na criação

Partindo então destes pontos-chave extraídos de *Húmus* e construindo, assim, a dramaturgia-base do objecto cénico, inicei uma série de ensaios para a construção do dispositivo.

A proposta de arranque assentava, essencialmente, na selecção de passagens a trabalhar em ensaio. A ideia seria a de tentar traduzir nas acções os argumentos que constituíam essas mesmas passagens, podendo o texto correspondente a esses mesmos excertos ser ou não dito. Aliás, a questão da existência de texto no objecto cénico foi um dos aspectos ao qual dediquei maior reflexão, tanto mais porque a referência-base de todo o projecto é nada mais nada menos do que uma obra literária.

Sendo assim, entre Outubro e Dezembro de 2015 dediquei-me a construir este dispositivo para o *Húmus*, tendo chegado a um objecto concreto que, na sua base, era uma recriação ou uma versão cénica da própria obra. Neste dispositivo, passavam pelo meu corpo as figuras dos habitantes da vila. Nem todos falavam, algures eram apenas vultos ou silhuetas que criava fugazmente. A opção de dar voz às várias figuras, nomeadamente o momento de diálogo interno com o Gabiru, parecia reforçar, em cena, a ideia da fragmentação da personalidade.

Porém, este foi logo um dos aspectos que causou em mim alguma inquietação: a recriação de figuras através de quadros parecia, de facto, conduzir o dispositivo para uma espécie de objecto fragmentado – e interessava-me mais trabalhar numa noção de continuidade, de fluidez e de organicidade.

O dispositivo que descobrira algures em Dezembro – esta possibilidade de espectáculo/performance para o *Húmus* – parecia dividir-se em dois blocos ou duas partes: uma primeira com imagens que constituíam a criação de figuras e de paisagens, num permanente contraste luz-sombra onde predominava a voz do actor; e uma outra parte quase totalmente escura, no qual se viam apenas breves imagens na penumbra, quadros de poucos segundos, onde predominavam cânticos religiosos.

De qualquer modo, quanto mais ia ensaiando este dispositivo, mais problemas iam surgindo. Um deles continuava a prender-se com a questão do uso do texto em cena: o facto de invocar em cena as palavras de Brandão, dizendo-as em voz alta, parecia ter como preocupação uma busca pela concordância das acções com o universo literário em questão, para além de parecer tornar aquele um objecto cénico convencional. Mas a questão da convenção não foi tão alarmante quanto possa parecer, até porque chegando a um determinado ponto de subversão das convenções (refiro-me aqui, sobretudo, ao pensamento desencadeado pelos estudos da performance), interrogo-me igualmente pela razão pela qual se continua a insistir tanto numa subversão (para não dizer *renúncia*) da convenção teatral? Até porque, em último caso, o facto de tomar um determinado acontecimento como um espectáculo ou uma performance talvez seja colocá-lo, imediatamente, no plano da convenção. Mas seja como for, tal como disse, este não foi um aspecto ao qual dediquei maior atenção.

A preocupação parecia recair mais nos aspectos inerentes à segunda parte do dispositivo, na qual o texto se evaporava por completo, restando o corpo e a escuridão. Para falar sobre isto, partirei de uma série de conversas que tive com alguns espectadores (que, note-se, não trabalham, nem desenvolvem necessariamente uma pesquisa no âmbito das artes performativas) com os quais tive a oportunidade de assistir a performances ou a espectáculos em que a ausência de palavra ou de texto era

predominante. Os argumentos que surgiam por parte destes espectadores prendiam-se com a sensação de que o objecto *x* parecia “distante”, na medida em que “não comunicava” – o que me levou a interrogar (a mim próprio e a eles): O que é comunicar? Quando se comunica? Quer-se, de facto, comunicar? A palavra dita – o texto – parecia então, segundo estes espectadores, servir como um canal de posicionamento no mundo, na medida em que coloca aquele que fala num plano *comum*; fá-lo *existir* no mundo. Porém, estes argumentos pareceram-me pouco consistentes, nomeadamente no que se refere à *existência* no mundo.

Um destes espectadores argumentou ainda que todo aquele que se apresenta ao público e renuncia a palavra, bem como qualquer tipificação ou construção de figuras com o corpo, parece procurar algo que se poderia apontar como “estado de não-representação”. Mas, seja como for, creio que tentar não representar é sempre um acto falhado, bem como o de representar. Como indiquei anteriormente, a partir do momento em que se reconhece a convenção (“estou a assistir a um espectáculo ou performance”), entra-se imediatamente na zona de representação, na medida em que as coisas observadas parecem *representar* (leia-se *invocar*) ou *re-apresentar* outras coisas.

Algures nestas conversas surgiu também a palavra *místico* associado a este tipo de objectos não centrados no texto, possivelmente associado à ideia de distanciamento que fora anteriormente discutida: a sensação de que aquele objecto não pertencia ao mundo, pois os seus mecanismos de linguagem não eram *comuns* ou, como alguém nesta discussão pareceu indicar, *verosímeis*. Curiosamente, fiz saber que, a meu ver, as coisas quando ditas deixam de existir. Esta minha visão contrária prende-se com a sensação que em mim predomina que sempre que invocamos uma coisa, matamos a coisa – porque a tentativa é sempre a de *invocá-la* ou *referi-la* ou *querer fazê-la existir*, mas não passa disso; não se trata, portanto, da coisa em si.

A partir daqui, de uma tomada de consciência maior deste meu argumento, surgiu em mim a sensação de que *dizer* as palavras de Brandão seria matá-las. Para falar do *Húmus* não poderia *dizer o Húmus*. Pretendia encontrar outro mecanismo, mas todos me pareciam insuficientes, pelo que considerei, várias vezes, *não fazer nada*. Mas este seria também um caminho que parecia apontar uma (dis)solução para os problemas emergentes: e a questão é que não acredito muito em soluções, na medida em que estas raramente surgem como coisas definitivas ou irrevogáveis. Isto é, poderia continuar a fazer o que quer que seja desde que conseguisse apaziguar-me com o facto de que todo e qualquer acto que surgisse dali em diante seria, de certo modo, um acto falhado.

Apaziguei-me com isto. Até porque, tal como nos relembra Brandão, todos os gestos, todo o quotidiano e toda a vida é, de facto, inútil – tal como a arte é inútil (se alguma vez se considerou, de facto, que esta poderia ser útil). Ainda, como nos disse Deleuze, tudo o que fazemos é agir com o intuito de nos afastarmos da morte (porque fazer nada é morrer).

Continuei, então, na busca por este dispositivo cénico a partir do *Húmus*. Progressivamente, fui detectando o problema que constituía o auge de toda a minha inquietação para com o objecto que havia construído: o acto de invocar ou recriar cenicamente a obra parecia-me um acto demasiadamente frívolo. Para falar do *Húmus* teria de falar de outra coisa, falando, no entanto, *dele*. Este parecia-me ser o caminho mais acertado, pelo que iniciei uma nova busca sobre outras possibilidades de concretização – o que, em último caso, me conduziu a uma renúncia do dispositivo que até então tinha construído.

### 3. Uma segunda dramaturgia: outros temas, outros problemas

Uma das primeiras possibilidades de concretização de um objecto alternativo que, de qualquer forma, assentava ainda sobre as mesmas coordenadas de investigação, era a de criar uma *performance* que consistisse na simulação do meu próprio funeral. Esta parecia-me uma possibilidade justa para apresentar um trabalho que se propõe reflectir sobre o *teatro da morte* e que, para além disso, parte da obra *Húmus* de Raúl Brandão (note-se como a potência e a pulsão das coisas inertes é um dos aspectos nucleares da obra brandoniana).

Por outro lado, havia já uma outra possibilidade para a criação de um caminho alternativo que, por sua vez, já tinha sido iniciada por mim, ainda que não tivesse tomado conta disso. A fonte dessa mesma possibilidade residia no caderno de notas que me acompanhava durante o processo de criação para o projecto-*Húmus*.

Os primeiros ensaios para o dispositivo que tinha vindo a construir, e que foi brevemente descrito nos parágrafos anteriores, vieram a ser registados num pequeno caderno, assumindo tanto uma forma textual (frases, palavras, signos) como uma representação gráfica mais abstracta (essencialmente, desenhos e rascunhos). No entanto, conforme ia registando o processo de criação para este espectáculo a partir do *Húmus*, optei, natural e intuitivamente, por transformar o caderno numa espécie de “diário de bordo” – isto é, começaria por anotar no caderno não apenas as acções realizadas nos ensaios, mas também as dúvidas, os problemas e os argumentos inerentes a essas mesmas acções. Era portanto um diário de registo e de reflexão.

Porém, aquilo que creio ter-se tornado mais interessante neste acto de registo foi que, ao reconhecer uma certa performatividade na escrita, optei por tornar o dito “diário de bordo” num “diário-ficção” – por outras palavras, transformei o caderno de registos numa espécie de diário dissimulado do processo de criação (no qual nem todas as

situações que nele se inscrevem correspondem a coisas que *de facto* aconteceram). Registam-se problemas e inventam-se outros.

A opção de criar este diário-ficção (como será designado daqui em diante) joga, desde logo, com a criação de ficções – colocando em causa a (in)existência ou (ir)relevância da premissa da sinceridade no acto de enunciação.

A partir daqui, nasceu esta possibilidade de construção de um dispositivo alternativo: optei por testar o diário-ficção enquanto objecto performativo. Comecei por lê-lo em voz alta nos ensaios e, depois, por projectá-las em cena. Surgiu então um leque de possibilidades para a apresentação do objecto, isto é, para a criação de dispositivo que procurava expor o diário-ficção em cena. Uma das possibilidades seria projectar o texto em cena – neste caso, seria apenas esta a coordenada, ou, pelo contrário, o espaço deveria ser habitado por mais do que uma projecção de texto? Se sim, habitado por quê? Objectos (vivos, inanimados)? O corpo vivo do actor? O corpo morto do actor?

Outra possibilidade seria a de receber o público no espaço de apresentação e entregar a cada pessoa um exemplar do caderno, permitindo que cada um fizesse o que entender com aquilo (poderia ficar ali, ler e sair; poderia ficar ali, ler e esperar por mais alguma coisa; poderia desde logo sair e levar o caderno consigo, lê-lo ou deitá-lo fora, queimá-lo, abandoná-lo, etc).

Ainda sem saber como resolveria a questão da concretização/apresentação do objecto, continuei a escrever (n)os diários, numa constante actualização dos acontecimentos. Depressa me via mergulhado numa deambulação entre a paixão pelo universo brandoniano e o modo como me olhava a mim próprio, enquanto corpo orgânico em combustão e em funcionamento num processo criativo. Curiosamente, e porque no diário latejava o seu aspecto rizomático, a Raúl Brandão juntaram-se outros textos e outros estímulos que vinham a complementar de forma orgânica o trabalho de

investigação, dos quais fazem parte: *Hamlet* (1603) de William Shakespeare (1564-1616) e *Cadernos* (1995) de Nijinski (1889-1950). Alguns dos motivos pelos quais estas duas obras vieram a integrar ou influenciar dramaturgicamente o objecto prendem-se com as questões sobre agir/não-agir (temática hamletiana), as múltiplas reflexões existenciais e metafísicas inerentes às duas obras, e ainda, a uma esquizofrenia da escrita (mais relacionada com os diários de Nijinski).

Deste modo, fui-me apercebendo de que ao servir-me de um objecto-concreto (o que viria a ser o objecto final no qual culmina o presente relatório: *To me or not to me*) falarei de um objecto-fantasma (o espectáculo *Húmus* que nunca se concretizou). E ao falar dos objectos que crio ou que pretendo criar, falo inevitavelmente de mim - até porque falamos sempre de nós a partir do momento em que falamos, quer nos prendamos ou não numa ideia de “nós” próprios. Foi aqui que surgiu o título para o projecto: *To me or not to me*. Não falamos sempre de nós? Falamos para quem? Para nós? Quando é que falamos? Quando é que nos agarramos ou nos desprendemos de uma ideia de nós próprios?

Foi a partir daqui que comecei a reflectir sobre o facto de que, independentemente da presença dos cadernos no objecto final assumir uma eventual primazia, o trabalho poderia estar a ser paralelamente encaminhado para uma reflexão em torno da autobiografia (partindo sempre do ponto nuclear que é a força-motriz do trabalho: o teatro da morte).

### **3.1. Autobiografia, auto-etnografia, autorretrato**

Em primeiro lugar, o facto de considerar a autobiografia um dos aspectos nucleares neste novo objecto parece, desde logo, circunscrever o objecto numa esfera “privada” – na medida em que se passa de algo mais “público” (a obra literária *Húmus*)

para um interesse mais “privado” (biografia de um sujeito), constituindo isto um caminho inverso àquele tendencialmente seguido na criação contemporânea, na qual parece residir a dificuldade de transformar um interesse privado numa matéria de interesse público.

De qualquer modo, para que seja possível dissertar sobre esta mesma ideia de auto-representação, começarei por analisar o que se entende por uma escrita ou construção auto-referencial, pelo que importa, desde já, compreender o conceito de *auto-etnografia*.

Enquanto método de pesquisa ou proposta metodológica associada aos estudos de sociologia, a auto-etnografia, segundo A.C. Sparkes em *Autoethnography and Narratives of Self* (2000) é um estudo que se debruça sobre a experiência do autor/investigador com o propósito de expandir o conhecimento sociológico.

Segundo Carolyn Ellis, Tony E. Adams e Arthur P. Bochner em *Autoethnography: An Overview* (2000), a auto-etnografia pode ser considerada: uma narrativa pessoal, uma autobiografia crítica, uma narrativa evocativa, uma etnografia reflexiva, uma autobiografia etnográfica, uma etnografia autobiográfica, sociologia pessoal ou auto-antropologia – em suma: seria o mesmo trabalho, mas realizado sob diferentes níveis. Em análise, a maior parte dos estudos auto-etnográficos são considerados abstractos, filosóficos ou, em último caso, estudos que carecem de especificidade. Segundo os autores, os materiais a partir dos quais se pode construir uma auto-etnografia são: fotografias, vídeo, artefactos, escritos (cadernos, poesia, rascunhos), documentos oficiais (registos escolares ou médicos), memórias, entrevistas (agentes interventivos na nossa história ou participantes em experiências similares). Os resultados do trabalho auto-etnográfico (que surgem muitas vezes com o intuito de traçar uma biografia) podem assumir a forma de pequenas histórias ou narrativas,

poesia, romances de ficção, ensaios fotográficos, ensaios pessoais, apresentado, em muitos casos, uma escrita fragmentada. Quanto ao estilo, existem duas abordagens mais comuns: por um lado, uma *evocativa* – que pressupõe um acto de confissão, emocional, criativo ou anti-convencional – e, por outro, uma *analítica* – que tende a ser descritiva, realista, apresentando factos comprovados e assumindo, por vezes, um carácter mais académico.

Porém, independentemente da forma como cada pensador reflecte sobre este método da sociologia, é um facto que a auto-etnografia tem vindo a receber críticas que põem em causa a pertinência (senão a coerência) deste método de pesquisa – daí a auto-etnografia não ser oficialmente reconhecida enquanto área de estudos, mas mais como uma proposta metodológica. Algumas dessas críticas apontam para o facto de este método ser auto-indulgente, narcísico, introspectivo, individualizado e não contextualizado, carecendo ainda de um sistema próprio e de um rigor metodológico. Já quem a defende, argumenta no sentido de a auto-etnografia não dever ser julgada segundo critérios tradicionais, mas antes através de critérios literários – isto é, o leitor é quem determina o valor do objecto que se diz ser auto-etnográfico.

Outras críticas apontam no sentido de a história de um determinado indivíduo incluir tantas outras pessoas e tantas outras histórias paralelas, centrais e periféricas, apresentando uma série de caracteres opostos, que o agente responsável pelo objecto auto-etnográfico deverá sempre proteger a privacidade dos outros.

Seja como for, perante esta falta de sustentação e validação do método enquanto área ou campo de estudo, podemos sequer afirmar que a auto-etnografia ainda sobrevive enquanto proposta metodológica?

Em resposta a esta questão, Leon Anderson, no seu ensaio para a Universidade de Ohio “Analytic Autoethnography” (2012), afirma que ainda está muito em vigor isto a

que se pode chamar de *auto-etnografia analítica*, que faz com que a auto-etnografia perca, desde logo, a sua dimensão sociológica a partir do momento em que se debruça na auto-absorção ou auto-reflexão.

A partir disto, José Pedro Arruda, na sua dissertação “A autoetnografia como proposta metodológica” (2012), sugere que todo o qualquer autor deve, a determinada altura, ser objecto de si próprio. Assim escreve:

A autoetnografia permite dar visibilidade a vários aspectos e agentes que ficam fora das teses e ao próprio sociólogo (...) procurará focar-se nas redes de interacção que levam o etnógrafo a escolher as suas metodologias, permitindo ainda localizar a produção de conhecimento e dar visibilidade aos demais actores, humanos e não-humanos, envolvidos no processo. (Arruda 3)

Ainda que debruçado sobre a figura do sociólogo (pois, se atendermos ao contexto, Arruda escreveu esta dissertação no âmbito do seu Doutoramento em Sociologia), importa considerar o seguinte:

Se, como sugere Latour, tratarmos os actores como objectos, para perceber as associações que geram, tendo por base que o sociólogo é um actor como qualquer outro, deverá o sociólogo ser tratado como um objecto? E será possível “pensar” como um objecto? Por outro lado, (...) o sociólogo deve abdicar do seu julgamento interpretativo e das associações que para si são visíveis, mesmo que para outros actores não sejam? Se as respostas a estas questões forem afirmativas, o papel do cientista social reduz-se ao de uma câmara de filmar, capaz apenas de registar factos sem qualquer significado ideológico, conceptual ou emocional. (10)

Inicialmente, a auto-etnografia foi entendida como um mecanismo eficaz para dar voz às condições de vida de grupos considerados subalternos e para valorizar as experiências vividas dos membros desses grupos. Mas, tal como Arruda relembra,

Deborah Reed-Danahay<sup>7</sup> reconhece que a auto-etnografia pode conter múltiplos significados, sendo difícil caracterizá-la a nível de conceito, de método ou de discurso. Reed-Danahay chama a atenção para muitas distinções teóricas em torno do conceito e respectivas variações, como auto-antropologia, antropologia auto-etnográfica, registos autorreflexivos ou narrativas autobiográficas.

Arruda afirma ainda que a prática etnográfica tradicional favorece o *distanciamento em relação ao objecto* e não a proximidade, com vista a uma leitura rigorosa, imune aos interesses individuais do observador – ou seja, o indivíduo que observa, ou analisa, etnograficamente um determinado objecto, deverá agir com imparcialidade nesse mesmo estudo, afastando-se, por exemplo, das suas convicções, preferências, preconceitos ou ideias pré-estabelecidas. Este é um dos aspectos fundamentais da dissertação se atendermos à matéria de interesse deste Trabalho de Projecto. Aliado a isto, e igualmente pertinente, é a consideração de Arruda a respeito do pressuposto da autenticidade, que, segundo este, não pode ser encarado levemente, constituindo um dos desafios mais complexos da etnografia. Neste contexto, surgem questões como: O que é a autenticidade? Pode esta ser apreendida pela etnografia? O que “está dentro” vê melhor a “sua” realidade social? E conseguirá traduzi-la de forma inteligível para alguém que “está de fora”?

Tendo isto em conta, importa então compreender que a perspectiva que se considerou mais relevante para o desenvolvimento da dramaturgia e universo conceptual deste novo objecto cénico é a da *autoetnografia enquanto matéria biográfica*, na qual importa *reflectir não sobre o modo como eu vejo o mundo, mas como me vejo a mim a ver o mundo*.

---

<sup>7</sup> Deborah Reed-Danahay é antropóloga e professora de Antropologia na Universidade de Bufalo. Tem vindo a desenvolver a sua pesquisa etnográfica na Europa (com particular incidência em França) e nos Estados Unidos da América. Os seus estudos tendem a debruçar-se sobre os conceitos de identidade local, regional, nacional e supranacional.

Para além disto, e alargando a discussão em torno do conceito da auto-etnografia para uma reflexão mais aberta sobre a auto-referencialidade, interessa-me a ideia de o autorretrato de um artista enquanto matéria fictícia em potência. À semelhança do que nos diz Paul de Man em “Autobiography as De-facement”, olhar um auto-retrato enquanto algo que desfigura aquele a que se refere, ao invés de lhe traçar uma imagem precisa.

Aliás, no objecto cénico que se veio a construir com base no diário-ficção sobre o processo de criação inicial, joga-se, a dado momento, com os limites da ficção, na medida em que tudo o que é apresentado no diário não corresponde a coisas que, de facto, aconteceram. Na verdade, inventar acontecimentos ou deturpá-los não é o primeiro nível de confronto com as possibilidades de construção de ficções. A palavra “eu” pressupõe desde logo uma ficção, isto é, uma construção: uma ideia, uma consciência, um sentimento de si. Digo “eu”, coloco-me no mundo, construo-me: sou “pessoa”, por isso “*persona*”, por isso “máscara”, por isso “personagem”, por isso “*persona*” e assim sucessivamente. É a partir destas ideias que, neste trabalho, me construo e desconstruo sucessivamente em cena. Construo-me e deixo-me ser construído por outros (até porque o outro sou eu, porque sou eu que o construo; o outro espelha-me e eu só existo porque sou construído). Foi a partir daqui que comecei a ter a sensação de que quanto mais falo sobre mim, mais me virtualizo; isto é, quanto mais me retrato, mais me ficciono.

Ainda, ao ficcionar em parte (incerta) um processo de criação - no qual a premissa de sinceridade não deverá ser de modo algum relevante<sup>8</sup> - crio e assumo ficções de mim, num espectáculo/performance em que o artista é tanto o sujeito como o

---

<sup>8</sup> Sobre a verdade da natureza do objecto auto-biográfico, tal como sugere Paul de Man sobre a ideia de «*pacte autobiographique*», o que importa é o pacto estabelecido entre quem faz e quem vê; entre quem observa e quem é observado.

objecto da obra em si. O artista passa então a ser um «subjéctil», não apenas no sentido de ser (de modo paradoxal e ambivalente) tanto o objecto como o sujeito da obra, mas também na acepção que visa uma relação de intercâmbio de afectos entre quem observa e aquilo que observa (que, por sua vez, o observa). O subjéctil, conceito já discutido por Artaud, Derrida e Ferracini, implica, além do mais, essa dissolução do “eu” enquanto coisa una e independente (ou para os mais radicais, enquanto coisa).

Sobre isto, Paul de Man, retomando aqui as suas considerações em “Autobiography as De-facement” (analisadas anteriormente, de modo breve, na primeira parte do presente Relatório), afirma que o estudo da autobiografia pode surgir através de dois pólos distintos: por um lado, a necessidade de escapar da tropologia do sujeito, e por outro, a reinscrição igualmente inevitável desta necessidade em relação a um modelo especular de conhecimento. A título de exemplo, De Man chama a atenção para o facto de que os elementos que surgem em *The Prelude* de Wordsworth - tais como cadáveres afogados, pedintes cegos, crianças prestes a morrer - são nada mais nada menos do que figuras do *self* poético de Wordsworth.

Quanto à associação que De Man estabelece entre a prosopopeia e a desfiguração, McQuillan, em *Paul de Man*, argumenta que ser possuidor de uma voz implica possuir também um rosto, lembrando os leitores que a origem etimológica da palavra *prosopopeia* advém do grego “*prosopon poein*”, que significa “atribuir uma máscara ou um rosto (*prosopon*)”. Deste modo, a autobiografia surge aqui como um fenómeno que desfigura ao sujeito da prosopopeia a máscara que ele se propõe a restaurar.

Acontece que de Man complica esta noção da autobiografia ao considerá-la enquanto fenómeno que cria uma voz. Ao considerar a ideia de que a linguagem da autobiografia é figurativa (prosopopeia), então ele também considera que essa

linguagem é mais a representação da biografia do que a própria coisa em si. Como tal, afirma de Man, esta linguagem é silenciosa e muda, assim como as imagens são mudas.

A questão prende-se com o facto de que a biografia, ao servir-se da linguagem, implica imediatamente um discurso sobre a ausência, na medida em que a linguagem é falaciosa, pois, tal como foi mencionado anteriormente no presente relatório, ela simplesmente *invoca as coisas*, não *sendo* portanto *as coisas*. O que nos chega através de linguagem são intromissões, pelo que somos levados a pensar que uma presença absoluta só seria possível atingir através de uma ausência absoluta de linguagem e, possivelmente, através de uma oferta absoluta do corpo em carne e osso (tome-se, como exemplo máximo, a figura de Jesus Cristo).

Por tudo isto, o argumento parece ser o de que a linguagem tanto figura quanto desfigura e, neste sentido, uma vez que todos dependemos da linguagem figurativa, todos somos mudos. Toda a autobiografia é muda, ainda que não o seja de forma “silenciosa”, pois tal implicaria uma atitude de não reprodução de som (ao que tão frequentemente damos uso). Assim, estamos todos condenados à mudez face à nossa dependência para com a linguagem. Mas lembre-se: este paradoxo não significa que um determinado indivíduo não possa falar. Ao invés, se entendermos a linguagem como o meio pelo qual posicionamos o nosso rosto (o nosso *self*) no mundo, então poderemos entender que os efeitos disruptivos da linguagem figurativa não nos privam da vida, mas antes da restauração de um mundo coerente com significados fixos e estáveis.

A partir daqui, de Man conclui que a morte não é nada mais do que um nome deslocado para um predicamento linguístico, e que a restauração da mortalidade através da autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) priva e desfigura tanto quanto restaura. A autobiografia faz cair um véu que desfigura a face de que é ela própria a causa.

Em suma, Paul de Man aponta a autobiografia não como um género ou um modo de literatura, mas antes como uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, de algum modo e a dado momento, em qualquer texto. Por fim, poderemos entender que qualquer texto autobiográfico é inerentemente instável e, deste modo, ele irá inevitavelmente desfazer o modelo autobiográfico que procura estabelecer.

### III – OBJECTO CÉNICO

Tendo em conta esta reflexão sobre as temáticas inerentes à proposta, e que, por sua vez, constituem a raíz conceptual e dramaturgica do objecto cénico final, passarei então a descrever e a analisar os elementos cénicos que o constituem.

#### 4.1. Estrutura do dispositivo

O dispositivo cénico que surgiu de todo o processo de investigação acabou por culminar num encontro entre várias passagens do *Húmus* de Raúl Brandão e excertos recolhidos do meu diário-ficção.

De modo a facilitar uma reflexão sobre o objecto final, passarei a dividi-lo em diversos momentos, ainda que o mesmo não possua um carácter fragmentado e surja, antes, como uma coisa una, na qual cada momento contamina e se deixa contaminar pelos que o sucedem e precedem.

Sendo assim, o solo final – este *To me or not to me* – poderá ser dividido da seguinte forma:

- i. Um primeiro momento que corresponde à preparação de uma espécie de rito (que, em último caso, é a acção performativa *per se*), no qual se acendem algumas velas pelo espaço. Pretende-se criar uma atmosfera de negrume e um contraste luz-sombra, aspectos estes que são basilares no universo brandoniano. Aqui, surge por parte do intérprete uma exploração das possibilidades de movimento e de criação de monstros (sobre isto, reflectirei mais adiante);
- ii. Projecta-se na parede algumas passagens do diário-ficção. Enquanto isto, o corpo do *performer* repousa numa cadeira, seleccionando materiais de uma pilha de livros que se encontra junto a si, lendo-os e reflectindo sobre eles;

- iii. Segue-se um monólogo que nasce da apropriação de várias passagens do *Húmus* e que parte para um texto escrito pelo intérprete (um texto concebido fora e dentro de cena, isto é, ele é também criado “ao vivo” e em “tempo real”);
- iv. Outro momento de projecção de algumas passagens do diário-ficção;
- v. Um momento final de invocação da figura de Narciso, no qual o corpo vivo do actor se testa a si próprio no que à capacidade de suster a respiração diz respeito, lavando e mergulhando o corpo num balde com água - uma qualquer alusão a uma tentativa de suicídio.

Deste modo, antes de apresentar uma reflexão pós-apresentação do objecto final, passarei a tecer uma série de argumentos a respeito do modo como me conduzi nos ensaios – isto é, a pesquisa que fiz sobre as diversas possibilidades de concretização das acções.

## **4.2. Dos ensaios**

### **4.2.1. Corpo sem Órgãos**

A presença do corpo vivo do actor em cena implica, desde logo, e no contexto destas reflexões, uma atenção particular sobre a relação de cada indivíduo com o corpo – o seu e o dos outros – e do corpo com o espaço (e vice-versa).

Para tal, de modo a compreender melhor a pesquisa que fui fazendo no que diz respeito à relação do meu próprio corpo com ele próprio e com o mundo, tome-se em consideração aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1972) e *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (1980), definiram como *Corpo sem Órgãos*.

Em primeiro lugar, de acordo com o dicionário Michaelis, um *órgão* é uma parte ou estrutura de um organismo ou corpo vivo, adaptada a uma determinada função; ou,

ainda, aquilo que corresponde a cada uma das partes de um mecanismo que exerce uma função especial.

Por sua vez, o Corpo sem Órgãos (CsO) surge como um conceito retirado de Artaud e que funciona mais enquanto prática, ou conjunto de práticas, do que uma noção ou conceito de contornos bem definidos. Deleuze e Guattari afirmam que o CsO vive-se mais do que se compreende.

Reflectindo, então, sobre o corpo enquanto coisa organizada que funciona como uma máquina de produção – na medida em que se insere na sociedade para realizar determinados fins -, Deleuze e Guattari chamam a atenção para o facto de que, neste contexto, o desejo de cada indivíduo (isto é, de cada corpo) tende a ser esmagado e os seus órgãos são como que capturados e amarrados a uma lógica capitalista, conduzindo-o, em último caso, a uma prisão de fraqueza e infelicidade. Foi por isto que Antonin Artaud considerou os órgãos como nossos inimigos, pois todos eles passam a funcionar com vista à produção, tornando o corpo doente e cada vez mais afastado da sua capacidade revolucionária. A alternativa concebida por Deleuze e Guattari é, portanto, a criação deste Corpo sem Órgãos.

O CsO não é inimigo dos órgãos, mas inimigo do organismo – ou seja, não é contra os instrumentos, mas sim contra a instrumentalização. O objectivo máximo do CsO parece ser o do extermínio da organização produtiva, de modo a privilegiar uma produção de realidades diferentes daquelas que lhe deram. O corpo passa da doença e da vida anestesiada pela rotina para um estado improdutivo que, a seu tempo, se torna intensivo. Com isto, o corpo – agora dito *sem órgãos* – torna a fluir, a afectar e a deixar-se afectar; ele desperta e volta a reconhecer em si o próprio impulso da vida, recusando-se enquanto instrumento e reconhecendo-se como um conjunto de sensações.

O resultado deste CsO parece ser, então, o da intensificação da potência e do pensamento. O corpo deixa de estar excessivamente preocupado ou submetido aos aspectos quotidianos - horários, dinheiro, prazos – e inicia uma busca por outras formas de sentir a vida e de se expressar, aumentando o prazer de viver, de sentir, de experimentar, de produzir, de afectar e de ser afectado. Neste sentido, dir-se-ia que o Corpo sem Órgãos é sempre revolucionário porque busca sempre para si aquilo que lhe pertence: a potência de existir.

Foi este estudo e a apreensão do CsO de Deleuze e Guattari que em muito contribuíram para o modo como abordei a própria proposta que lancei com este projecto. Esta busca e constante aperfeiçoamento de um Corpo sem Órgãos possibilitou-me uma pesquisa de um *território interpretativo* que potenciou alguns aspectos que tinha vindo já a trabalhar ao longo dos anos, dos quais: uma consciencialização do ritmo e do tempo (ou do tempo-ritmo) presente no corpo e no espaço.

Numa tentativa de abordar laconicamente a questão, diria que aquilo que o estudo sobre o CsO me permitiu intensificar foi *como concretizar no contexto da performance um corpo e um espaço que estejam em harmonia com o seu devir nuvem*.

De forma a facilitar uma compreensão sobre esta afirmação, argumentarei sobre o que se poderá entender como um *devir nuvem*.

A bem ver, as nuvens não têm forma, nem, em último caso, dever – elas têm devir. Elas pairam no céu, leves, livres, e transfiguram-se conforme o sopro do vento, estando tão abertas quanto fechadas. Neste sentido, um devir nuvem implicaria algo como uma busca pela leveza ou pelo movimento sem esforço. A nuvem dança-se a si própria, na sua existência volátil, com a terra, com o vento e com todos os elementos que a rodeiam. Portanto, neste sentido, um devir nuvem resultaria num Corpo sem Órgãos que se encontra de tal modo solto, que o espaço que cria (em si e nos outros;

enfim, no mundo) parece amplificar-se, facilitando o movimento e atingindo algo que arriscaria designar por *vôo terreno*. Neste estado, o corpo afasta-se progressivamente das suas recorrências, do seu léxico de gestos inorganicamente cristalizado e inicia um caminho sem esforço em direcção ao futuro. O corpo entende os seus movimentos (internos e externos), mas não permite que eles se congelem; pelo contrário, ele procura *evaporar-se* constantemente, como as nuvens, permitindo uma constante transfiguração de si próprio em si próprio.

### **3.2.2. Devir monstro**

Sobre o que escrevi a propósito da “criação de monstros”, veja-se então os argumentos de José Gil (1939–) na sua obra laconicamente intitulada *Monstros*:

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (Gil 12)

Neste sentido, importa aqui reflectir não tanto sobre a criação de figuras monstruosas na cultura ocidental, desde o Drácula de Bram Stoker ao Frankenstein de Mary Shelley, mas sobre o modo como o corpo humano (e, neste caso, o do intérprete) poderá surgir como uma coisa monstruosa, ou que proporções toma o monstro que nele habita.

Assim sendo, interroga-nos José Gil:

(...) perguntamo-nos, angustiados: que corpo podemos nós ter hoje? Que corpo «natural», humano, para uma alma que se tornou completamente artificial, anti-natural, destruidora da natureza? (13)

E encaminhando a sua argumentação, afirma o seguinte:

Assim, dividido entre «tudo (na natureza) é humano» (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e «tudo (no homem) é artificial», o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio.

Daí o intenso fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem.

No entanto, o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite* (...) o monstro assinala o limite «interno» da humanidade do homem. (14-17)

De seguida, Gil afirma que a tradição das raças monstruosas na periferia do mundo age influenciando o olhar, não deixando, no entanto, de seguir a tendência mais fácil, mais «lógica», pois o monstro não é senão a «desfiguração» última do Mesmo no Outro. Segundo o autor, o que importa é este Mesmo transformado em quase-Outro, isto é, um estrangeiro de si próprio. “É uma demência do corpo, uma loucura da carne.” (18) Tendo isto em conta, o monstro é pensado como uma aberração da «realidade» (portanto, tal como aponta Gil, a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na «necessidade da existência» da normalidade humana.

Perante a monstruosidade (o seu monstro e os outros; o Mesmo e o Quase-Outro) o corpo muda radicalmente. “É o próprio corpo do homem que muda, assim como a sua representação e o seu modo de viver o espaço e o tempo.” (19) Elabora-se assim uma ideia de uma humanidade monstruosa, sendo que ela nunca surge num plano

consciente, mas encontra-se antes em segundo plano, flutuando entre o inconsciente e o consciente.

O homem medieval precisava de se pensar a si próprio como género real («animal mortal e racional»). A monstruosidade constituía então uma corporeidade absurda, inóspita, estranha à alma, sendo que negá-la iria equivaler a supor um corpo que pudesse receber uma alma - um corpo *humano*. O homem pensava-se então enquanto elemento opositor à raça monstruosa. “Provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a sua própria humanidade.” (53)

Gil vai ainda mais longe nesta sua análise da origem e impacto dos monstros na construção identitária e genérica da raça humana, conduzindo a sua reflexão para uma análise acerca de origem etimológica da palavra “monstro.”

Existe uma tendência muito difundida nos autores que trataram da etimologia da palavra «monstro» em associá-la com *monstrare* e a traduzir este verbo por «mostrar», até mesmo por «indicar com o olhar». Etimologicamente, contudo, *monstrare* significa muito menos «mostrar» um objecto do que «ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir». (73)

Gil afirma que a etimologia da palavra *monstrum* está relacionada com uma outra: *moneo*, que quer dizer «advertir». Se, assim, parte-se da expressão *monstrare* para chegar a *monstrum*, deverá considerar-se este último como um «conselho», uma «advertência» dada pelos deuses (sendo que estes se exprimem através de prodígios, ou seja, sinais que confundem o entendimento humano), que assume o aspecto de um objecto ou de um ser sobrenatural.

No que diz respeito à fenomenologia da monstruosidade, José Gil aponta que o fascínio provocado pela visão de um monstro se refere, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar. “Um monstro é sempre um

excesso de presença” (75), pois um corpo que seja redundante ou ao qual faltem órgãos é necessariamente marcado por um *excesso*.

O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar. Como entidade, não manifesta privações ou faltas; nunca um desses corpos sem cabeça das raças do Oriente é apreendido como menos que um homem, menos que um corpo, quer dizer, como um homem um um corpo diminuídos. (...) o homem sem cabeça só se mostra privado para melhor a exhibir a sua superabundância de ser. (75-77)

Tendo isto em consideração, Gil chama a atenção para um dos aspectos do monstro que, no seu entendimento, mais causa turbulência: o olhar. Não somente o nosso olhar sobre ele, mas o dele sobre nós (e o que isso carrega).

O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. (78)

Em último caso, poderá dizer-se que o olhar do monstro é aberrante – e o monstro vive dessa aberração. O seu corpo difere do corpo normal, na medida em que “revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de «interior», uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a (...) sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa.” (78)

Dedicando ainda uma atenção redobrada ao olhar do monstro, José Gil analisa aquilo que, neste contexto, se poderá entender como um olhar fascinado (aspecto este

que importa aqui analisar, tendo em conta a atenção dedicada à presença/ausência do *olhar* do intérprete em cena).

“O que é um olhar fascinado? Aquele que subitamente se sente atraído pela coisa vista (a qual pode ser outro olhar) e perde a liberdade. Afunda-se no que vê porque o que se dá assim a ver reenvia a outra coisa que não se deixa captar. No fundo do percebido, para lá do percebido, mas no seu interior, jaz o segredo que o olhar procura. O monstro fascina porque se rodeia de apelos que emanam da sua própria transparência. Não despegar mais o olhar da sua imagem para penetrar cada vez melhor no sentido da mensagem; aderir e tornar-se surdo ao resto, permanecer assim perdido e esquecido – eis o fascínio a que a percepção do monstro nos convida.” (79)

Porém, note-se que o olhar dirigido ao monstro, na realidade, nada vê – pelo contrário, ele permanece suspenso nessa revelação-ocultação que é a imagem do corpo monstruoso. Mas o que é que o monstro revela e oculta ao mesmo tempo?

O que este corpo monstruoso (transparente) mostra é aquilo que Gil aponta como o «interior do corpo», tratando-se então de uma transformação do «corpo» num «corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente» - corpo este que, na verdade, não se materializa num corpo *per se*, tornando-se, ao invés, num outro corpo, que é não apenas aquele que vemos, como o outro que habita por toda a parte. Uma vez revelando aquilo que deveria permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a “ordem mais sagrada das relações entre alma e corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo.” (79)

Em suma, “os homens precisam dos monstros para se tornarem humanos.” (82)

A partir daqui, no que à interpretação do objecto cénico diz respeito, o trabalho seria o de deixar o monstro falar.

Para tal, no seu livro *Corpo e Imagem* (2012), Bragança de Miranda (1953–) adianta algumas possibilidades de concretização desse encontro do corpo com o monstro que nele habita. Ao afirmar que o corpo é uma prótese porque se faz dele imagem, Bragança de Miranda fala-nos do «monstro», argumentando que é ele quem abala essa prótese. Nesta sua obra, é notória a atenção prestada à questão da vivência do corpo com o tempo, pois é a partir desta coordenada que a arte se poderá tornar um acto de resistência: um acto de resistir à morte, à passagem do tempo. Segundo o autor, «coincidir com o tempo» ou «tornar-se contemporâneo» é traçar uma linha de fuga no corpo que nos restitui o monstro que nos habita. Esta monstruosidade prende-se como a revelação do fundo vazio ao qual nos conectamos, sendo que esse «vazio» é nada mais do que o próprio movimento do *corpo* que se torna *espaço*, abrindo-se e tornando-se poroso para devir no tempo. A partir daqui, a *representação* tona-se uma *re-representação infinita*. Para além disso, o Monstro não precisa de falar: a sua forma fala o silêncio do símbolo significante que deixou o corpo para agora habitar a superfície.

Por isso, tudo isto implica esse tal esvaziamento do corpo, sendo que, na minha perspectiva, este «esvaziamento» é senão a «morte» do corpo como nos o entendemos, construímos e tomamos como *nosso* – e é aqui que poderemos então falar do modo como um entendimento de um *teatro da morte* se concretiza no corpo do actor vivo, exposto diante dos olhos de quem o observa. Ao desprender-se do léxico apreendido – no qual se insere, inevitavelmente, as suas recorrências quotidianas – e desistindo de se editar a si próprio, o corpo torna-se para si próprio uma coisa estranha. O corpo começa a derrapar, a não preparar, e por isso, flui e funciona mais organicamente. O «eu» dissipa-se por completo e o que existe é este Outro que sou Eu, *fazendo-me* ao mesmo tempo que *me desfaz* – não me fixa, não me estabiliza. Não há cristalização, há devir.

Em último caso, diria que o corpo sem órgãos é um corpo monstruoso que devem na nuvem de si mesmo.

Sendo assim, este movimento do corpo em direcção à sua monstruosidade implicou que, durante os ensaios, não existisse uma cristalização absoluta das acções. Eis, a título de exemplo, dois momentos concretos: o solo inicial de movimento nunca foi coreografado, mas antes ensaiado e apresentado somente segundo estímulos internos (que consistiam em ecos que nasceram das leituras da obra de Raúl Brandão), assim como o monólogo não foi construído a partir de uma fixação das intenções ou sequer do acto de decorar as palavras que constituíam o guião. Tanto num como noutra momento, a cada dia de ensaios (e, inevitavelmente, no momento da apresentação da performance) surgiam coisas novas: outros movimentos e modos de habitar o espaço, fazendo com que o corpo (o gesto, a voz, as palavras, os sons, toda a máquina) nunca se fixasse nem em si, nem no espaço; procurando, então, habitar e funcionar por toda a parte, evaporando-se diante do vácuo.

### **4.3. Da apresentação**

Tenho em conta a descrição apresentada anteriormente a respeito do processo de criação e do modo como me ia guiando nos ensaios, a apresentação do objecto cénico (que se concretizou no dia 21 de Julho de 2016 pelas 21h00) implicou, então, o aparecimento, para mim orgânico e sempre inesperado, de novos movimentos, novas texturas e novas cores, ainda que obedecendo, obviamente, a uma estrutura base, que é aquela que constitui o dispositivo. Aliado a isto, surgiram outros pontos de reflexão, dos quais passarei a dissertar, retomando a divisão anteriormente apresentada (em 3.1. Estrutura do dispositivo):

- i. A primeira acção na performance, e que constitui o ponto de arranque do dispositivo, é, diante da sala totalmente mergulhada na escuridão, acender as três velas que habitam o espaço. Porém, antes de sequer acender o primeiro fósforo, senti logo desde início (durante a entrada do público e, ainda mais, quando a porta se fechou e todos esperavam que algo acontecesse) o impacto do silêncio. O primeiro movimento do meu corpo, ainda que no escuro, parecia transformar radicalmente o espaço. Cada micro-movimento parecia conceber um universo totalmente diferente, pelo que o primeiro gesto – o de acender o primeiro fósforo e conduzi-lo até ao fio da vela – parecia assumir ali proporções enormes. A relação corpo-espaço/espaço-corpo intensificou-se como nunca havia experienciado antes (em nenhum ensaio ou em qualquer experiência performativa anterior; somente, talvez, num estado meditativo profundo). A sensação era a de que a sala (o espaço) vibrava num grau de intensidade. Por sua vez, o solo improvisado surgiu dos mesmos estímulos e assentou sobre as mesmas coordenadas dos ensaios precedentes: os ecos que nasceram das leituras do *Húmus* e de algumas paisagens imagéticas abstractas e oníricas. No que à qualidade do movimento diz respeito, trabalhou-se tanto um *corpo pequeno* (com uma maior atenção aos detalhes, ao micro-movimento, quase imperceptível, quase aparentemente estático) como um *corpo maior* (que procurava a extensão máximo de si próprio, desafiando o seu próprio limite). A postura continuou a ser a de me deixar guiar pelo corpo sem imprimir qualquer acção, isto é, sem existir qualquer preparação ou premeditação prévia do que se segue, procurando um constante estado de evaporação, de esvaziamento.
- ii. No momento da primeira projecção dos cadernos, dirijo-me a uma cadeira, trazendo comigo uma das velas. O facto de mover uma vela mais para fundo de

cena, para junto da cadeira, faz com a luz se dissipe e alargue o campo de iluminação, causando uma alteração no espaço.

A cadeira escolhida para cena era feita de verga, na qual o mínimo peso sobre ela colocado fazia com que o material estalasse e rangesse, habitando no espaço os sons da verga em movimento. Deste modo, optei por colocar o corpo suave e delicadamente sobre ela, como que evitando os ruídos da verga, ainda que estes fossem inevitáveis. Somando a isto, o relaxamento total do corpo ali sentado seria impossível de atingir, pois a própria forma da cadeira fazia com que o corpo ficasse fechado em si mesmo a partir do centro abdominal, causando uma sensação de desconforto. Enquanto a projecção decorria, lia (interiormente) algumas passagens do *Húmus* e dos cadernos pessoais, recorrendo à pilha de livros que estava junto à cadeira. Uma vez que o silêncio imperava no espaço, tal como apontara anteriormente, o mínimo movimento do corpo, neste caso o de esticar o braço para seleccionar ou trocar de livro, fazia com que a cadeira de verga rangesse, pelo que primava neste momento uma relação extremamente cuidadosa e delicada do corpo com o objecto no qual distribuía o seu peso.

Quando a projecção terminou, levantei-me para poder ir buscar os adereços cénicos necessários para o momento que se seguia. Porém, dado que o interesse não era o de fragmentar os momentos, optei por deixar que a relação do meu corpo com a cadeira de verga contaminasse o modo que movia para o próximo momento. Isso começou no próprio acto de me levantar: à medida que me levantava sentia mais intensamente o desconforto no qual me colocara enquanto estivera ali sentado. Uma vez em pé, sentia o corpo muito mais pesado do que o costume – e permiti que fosse buscar os adereços nessa condição, movendo-me numa locomoção diferente, subtilmente transformada.

- iii. Para o monólogo, usei como adereços cénicos: um copo de pé alto com água, um prato com esparguete e talheres (um garfo e uma faca).

Ao colocar estes elementos em cena, assume-se uma certa teatralidade no acontecimento, que recai sobretudo na escolha do centro do espaço como local de acção e no uso de projectores, que se acendem numa luz subtil e recortada.

Antes de dar voz aquela que é uma variação de uma passagem do *Húmus* (e que gradualmente dá lugar a palavras por mim escritas e ditas), opto por comer uma considerável porção de esparguete, permitindo que o facto de encher o corpo com comida influencie tanto a qualidade do som proferido (isto é, a voz) como o próprio movimento (interno e externo) do corpo.

A dada altura do monólogo, o esparguete é ingerido de forma abrupta e violenta, fazendo com que alguns bocados se colem à cara e fiquem suspensos na barba, conduzindo então o meu corpo para um outro de rosto transfigurado, e possivelmente acentuando (de forma mais explícita ou visível) a monstruosidade que ali se pretende trabalhar. Tal como foi descrito anteriormente, no que ao dizer o texto diz respeito, não me propus a ensaiá-lo e a marcá-lo (cristalizá-lo) para ser dito em cena. Pelo contrário, fixei algumas coordenadas do texto (pontos a que tinha de chegar), mas a forma como lá chegava (o que dizia ou não dizia) dependia única e exclusivamente da relação *no momento* da performance. Para além disto, renunciei a qualquer truque cénico ou a qualquer enaltecimento de qualidades técnicas (por exemplo, colocação e limpeza de voz) para privilegiar a vulnerabilidade do corpo nesses mesmos actos (neste caso concreto, no acto de fala). Tudo isto faz com que o corpo, isto é, o artista, derrape muito mais, trazendo à cena outra qualidade, outro *tónus*.

iv. A segunda projecção inicia-se com uma música barroca de Haendel (1685-1759), rasgando desde logo com o silêncio que precede o monólogo, e, para além do facto de as letras aparecerem e desaparecerem em formato legenda e assumirem, por isso, um carácter performativo (tanto mais se considerarmos o desenho de cada *caractere* e o espaço que cada um assume entre si na constituição das frases), surge igualmente como elemento de transição do monólogo para o momento seguinte: a visão do Narciso.

Para tal, enquanto a projecção decorre, apagam-se as velas que estão espalhadas pelo espaço e, seguidamente, também as luzes dos projectores baixam lentamente até a única luz presente na sala ser a da tela de projecção.

Terminada esta segunda exposição dos cadernos, uma lâmpada, que está suspensa pela teia e colocada um ou dois metros acima de cabeça do intérprete, sobe muito lentamente, sendo visível os filamentos do interior da lâmpada a aquecerem e a abrirem o espaço. No entanto, dado que se optou por escolher uma lâmpada de baixa potência, a luz nunca chega a iluminar muito para além do corpo do actor e do prato com água e da toalha que estão à sua frente, simulando quase que um feixe de luz em cilindro.

Após aquilo que surge quase como uma tentativa encenada de suicídio, no qual testo o limite da sustentação da respiração debaixo de água, limpo o corpo e conduzo todo o espaço a um momento de imobilidade e suspensão, no qual o único movimento presente seja aquele das coisas que não nos compete controlar (dos quais, por exemplo, o movimento interno dos órgãos ou a circulação do pó pelo espaço).

A suspensão espaço-temporal termina com o apagar da lâmpada, conduzindo novamente a sala a uma escuridão total.

Após a apresentação da performance e da saída do público, surgiram algumas linhas de discussão e reflexão com o colega que me ajudou na parte técnica (operação de luz e vídeo). Entre os vários pontos discutidos, saliento o seguinte: foi-me dito que, comparativamente com os ensaios mais recentes e, inclusive, com o ensaio geral (considerando então que, de acordo com a natureza da proposta de concretização, nada foi cristalizado e esteve sempre aberta a possibilidade de surgimento de coisas novas, numa constante actualização das acções), a apresentação pareceu assumir um carácter mais «fúnebre», para além de apresentar um movimento aparentemente mais uno na ligação entre cada momento/acção.

Já no que à minha auto-reflexão diz respeito, saliento que senti o público muito atento durante toda a performance, o que facilitou a partilha. Alguns espectadores falaram-me, posteriormente, da sua experiência ao assistir ao solo, sendo que um dos argumentos mais comuns foi o de que o espaço ia sendo transformando ao longo da performance de modo muito «subtil» e «intenso», sendo este um dos aspectos mais interessantes do dispositivo. Houve ainda quem mencionasse a relação que estabeleci com o peso do corpo, sendo que este não foi um dos aspectos principais da minha busca, estando possivelmente presente no meu trabalho de forma subconsciente. Porém, o que pareceu mais pertinente na recolha deste *feedback* foi, de facto, as considerações acerca do modo como o espaço e o corpo tinham um impacto tão forte na relação do espectador com aquilo que observava.

### III – CONCLUSÃO

Uma vez terminado o processo de construção e apresentação do objecto final – *To me or not to me* –, ao fazer uma retrospectiva e um balanço geral das coordenadas que impulsionaram esta investigação face ao resultado final, noto quase imediatamente que esta proposta de trabalho parece, de algum modo, dar continuidade ao estudo que tenho feito ao longo do Mestrado em Artes Performativas.

Isto advém essencialmente do facto de ter dedicado grande parte do 1º ano do Mestrado a uma investigação sobre a construção de auto-retratos (nomeadamente, na Unidade Curricular de Artes Performativas leccionada pelo Prof. Diogo Bento), bem como a uma reflexão em torno da(s) identidade(s) (note-se, neste caso, a U.C. Identidades leccionada pelo Prof. Dr. David Antunes). Por outro lado, levantam-se ainda uma série de questões que surgiram e/ou foram aprofundadas a partir da assistência que fiz à Oficina de Performance do 3º ano da Licenciatura (Ramo Actores, 2015/15), sob orientação dos Profs. Jean-Paul Bucchieri e David Antunes.

Aliado a este percurso académico, é curioso notar como este *To me or not to me* acaba por também fazer ecoar, de algum modo, as minhas criações anteriores – *NÓS ou ensaio sobre a metamorfose* (apresentado no Teatro da Comuna em 2013), que explorava a ideia de que «cada qual não é um assim» (e que uma pessoa não é senão pessoas, em constante ciclo de nascimento-morte-renascimento); e o monólogo *Purgatório* (que estreou também na Comuna, no ano seguinte), e que, por sua vez, ao apresentar-se numa atmosfera luz-sombra que evoca os quadros de Rembrandt, assentava numa série de reflexões existenciais do corpo no tempo, do corpo enquanto movimento no tempo e do tempo enquanto movimento no corpo.

Sendo assim, dirigindo então todas estas experiências para a presente investigação, relembre-se que o intuito aqui seria o de aliar o interesse inicial de

trabalhar em torno do conceito de *teatro da morte* a um estudo sobre a autobiografia/auto-etnografia/autorretrato. Por isso, a título de conclusão, diria que ambos os pontos de interesse encontram o seu elo de ligação no seguinte argumento: é a partir de uma constante evaporação da identidade que o objecto final continua a servir a sua base temática: um trabalho em torno da *morte*.

O actor morre ao falar de si. Ele morre ao tentar falar de si – ao tentar uma autobiografia, desfigura-se. E para além disto, o facto de se partir de um interesse em transformar um objecto literário num objecto cénico parece querer fazer morrer o primeiro. Sobre isto, tanto em “Autobiography as De-Facement” como em “Shelly Desfigured” (ambos inseridos em *The Rhetoric of Romanticism*), Paul de Man argumenta que a transformação de um texto literário num objecto histórico e estético implica um enterro desse próprio texto. Esses textos passam a ser monumentos para os seus autores mortos, mas, no entanto, a dimensão figurativa da linguagem que opera nesse texto desfigura esses mesmos monumentos.

Por outro lado, note-se como este solo – *To me or not to me* - segue a própria estrutura de *Húmus* (o objecto-literário-base), cuja obra, publicada pela primeira vez em 1917, é também ela uma espécie de diário, feito a partir de visões e reflexões metafísicas e de uma ficção simbólica. Tal como *Húmus*, também os cadernos que constituem parte da performance foram construídos a partir de reflexões metafísicas (não só apoiadas no existencialismo, mas também relacionadas com problemas do domínio artístico) e da criação de múltiplas ficções (tal como em *Húmus*, não sabemos se tudo o que é relatado, ou dito testemunhado, corresponde a coisas que tenham de facto acontecido).

Portanto, o trabalho em torno da «morte» concretiza-se em cena não só na própria morte dos textos e da palavra, como na da identidade fixa do artista, que ao

surgir diante do público e ao (re-)apresentar(-se) (n)um dispositivo cénico, age para se afastar da sua própria morte.

Este solo *To me or not to me* (cujo título subverte e joga o binómio hamletiano por excelência), ao poder ser entendido como um autorretrato que assenta na evaporação da identidade do artista, surge como a celebração da morte. Esta evaporação (que provém do adiamento e não da cristalização) da identidade parece fazer morrer o próprio artista, que surge como coisa incerta, desfocada e fora do eixo, que tal como uma nuvem, tanto nos surge fechada quanto aberta.

Morrem os textos, morre o actor e morre o corpo. O corpo morre porque, neste trabalho, procura-se um esvaziamento de si mesmo: procurou-se atingir um corpo sem órgãos que é nada mais do que um monstro em harmonia com o seu devir nuvem.

## Obras Citadas

- ARRUDA, José Pedro. «A autoetnografia como proposta metodológica». Coimbra: FEUC, 2012
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006
- BLAU, Herbert. *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press, 1982
- BRANDÃO, Raúl. *Húmus*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Introdução, tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1996
- GENET, Jean. *No Sentido da Noite*. Lisboa: Sistema Solar, 2012
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006
- GRITZNER, Karoline. *Eroticism and Death in Theatre and Performance*. Great Britain: University of Hertfordshire Press, 2010
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Forja, 1975
- MAN, Paul de. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984
- McQUILLIAN, Martin. *Paul de Man*. USA: Routledge, 2001
- RIFFATERRE, Michael. "The Lesson of Paul de Man". In: *Yale French Studies*. No. 69. Connecticut: Yale University Press, 1985, p. 107-123

## Obras Consultadas

- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes III*. France: Éditions Gallimard, 1971
- BRANDÃO, Raúl. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor*. Lisboa: Quetzal Editores, 2013
- BRANDÃO, Raúl. *Memórias – Tomos I, II, III*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998-2000
- DANTO, Arthur C. *The End of Art: A Political Defense*. In *History and Theory*, Vol. 37, no. 4. Connecticut: Blackwell Publishing for Wesleyan University, 1998,

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. "Autoethnografie". In MEY, Günter; MRUCK, Katja. *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Deutschland: Springer, 2010, p.345-357
- GOLDEBRG, RooseLee. *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Trans. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2ª Edição Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012
- KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*. In; BABLET, Denis. *Les voies de la Creation théâtrale XI*. Paris: CNRS, 1983, p.59-65
- LEON, Anderson. "Analytic Autoethnography". In: *Journal of Contemporary Ethnography Volume 35 Number 4*. New York: Sage Publications, 2006, p.373-395
- NIJINSKI, Vaslav. *Cadernos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. 1º Edição Portuguesa, Outubro 2010. Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- NOË, Alva. "Out of the Head. Why you are not your brain". Cambridge (Mass), MIT Press, 2009
- RORTY, Amélie O. «A literary postscript: characters, persons, selves individuals», *The Identities of Persons*. Londres: University of Califórnia Press, 1969
- SÉNECA. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Lisboa: Edições 70, 2003
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Sophia de Mello Breyner. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015
- SPARKLES. A.C. "Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action", In *Sociology of Sport Journal 17*. Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc., 2000
- VERSIANI, Daniela Beccaccia Versiani (1965). *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

I – Imagens

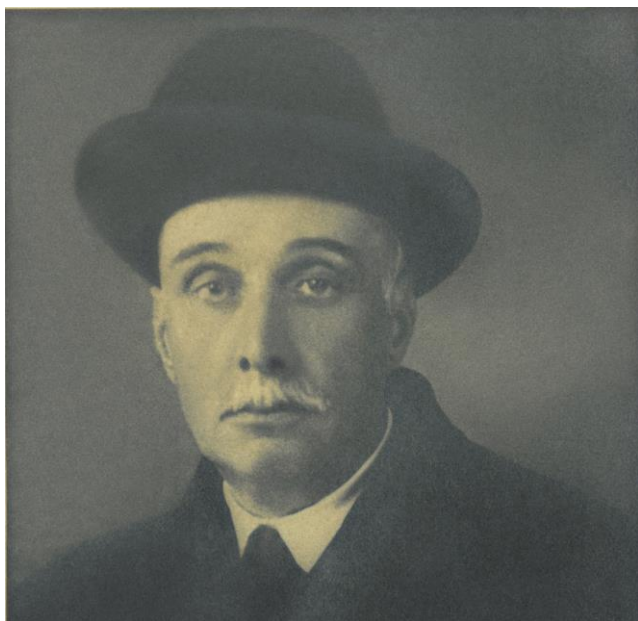


Imagem 1 – Retrato de Raúl Brandão (data desconhecida)

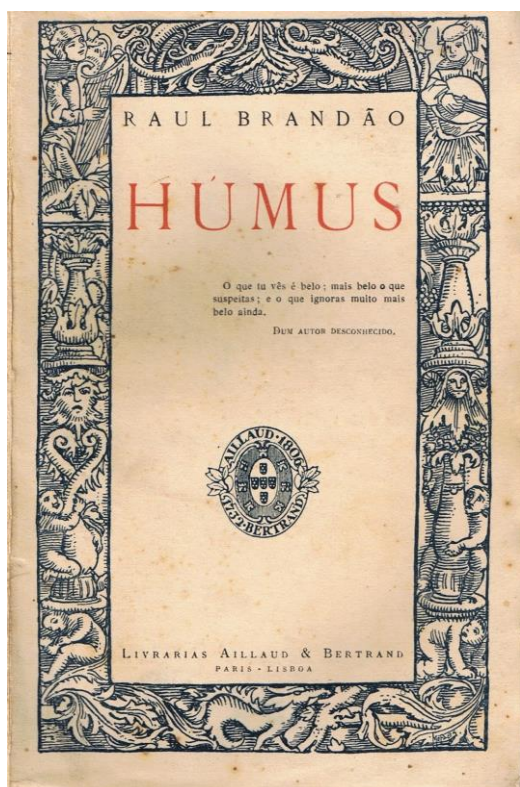
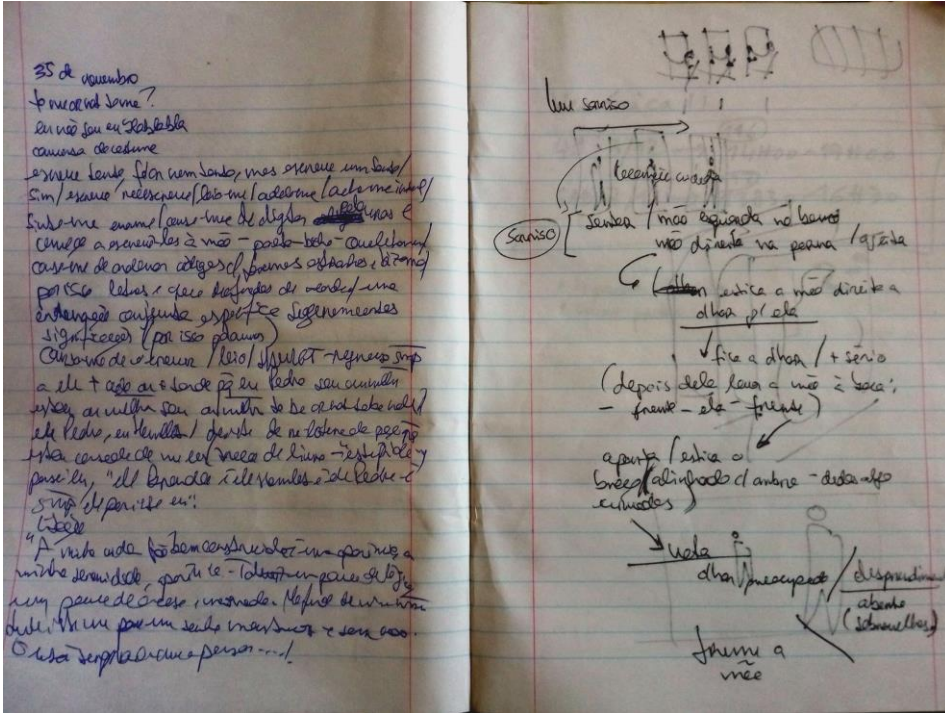


Imagem 2 – Capa da primeira edição de *Húmus* (1917) com brasão da Livraria Aillaud e Bertrand

---

\* Para além das imagens aqui anexadas, deverá constar ainda (anexado fisicamente à presente cópia do relatório) o guião do projecto e uma cópia do registo videográfico (DVD).



Imagens 3 e 4 – Páginas dos cadernos (diário-ficção) do processo de criação



Imagem 5 – Polaroid de Andrei Tarkovsky (1932-1986);  
Imagem utilizada no cartaz de *To me or not to me*

## II – Guião

## III – Registo videográfico

(Anexos II e III fisicamente anexados à página)

