



Escola Superior de Teatro e Cinema  
Instituto Politécnico de Lisboa

***HOW DEEP IS YOUR CONSCIOUSNESS:***  
**ESTUDO SOBRE EXPERIÊNCIAS CATÁRTICAS DO PÚBLICO**  
**QUANDO CONVOCADO A PARTICIPAR**  
**NUM ESPECTÁCULO PERFORMATIVO<sup>1</sup>**

Trabalho de Projecto

Carla Madeira

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema  
para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Teatro - Especialização em Artes Performativas,  
realizado sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes  
e a co-orientação científica da Professora Doutora Graça Corrêa

---

<sup>1</sup> Este texto foi intencionalmente escrito em Português pré-Acordo Ortográfico.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores da ESTC que me orientaram e inspiraram durante o meu percurso académico.

Às restantes pessoas que se cruzaram no meu trilho artístico e que confiaram e me estimularam a seguir o meu ímpeto.

## **RESUMO**

Partindo de uma performance que concebi e realizei em 2019, intitulada *Promoção*, a qual apresentava um dispositivo extremamente simples no qual o público era convocado a participar e, conseqüentemente, a contribuir para uma narrativa, o estudo que se segue debruça-se sobre a temática da catarse ocorrida no âmbito performativo e, em particular, nos casos em que os espectadores são convocados a co-criar juntamente com o performer. Após questionada e analisada a possibilidade deste tipo de ocorrências, concluo à cerca da sua relevância tanto a nível individual (no sentido de proporcionar experiências libertadoras) como, potencialmente, a nível mais lato (nomeadamente, estimulando uma maior afluência do público ao teatro).

## **PALAVRAS-CHAVE**

Catarse

Consciência

Emoções

Espectador / Participante

Performer

## **ABSTRACT**

Departing from a performance named *Promotion* which I have created and interpreted in 2019, that presented an extremely simple dispositive in which the audience was summoned to participate and, hence, to contribute to its narrative, the study that follows focus on the subject matter of catharsis that occurs within the performing context and, in particular, in those cases when the public is invited to co-create with the performer.

After questioning and analyzing the possibility of this type of occurrences, I conclude about its relevance both individually (in terms of providing liberating experiences) and in a potentially broader sense (namely, by stimulating a larger affluence of spectators to theatre).

## **KEY-WORDS**

Catharsis  
Consciousness  
Emotions  
Spectator / Participant  
Performer

## LISTA DE ABREVIATURAS

ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

BDSM – Práticas de Bondage, Disciplina, Dominação, Sadismo e Masoquismo

## ÍNDICE

1.	Introdução .....	6
2.	Enquadramento teórico .....	10
2.1	Definição e análise de conceitos .....	10
2.1.1	Consciência .....	10
2.1.2	Catarse .....	11
2.2	Considerações em torno do conceito de público .....	23
2.3	Exemplos de performances imersivas desde a segunda metade do séc. XX .....	37
3.	Análise específica da performance <i>Promoção</i> .....	46
3.1	A apresentação original .....	46
3.2	Depoimentos dos participantes .....	51
3.3	Reposição da performance em formato duracional .....	52
3.4	Conclusões acerca das duas edições da <i>Promoção</i> .....	58
3.5	Outras experiências participativas em primeira mão .....	61
4.	Conclusões .....	66
5.	Bibliografia .....	71
6.	Anexos	
6.1	Anexo 1: Informação mostrada ao público na <i>Promoção</i> de 2019 .....	i
6.2	Anexo 2: Informação mostrada ao público na <i>Promoção</i> de 2020 .....	ii
6.3	Anexo 3: Depoimentos recolhidos aquando da <i>Promoção</i> de 2019 ...	iii

## 1. INTRODUÇÃO

A catarse nunca poderá ter sido uma mera purga emocional,  
mas, antes, um apelo à totalidade do homem.

PETER BROOK

A presente dissertação de mestrado enquadra-se na tipologia de *projecto* e tem como ponto de partida a performance *Promoção* que realizei em Novembro de 2019 no Teatro Ibérico. Esta performance inseriu-se num evento colectivo intitulado *Silent City*, composto por 20 propostas individuais às quais o público assistia (em pequenos grupos, com um máximo de 12 pessoas cada um) numa espécie de visita guiada a todos os recantos do Teatro Ibérico. Os grupos entravam hora a hora e as performances/instalações iam-se sucedendo de forma sequencial à medida que cada grupo se aproximava do respectivo espaço onde cada proposta se desenrolava. O nome do evento – *Silent City/Cidade Silenciosa* – dava o mote para a concepção de cada uma dessas propostas. No meu caso particular, tive como inspiração adicional a temática da *black friday* dado que o evento se realizou de 27 a 30 de Novembro de 2019, sendo dia 29 uma sexta-feira *black friday*. Tratava-se de uma proposta aberta na medida em que convocava a participação activa do público e, portanto, a forma como a acção se desenrolava em cada sessão era sempre única e não duplicável.

O que me levou a pegar nesta performance como ponto de partida para o meu objecto de estudo da dissertação de Mestrado em Artes Performativas foi o facto das reacções do público terem sido muito variadas e dinâmicas (durante os quatro dias que durou o *Silent City*, a *Promoção* foi realizada em 18 sessões distintas, com diferentes grupos de espectadores) tornando cada sessão num evento singular. A paleta de interacções que o público estabeleceu comigo foi efectivamente muito diversificada – nalguns casos surpreendente – o que me entusiasmou a querer debruçar-me mais sobre esta questão.

Enquanto performer, o que eu senti – e que foi corroborado por comentários que recebi posteriormente (os quais estão integralmente transpostos no Anexo 3) – foi que para muitos dos espectadores/participantes ocorreu algo que poder-se-ia associar a uma catarse, e que o modo como eles agiram e/ou observaram a participação de outros espectadores foi moldado por um maior ou menor grau de consciência acerca do que estava a suceder. Houve inclusive várias pessoas que pagaram novamente bilhete para voltar a repetir apenas aquela experiência do circuito; no caso mais extremo, verifiquei que um dos espectadores esteve presente quatro vezes. Isto despertou-me a curiosidade e deu-me muita vontade de querer

aprofundar mais esta temática que, no fundo, se prende com algo que vai muito para além de um simples olhar apático ou distanciado do espectador.

No entanto, algo que será preciso debater mais adiante é, precisamente, até que ponto é que podemos afirmar que um espectador que (apenas) observa um espectáculo tem um olhar mais passivo e/ou distanciado do que outro espectador que participe num espectáculo imersivo ou participativo. Qual a legitimidade e a argumentação para fazer tal suposição?

A fim de cumprir os requisitos curriculares deste trabalho de projecto, voltei a realizar a *Promoção* em Outubro de 2020 – desta vez em formato duracional (para introduzir um elemento distintivo relativamente à performance original) e restringida ao âmbito académico. Esta segunda apresentação decorreu na sala 112 da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e não foi possível receber público externo à Escola devido às restrições impostas pelo confinamento. A assistência ficou, portanto, circunscrita a alunos e docentes, pesando ainda o facto de estes serem em número muito limitado já que a maioria estava a ter aulas online devido à pandemia. Consequentemente, o número de presenças foi muito restrito – um total de cerca de 20 participantes – o que, tendo em conta o carácter duracional da performance, foi de facto muito limitado quando comparado com a série de apresentações realizadas um ano antes. E, claro está, a própria situação pandémica e os inerentes receios associados ao contacto físico condicionaram em muito a forma como o público (não) interagiu comigo. Apenas para dar uma noção da disparidade ocorrida, diria que os resultados foram de tal modo amorfos quando contrastados com os da apresentação de 2019 que, se eu tivesse apenas esta apresentação de 2020 como amostra, não veria nela qualquer interesse enquanto objecto de análise.

Enquanto espectadora, interessa-me bastante o acto performativo que requer a participação do público e cujo resultado final é uma incógnita, na medida em que depende sempre da forma como cada espectador participante decide (ou não) interagir. Por outro lado, enquanto criadora, tenho vindo a aperceber-me que este tipo de acto performativo resulta muito apelativo para uma parte significativa do público e que pode suscitar reacções e interações muito díspares por parte dos vários espectadores dando-me, assim, vontade de analisar de forma mais aprofundada o modo como este tipo de experiências é recebido, absorvido e processado por cada indivíduo que assiste a um espectáculo de natureza participativa ou imersiva.

É certo que o tema da catarse tem sido estudado de forma exaustiva ao longo dos séculos (as primeiras reflexões datam do século IV a.C. e são da autoria do filósofo grego Aristóteles) e parece que, de certo modo, já tudo foi dito e não há nada de significativo a

acrescentar a não ser, eventualmente, dando uma roupagem diferente àquilo que no fundo já foi constatado por tantos outros. Ainda assim, após ter realizado a já referida performance *Promoção* em 2019, senti um impulso muito vincado para pegar neste tema – impulso esse que considero, ele próprio, como catártico, e portanto não o quis reprimir. E para culminar este desejo – em jeito de sinal divino – cerca de três dias após tê-la realizado, dou por mim a assistir a uma aula do José Maria Vieira Mendes (cujo tema eu desconhecia a priori; apareci lá por mera curiosidade e acaso) onde ele discorria sobre o papel do público e sobre a relação público/performer – quer em peças convencionais, quer em espectáculos pós-dramáticos – dando uma série de exemplos de apresentações imersivas ou participativas que tinham vários pontos em comum com a *Promoção*. Houve, nesse momento, uma série de botões que se activaram no meu cérebro e que remeteram irremediavelmente toda a informação que eu estava a ouvir para o tema da referida performance, fornecendo um corpo teórico mais sólido e consistente às divagações e questionamentos que eu vinha a fazer há já alguns dias de forma ligeira e descomprometida.

A maioria das fontes acerca da temática da catarse em contexto teatral apenas aborda a questão do ponto de vista dos efeitos psicossomáticos operados pela tragédia e num público composto por espectadores observadores (ou seja, não participantes). O ponto de vista que me interessa pessoalmente não é o de um mero despejo emocional distanciado mas, sim, algo que impacte de forma muito visceral com o espectador que é convidado a participar – e, em última análise, a definir a evolução da narrativa do acto performativo –, forçando-o a sair daquela zona de conforto mental em que ele *sabe* que é apenas um espectador de algum evento ficcionado, e o force a penetrar, *sem se aperceber de forma consciente*, numa outra zona mental em que ele *sente* que aquilo que está a acontecer é *real* e que ele está a ser confrontado com os seus próprios princípios, demónios, convicções, ou o que seja, e a sentir a pressão (que nalgumas circunstâncias poderá ser esmagadora) de ter de tomar uma, ou várias decisões – em primeiro lugar, se vai ou não vai participar naquilo que lhe é solicitado; em segundo lugar, caso decida participar, de que forma é que o vai fazer. Em última análise, essa participação poderá até tomar a forma de boicote, desafio, ou qualquer outra espécie de provocação ao performer.

Talvez seja aqui que reside a maior diferença entre a análise que me proponho fazer nesta dissertação e os restantes autores/fontes que tenho vindo a pesquisar. Neste ponto embrionário de questionamento não estou ainda convicta de que esta perspectiva que quero explorar seja do interesse de outros leitores/performers/espectadores, mas sinto de forma

muito intensa e categórica que é aqui que reside a minha busca e a minha inquietação sobre esta temática.

A este meu ímpeto inicial para dissecar os processos catárticos (dou-lhes esta denominação porque foi esta a minha própria percepção; mas discutirei esta questão mais adiante) ocorridos na performance *Promoção*, seguiu-se uma reflexão posterior acerca de outras performances e peças nas quais actuei e/ou que concebi, as quais vou igualmente analisar sobre este novo prisma. Exemplos dessas outras apresentações foram: *O Escuro que te Ilumina ou As Últimas Sete Palavras de Cristo*, de Mónica Calle (Culturgest, 2021; Zona J de Chelas, 2019); *O Escritor*, uma criação minha concebida para um performer masculino (Teatro da Garagem, 2020); *Jaula*, outra criação minha inserida no projecto *Cooking Landscapes* de Telma João Santos (Espaço Santa Catarina, 2020); *Maman*, um monólogo que reúne os textos *Glória* e *A Poltrona* de Cláudia Lucas Chéu (Festival Internacional de Teatro de Setúbal, 2020; Espaço Com Calma, 2019); *O Beijo*, uma criação colectiva (Teatro Carnide, Lapo e Festival Internacional de Teatro de Setúbal, 2019); *Sexy MF*, de Ana Borrvalho & João Galante (MAAT, 2018); *Feios, Porcos e Maus*, outra criação colectiva (Cossoul, 2017); e *Pássaro que Voa*, de Claudio Hochman (Galeria Beltrão Coelho, etc., 2017).

O capítulo que se segue irá abordar referências teóricas sobre esta temática e também analisar casos práticos de participação activa dos espectadores que se afigurem relevantes para o presente objecto de estudo, nomeadamente espectáculos de outros criadores e/ou performers nacionais e estrangeiros. Pretendo desenvolver esta reflexão enquadrando-a num contexto teórico mais vasto que abarca as controvérsias relativamente ao teatro participativo, de forma a extrapolar conclusões respeitantes ao caso concreto em análise.

Sintetizando, o que eu pretendo então analisar são os seguintes aspectos:

1- De que modo é que um espectador reage quando é convocado a participar activamente numa performance, a qual mexe, de forma directa ou indirecta, com aspectos psicológicos e emocionais desse mesmo espectador; por outras palavras, o que é que o move a participar, ou não; e, no caso de participar, em que moldes é que o faz;

2- A forma como essa reacção pode influenciar o resultado final da performance;

3- O eventual efeito catártico também no performer;

4- Se este tipo de espectáculo é um catalisador de público face a outros modelos não-participativos, e as eventuais questões éticas que lhe estão associadas;

5- Se a crítica, a comunidade académica e o público que participa/assiste a uma performance deste tipo a encaram como objecto artístico, como terapia catártica, como manifesto político, ou outra coisa qualquer.

## 2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

*(...) the relationship with the audience provides the theatre event  
with its rationale. The relationship is indispensable.*

PETER HANDKE

### 2.1 Definição e análise de conceitos

As reflexões que se seguem serão orientadas pelos dois conceitos básicos que me interessam explorar, enquanto âncoras de abordagem para esta pesquisa, e os quais começarei por definir: consciência e catarse.

#### 2.1.1 Consciência

No contexto da medicina neurológica, o termo consciência consiste no estado do sistema nervoso central que permite ao indivíduo raciocinar, observar, perceber e interagir com o mundo exterior.

Esta nomenclatura também pode ser utilizada no contexto da moral ou da ética, referindo-se nesse caso à capacidade ou habilidade do intelecto do indivíduo para reflectir e julgar, para distinguir o certo do errado. Há obviamente um grau de subjectividade nesta avaliação (ou seja, o que é o certo e o que é o errado?) já que juízos morais e/ou éticos deste tipo reflectem normalmente os valores e as normas da sociedade.

No contexto da psicologia, o termo consciência é descrito como conduzindo a sentimentos de rectidão e integridade (quando o indivíduo age de acordo com as normas) ou, ao invés, de culpa ou remorso (quando a sua acção vai contra os seus valores morais). Até que ponto é que a consciência representa um juízo anterior a uma acção e se tais juízos se baseiam – ou deveriam basear-se – apenas na razão é um tema muito debatido a nível filosófico e que assume muita relevância no preciso momento em que um determinado espectador é convocado a participar no acto performativo e na sua decisão de o fazer, ou não.

Para efeitos deste estudo é importante reter que, algo que seria considerado “errado” – e por conseguinte reprimido – numa situação do quotidiano real, pode, no contexto de um espectáculo, converter-se em algo “correcto” pois conta com o alibi de se estar a agir no âmbito de uma ficção. Ou seja, tal contexto que é percebido colectivamente como uma ficção dá ao espectador a possibilidade de ele agir de forma espontânea, genuína e sincera (ainda que, na vida “real”, essa acção pudesse ser socialmente considerada como errada ou

inapropriada) sem perder a sua reputação e honradez e sem ficar com remorso (ou seja, de “má consciência”).

### 2.1.2 Catarse

Se remontarmos às origens do teatro, seja sob a forma de rituais religiosos ou pagãos, era comum observarem-se manifestações catárticas (colectivas ou individuais) sob a forma de choro profundo, riso exagerado ou deslumbramento extático. Com efeito, era precisamente esse um dos objectivos de tais rituais: exteriorizar emoções através da catarse. O termo catarse deriva do termo grego *kátharsis* – que significa purificação, purgação ou evacuação – e é utilizado em distintos contextos, como sejam o da tragédia dramática, da psicanálise ou da medicina.

#### *A catarse no contexto da tragédia dramática*

Pegando no primeiro destes enquadramentos, o da tragédia, as primeiras reflexões conhecidas sobre o tema datam do século IV a.C. e foram elaboradas por Aristóteles na sua obra *Poética*.

Aristóteles considerava a tragédia como a mimese de uma acção séria e completa, de grande magnitude, que permitia ao espectador experimentar uma catarse de emoções, como por exemplo a piedade e o medo. Para que isto acontecesse, o espectador tinha de se rever no herói da tragédia. O filósofo grego advogava que, para que o espectador de uma tragédia teatral pudesse atingir a catarse, era necessário que o herói dessa representação dramática transitasse de um estado de felicidade para outro de infelicidade – como acontece, por exemplo, nas narrativas do *Rei Édipo* de Sófocles, ou nos textos shakespearianos *Otelo* e *Romeu e Julieta* – e argumentava que os espectadores eram confrontados com situações de mimese nas quais eles se conseguiam identificar, projectar, e, por esse motivo, podiam vivenciar as sensações e emoções dos heróis representados na trama dramaturgica. Contrariamente a Platão, que defendia a necessidade de expulsar os poetas da sua “república ideal” pelo facto de eles imitarem aquilo que é verdadeiro e, assim, levarem o público a afastar-se da racionalidade e da lucidez, Aristóteles afirmava que os espectadores eram perfeitamente capazes de distinguir entre a realidade e a mimese e, portanto, podiam de forma segura (e até educativa) sentir as emoções mais justas e adequadas a cada situação com a perfeita noção de que não se tratava de algo real mas sim hipotético.

O conceito de catarse tal como utilizado por Aristóteles está, pois, associado ao acontecimento trágico, ao sofrimento do herói; como afirma Marie-José Mondzain, trata-se de

“... uma viagem através das trevas que, por via da fábula, conduz o expectador do horror indizível à visibilidade do seu próprio pavor. (...) a arte faz-nos embarcar, tal como Dante na barca de Virgílio, rumo ao Inferno e depois à luz.” (Mondzain, 97) Aristóteles considerava que a catarse proporcionada pela tragédia encenada conduzia a uma clarificação do indivíduo, a uma recuperação da sua racionalidade e, por conseguinte, da sua liberdade: “A concepção [aristotélica] da catarse como purgação do pático conduz facilmente a uma interpretação da arte que tornaria exprimível aquilo que não o é (...) Em Aristóteles, a catarse é uma operação de clarificação que permite ao sujeito das trevas apropriar-se da sua palavra e da sua liberdade.” (Mondzain, 290-291)

De que forma se processa então esta catarse no teatro? Recorrendo às palavras de Freud para descrever a catarse no âmbito teatral: “*the playwright and actor enable [the spectator] (...) to identify himself as a hero. (...) the spectator knows quite well that actual heroic conduct such as this would be impossible for him without pains and sufferings and acute fears, which would almost cancel out the enjoyment. (...) Accordingly, his enjoyment is based on an illusion; (...) his suffering is mitigated by the certainty that, firstly, it is someone other than himself who is acting and suffering on the stage and, secondly, that after all it is only a game, which can threaten no damage to his personal security. In these circumstances, he can allow himself to be a “great man”, to give way without a qualm to such suppressed impulses as a craving for freedom in religious, political, social and sexual matters and to “blow off steam” in every direction.*” (citado por Lear 1998, 53-54) E prosseguindo com as palavras de Lear: “*It is of the essence of Freud’s account of the appeal of great literature that we can in some way, dimly, recognize ourselves in it. And yet, it is only because the spectator remains aware of the gulf that separates his own life from that of the dramatic hero that he can enjoy indulging in imaginative identification. It is in this fine balance of sympathy and distance that a catharsis can occur.*” (Lear 1998, 54)

Nesta linha de pensamento, e referindo-se aos pacientes de Freud, Lear afirma ainda: “*It is precisely this balance of proximity and distance which the hysteric lacks. The hysteric is so afraid of his own desires that they must be kept away as far as possible. This is done in part by repressing them, in part by constructing a life that purports to be complete without them. (...) For Freud, a hysteric always has an idea which is too terrible to contemplate (...) Freud encourages his patients to abandon a hysterical position with respect to the terrible idea and take up a position of sympathy and distance reminiscent of the engaged spectator in the theatre. He can now view the traumatic events in his life and experience the desires, feelings, emotions which would have accompanied those events had they not been too shameful*

*or threatening to experience. He can also experience some of the shame or fear involved in having those desires and feelings. He can experience them both because he can sympathetically identify with the person he once was – the hysteric for whom they were overwhelming – and because he has left that hysterical position behind. Freud’s therapeutic practice consists in establishing the delicate balance of proximity and distance which makes it possible for the hysteric to experience a vivid, but nevertheless acceptable emotional response. This is what Freud called a ‘catharsis’.* (Lear 1998, 54, 56 e 58-59)

Num outro ponto, Jonathan Lear refere que a catarse é uma descarga fantasiada (*fantasied discharge*) através da mimese, e que *fantasia* é um termo que só podemos aplicar a uma experiência após nos termos distanciado dela: “*Within the fantasy, the distinction between fantasy and reality does not and cannot arise.*” (Lear 1998, 36)

Avançando no tema da fantasia e no modo como esta se relaciona com a imagem, afirma Marie-José Mondzain que “... o regime da *phantasia* (...) inscreveu no pensamento cristão a ideia de um idioma passional, ou melhor, ‘pático’, que se quis liberto de todas as gramáticas e de todas as línguas. A imagem, por via da língua grega, veio justamente desfazer a hegemonia da língua com base na transmissão de um regime de verdade, sendo que esta verdade não era já verdade cognitiva mas verdade do sujeito desejante.” (Mondzain, 168) E num outro ponto, a autora refere também: “A imagem é uma raivosa. Considerada como inimiga da vida do espírito, logo, da filosofia, a imagem é um recalçamento que nunca deixou de regressar (...) Eis o paradoxo da imagem que está desde há séculos no banco dos réus (...) O que seria da verdade sem a *phantasia* e sem a *eikon*, sem a potência ficcional que constrói a semelhança, a dissemelhança e a similitude? (...) É esse o elo entre a arte do orador e a do actor. Ambos se dirigem ao corpo do espectador. A partir do momento em que abandone um corpo para se dirigir a outro corpo, nunca um discurso será unívoco. As palavras e as imagens deslocam-se entre corpos de acordo com inúmeros regimes, entre os quais os desejos vagabundeiam e excedem-se.” (Mondzain, 166-167)

Precisamente por ser considerada como uma “inimiga da vida do espírito” (nas palavras de Mondzain), a mimese foi, ao longo dos tempos, alvo de crítica por parte de vários detractores. Nomeadamente, e como já foi atrás referido, Platão considerava a actividade mimética (e, por conseguinte, o teatro e a poesia) como uma imitação impura e distorcida da realidade – exaltando as paixões em detrimento da razão, e abrindo caminho para os sonhos e os pensamentos irracionais – motivo pelo qual uma “República Ideal” só poderia ser alcançada mediante a erradicação desse perigo, dessa ameaça. Como refere Jonas Barish, aludindo ao argumento platónico: “*Mimesis, which can place new and unsettling thoughts in*

*the mind, must be treated as a dangerous explosive (...) It works chiefly on the irrational side of us, giving licence to our dreams and foul thoughts, to whatever in us is devious, intricate, and disordering*” (Barish, 26). Esta hostilidade de Platão relativamente à mimese (dir-se-ia até que ele a considerava como a semente de todo o crime e corrupção; como uma ameaça à sanidade) prendia-se com a constante alteridade inerente à representação teatral (ou seja, a encarnação de diversos personagens), o que, segundo ele, entrava em conflito com um bom funcionamento da República, a qual dependia da identidade única e imutável de cada cidadão.

O antagonismo relativamente à mimese e ao teatro em particular continuou a fazer-se sentir ao longo dos tempos, já não tanto por motivos filosóficos mas, progressivamente mais, com base em argumentos associados à moral e à religião. É exemplo disso a perseguição que era feita aos actores no Império Romano pela sua conotação ao prazer e à idolatria; alguns pregadores Cristãos (por exemplo Tertúlio e Santo Agostinho) consideravam inclusive que aqueles faziam parte de uma conspiração diabólica para escravizar a alma humana. Temos também o exemplo dos puritanos ingleses do século XV que consideravam o teatro como um pecado de tal modo grave que diligenciaram a publicação de uma série de panfletos e outras publicações anti-mimese, como sejam o *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), de Jeremy Collier, e o *Histriomastix* (1633), de William Prynne. Este último apelidou os indivíduos que assistiam a espectáculos teatrais como sendo “*Adulterers, Adulteresses, Whore-masters, Whores, Bawdes, Panders, Ruffians, Roarers, Drunkards, Prodigals, Cheaters, idle, infamous, base, prophane, and godlesse persons, who hate all grace, all goodnesse, and make a mocke of piety.*” (Barish, 86-87). Não só em Inglaterra, mas em muitos outros países, este puritanismo conservador e a acção de censura teatral que lhe esteve associada manteve-se até à segunda década do século XX. Num relatório de 1909 da British Joint Select Committee on Censorship and Licencing lê-se o seguinte: “*Ideas or situations which, when described on a printed page may work little mischief, when represented through the human personality of actors may have more power and a more deleterious effect. The existence of an audience, moved by the same emotions, its members conscious of one another’s presence, intensifies de influence of what is done and spoken on stage...*” (Freshwater, 41)

Regressando à definição aristotélica de catarse no âmbito do drama trágico – conducente à iluminação, ao esclarecimento do espectador –, podemos supor que ela poderá não se enquadrar noutra tipo de situações em que o espectador se confronta com uma situação desconhecida para a qual não lhe é apresentado um desfecho claro ou uma conclusão indiscutível. Ele poderá então sentir-se perdido, incapaz de racionalizar sobre o tema ou a

situação. Presumo que o que estará aqui em causa seja a existência, ou não, de uma “moral da história”. Quando esta é dada ao espectador passivo, ele simplesmente a aceita e digere. Quando não há uma “moral da história” óbvia, mas simplesmente um “toma lá esta situação e agora diz-me o que fazes com isto?”, aí o caso muda de figura e torna-se mais complexo.

Há uma série de experiências cénicas de carácter não-trágico que podem igualmente proporcionar ao espectador sensações catárticas – quer sejam momentâneas e circunscritas ao momento do espectáculo, quer sejam duradouras e até propiciadoras de mudanças de vida. Podem ser experiências nas quais o espectador é confrontado com outras facetas do seu *eu*, ou até com um *eu* que ele desconhecia até aí. Porque muitas vezes nós só nos conhecemos verdadeiramente quando nos confrontamos com determinada situação inesperada que nos põe à prova e nos tira o tapete. Esse confronto sucede-nos por vezes na vida real, mas também podemos vivenciar uma aproximação a esse confronto quando assistimos a um evento ficcional (seja no contexto do teatro, da performance, do cinema, da literatura, etc.). Por exemplo, quando questionaram Edward Albee acerca do objectivo que presidiu à escrita da sua obra “A Cabra, ou Quem é Sílvia?” – um texto dramático que aborda o tema da sodomia e de um hipotético desejo homossexual incestuoso – ele respondeu que foi sua intenção explorar o que é que nós próprios, enquanto indivíduos, nos permitimos pensar acerca de determinado assunto; ou seja, o autor queria, no fundo, testar os limites da tolerância do ser humano perante uma situação bizarra e moralmente considerada contra-natura. Porque, se houver censura no meu pensamento, então a minha liberdade está condicionada. E pensar não significa concordar, nem participar, nem ser conivente com o que se está a assistir; significa simplesmente a possibilidade de reflectir sobre algo. Tendo em conta que Albee deu à obra o subtítulo de “Notas para uma definição de tragédia” (pois, na sua origem, a palavra cabra, ou bode, está estreitamente associada ao termo grego de *tragédia*), então o que o autor quis transmitir através deste texto e, mais especificamente com o título que lhe deu, é que a tragédia é o processo do conhecimento do eu, ou a descoberta do eu, e que os actos de pensar, reflectir e descobrir são mais importantes do que o produto final do conhecimento, ou do que o chegar a alguma conclusão acerca do espectáculo em questão.

No seu editorial ao volume 7 da GRANTA, Carlos Vaz Marques afirma o seguinte: “Foi a poesia, antes da psicanálise, que nos tornou conscientes desta perturbante verdade existencial: somos múltiplos, habitados por heróis e vilões que se digladiam em silêncio dentro de nós. (...) Teixeira de Pascoaes alargaria ainda mais o espectro de possibilidades humanas: ‘Eu sou todas as criaturas e todas as cousas. Eu, na verdade, não sou eu.’ O que não temos dentro de nós, experimentamo-lo por empréstimo. Ouvimos os outros, reais ou

imaginários, para vivermos outras vidas, escapando momentaneamente à nossa. Desdobramos em incontáveis existências paralelas na permanente vertigem de ficção que saciamos, melhor ou pior, com literatura, cinema, telenovelas, noticiários, entrevistas, reportagens, conversas de café e mexericos. (...) Somos, cada qual à sua maneira, depósitos de histórias verdadeiras e inventadas, mas também fabricantes de realidades fantasmáticas: sonhos, fantasias e alucinações.” (Marques, 7-8) É um facto que, em diversos contextos artísticos – seja assistindo a um concerto, filme, peça de teatro, ou perante uma qualquer obra de arte em geral – se esse espectáculo ou obra de arte se revestir de um forte apelo emocional, poderão ocorrer nalguns espectadores descargas sensoriais ou emocionais. A nuance que se torna necessário aqui fazer é que o conceito de “forte apelo emocional” se reveste de uma grande subjectividade e pode ser percebido de formas completamente distintas pelos vários espectadores. Por outras palavras, aquilo que para uma pessoa é absorvido e processado de forma muito emotiva, para outra pessoa pode ser simplesmente um gerador de aborrecimento. Estas percepções dependem de um sem número de variáveis, nomeadamente da personalidade do indivíduo, das suas experiências passadas e das suas condições de vida presentes, do seu nível cultural, educacional e socio-económico, etc. Como afirma Helen Freshwater (aludindo ao argumento de Maurice Merleau-Ponty em *The Phenomenology of Perception*): “*our entire experience of the world is embodied and (...) this embodiment frames our every perception and thought.*” (Freshwater, 19)

Regressando ao conceito aristotélico de catarse, qual seria então o real significado que o filósofo dava a essa palavra? Esta tem sido uma questão longamente debatida pela filosofia e pela crítica literária desde o período da Renascença, mas nas últimas décadas parece ser unânime que Aristóteles usou esse termo como purgação emocional. Ainda assim, estaria a usá-lo em sentido estrito ou metafórico?

No capítulo “Katharsis” da compilação *Essays on Aristotle’s Poetics* Jonathan Lear questiona qual o real significado que Aristóteles atribui à palavra catarse (ocorrida no âmbito da mimese de uma tragédia) e elabora sobre três definições possíveis: purgação, purificação e educação.

Os dois primeiros termos – *purgação* e *purificação* – partilham muitas semelhanças mas ao passo que purgação remete para a medicina, a biologia ou a física (e é neste âmbito que incluímos por exemplo o vómito, o suor, a menstruação, os excrementos), já a purificação remete para a religião (aqui considerada no sentido metafórico da eliminação do pecado, da culpa). Se recorrermos à literalidade desses termos, resulta então que ambos têm implícito que os espectadores da tragédia estão doentes (do corpo e/ou da mente) e que portanto vão ao

teatro para se curar (seja na forma da purgação do corpo ou da purificação da alma). Ora, é pouco provável que o termo fosse usado por Aristóteles nesse sentido estrito pois nada na sua argumentação indicia que ele considerava os espectadores como doentes portadores de alguma patologia física que iam ao teatro para se curar, nem tão pouco como pecadores que iam ao teatro para se purificar dos seus pecados. Acresce ainda que a arte não nos faz (necessariamente) vomitar, suar, menstruar ou defecar, e é por todos estes motivos que Lear refuta ambos os termos enquanto definidores de catarse, afirmando que nem as pessoas vão ao teatro para expelir secreções corporais; nem para se redimir de algum pecado.

A terceira definição de catarse analisada por Jonathan Lear é a de *educação*, no sentido em que, ao assistir à mimese de uma tragédia, o público tem a oportunidade de vivenciar as emoções que lhe estão associadas sem no entanto ter de passar efectivamente por alguma perda, ou por outro evento doloroso da narrativa. Seria, no fundo, um processo educativo a nível ético e emocional acerca de como reagir “correctamente” em determinadas situações extremas. Nas palavras daquele autor: *“Perhaps the most sophisticated view of katharsis, which has been powerfully argued for in recent years, is the idea that katharsis provides an education of the emotions. The central task of an ethical education is to train youths to take pleasure and pain at the right sort of objects. (...) “Tragedy provides (a mimesis of) certain objects toward which it is appropriate to form certain beliefs and evaluate attitudes as well as feel certain pains. (...) If tragedy helps to provide an ethical education, then in experiencing it we come better to understand the world, as fit object of our emotional responses, and better to understand ourselves in particular, the emotional responses of which we are capable and which the events portrayed require. It is because we gain a deeper insight into the human condition that we derive a special cognitive pleasure from tragedy.”* (Rorty, 318-319) Esta definição seria perfeita, não fosse o facto de desencaixar na seguinte terminologia aristotélica: o filósofo considerava que a educação era dirigida aos jovens, enquanto que a catarse trágica se dirigia a adultos cultivados, que já tinham passado pela etapa da educação. Lear acaba, portanto, por refutar cada uma destas três definições hipotéticas e, também ele, não fornece nenhuma definição alternativa desse termo, o que revela, não uma falha da parte do autor mas sim uma constatação adicional da complexidade deste tema.

#### *A catarse no contexto da psicanálise*

Passando agora para um outro domínio, o da psicanálise (que, embora distinto, se poderá cruzar em determinadas circunstâncias com o domínio teatral): neste caso, o termo catarse significa a aplicação de um método psicanalítico que traz à consciência do paciente as

suas recordações recalçadas e lhe permite, conseqüentemente, experimentar uma libertação de uma emoção ou sentimento reprimido em relação a determinada situação conflituosa ou opressora (quer do foro quotidiano, quer do foro psicológico).

Os estudos e as experiências com hipnose que Sigmund Freud e Josef Breuer realizaram nos seus pacientes mostravam que os chamados sintomas de histeria por eles manifestados (apatia, paralisia dos membros, espasmos, úlceras, vômitos, alergias cutâneas ou respiratórias, etc.) desapareciam assim que eles recuperavam, durante o processo de hipnose, as suas memórias recalçadas que tinham dado origem a tais fenómenos histéricos. São essas memórias recalçadas que ficam guardadas como um trauma, fora da zona de consciência, e que se tornam tóxicas no paciente e lhe causam efeitos patológicos. Ou seja, Freud e Breuer concluíram que os pacientes estavam a ser fisicamente e/ou mentalmente tiranizados por uma memória da qual não tinham consciência e essa tirania advinha (supunha-se) do facto do indivíduo não ter chegado a viver adequadamente os eventos associados a essas memórias. Foi com base nessa descoberta que eles desenvolveram o procedimento técnico terapêutico que lhes permitiu alcançar a recuperação dessas memórias. Ao recuperar de forma bem clara e detalhada essas memórias, verbalizando-as e revivendo-as de modo a fazer emergir a emoção que lhe estava associada, o sintoma histórico, ou patologia, desaparecia. Era precisamente esta exteriorização da emoção que era considerada como uma descarga, ou uma catarse, que permitia curar o paciente na medida em que alinhava os seus pensamentos com as suas emoções: *“One reason for conceiving catharsis as a discharge is that it is natural for humans so to conceive of the expression of the emotions. As Freud pointed out, this is reflected in such common linguistic usage as ‘to cry oneself out’ or ‘to blow off steam’”*. (Lear 1990, 34-35)

Também esta definição padece de subjectividade pois embora a terapia psicanalítica possa proporcionar em determinado momento uma sensação catártica ao indivíduo em questão, isso não garante que se opere uma “cura” completa e irreversível. Do mesmo modo, ou até por maioria de razão, é de supor que, na maioria das vezes, as emoções catárticas vividas em contextos performativos assumam um carácter pontual (com um efeito que ocorre durante a performance e que poderá prolongar-se, em maior ou menor grau, no período posterior) e que, uma vez que o indivíduo regresse ao seu padrão de vida normal, o efeito dessa catarse acabe por se esbater ou mesmo desaparecer.

Uma questão paralela que se coloca aqui é, como é que podemos aferir se os espectadores que vão a um espectáculo têm, ou não, alguma memória tóxica, alguma patologia psicológica, algum “sintoma histórico” (usando a terminologia freudiana) e, admitindo que sim, se esse sintoma desaparece em resultado de algum efeito catártico. Mas na

realidade não importa muito para o contexto deste estudo visto que não se tratar aqui de uma pesquisa médica. Acima de tudo, o que é relevante é a exteriorização de emoções que, de outro modo, poderiam não ser manifestadas ou que o indivíduo poderia nem sequer ter noção de existirem.

#### *A catarse no contexto da medicina*

O terceiro enquadramento em que o termo catarse é utilizado, o da medicina, remete para a acção física da evacuação dos intestinos ou da bexiga, e da expulsão de outras secreções corporais, o que obviamente não assume relevância no contexto desta dissertação pois desconheço qualquer espectáculo que tenha sido apresentado ao público com o intuito de provocar uma lavagem intestinal ou uma ida colectiva à casa-de-banho.

#### *A catarse na era pós-dramática*

Se o teatro convencional, onde há a habitual divisão imposta pela quarta parede, é normalmente visto como algo artificial, não real, pelo contrário num acto performativo imersivo temos a sensação de um acréscimo de realidade – uma realidade diferente, que que cai fora do quotidiano e que portanto está no patamar de uma nova experiência – e isto poderá consubstanciar-se num argumento a favor da performance participativa.

O que me parece mais interessante do ponto de vista da análise comportamental de um espectador que assiste a um espectáculo – e, por maioria de razão, de um espectador que participa activamente num evento de carácter imersivo – é encontrar aquele ponto, ou aquele instante, em que ele perde o seu controlo racional da situação e das emoções, e se confronta com sensações que lhe exigem um esforço extra para as conseguir gerir, nomeadamente: ansiedade, receio, raiva, desejo, excitação, suores, tremores, etc. E é precisamente nesse ponto que a esse espectador lhe é dada a oportunidade de se reconhecer realmente, de descobrir facetas suas que até aí ele desconhecia. Isto acontece porque ele é colocado perante uma situação inesperada que contrasta com aquilo a que ele está habituado nas suas rotinas e, sobretudo, porque essa situação inesperada implica tomar uma decisão que envolve a sua relação (ainda que num curto espaço de tempo) com outra(s) pessoa(s) – o(s) performer(s) – e isso perante os olhares de terceiros, ou seja, na presença do restante público que está a assistir ao espectáculo. Nestas condições, a tal “segurança” já atrás referida, que um espectador sente quando está a assistir a uma tragédia, deixa de ser um dado adquirido quando ele está a participar num evento imersivo. Aí, ele poderá sentir-se a patinar ou a perder o tapete.

Vem aqui a propósito citar Jacob, o protagonista da longa-metragem *O Duplo*, de Bernardo Bertolucci (baseado no romance homónimo de Dostoiévski) quando ele afirma que “o teatro é uma das vias que conduz o homem à realidade”. Assistir e, por maioria de razão,

participar numa experiência performativa pode cair, por exemplo, no domínio do inesperado, da sintonia com algum desejo reprimido, no terror de sermos confrontados com algo que receamos secretamente.

Pegando nas afirmações certeiras de Jonathan Lear na introdução ao seu volume *Love and Its Place in Nature*: “*To start a revolution is, whether one likes it or not, to let things get out of control. (...) The meanings, emotions and desires alive in a person’s soul play a crucial role in determining who that person is. There cannot, then, be a science of human life without its including subjectivity within its scope. (...) the deeper meanings which shape a person’s soul and structure its outlook are not immediately available to his awareness. (...) Thus, we cannot find out what it is like for a person to be just by asking. Even if he is sincere, he won’t know the answer. The only way to get at these deeper meanings is through a peculiar human interaction (...) It is in the structured setting of a psychoanalytic therapy that the deeper strata of a person’s subjectivity emerge.*” (Lear 1990, 3-4-5).

#### *A catarse nos performers*

Para além da possibilidade da ocorrência de efeitos catárticos no público, será que o mesmo pode suceder ao actor? Este está a incarnar um personagem mas não deixa completamente de lado o seu próprio universo, as suas memórias, as suas experiências de vida, e tudo isto poderá entrar em campo quando o actor está a interpretar. Daí que um mesmo personagem interpretado por distintos actores nunca seja idêntico; há um cunho pessoal identitário que cada um dos actores imprime e se funde com o personagem em questão, e a energia que daí emana e chega ao público é variada. Daí resulta, também que alguns espectadores preferiam determinado actor X para interpretar um determinado papel, e outros espectadores preferiam o actor Y para esse mesmo papel. Há um naipe enorme de possibilidades da parte dos actores que interpretam e transmitem a mensagem de um dado personagem, assim como há um leque muito variado de cenários relativamente ao modo como o público recepciona e processa individualmente essa mesma mensagem e energia. Como refere Stanislávski: “... o ator é um ser humano, com todas as fraquezas próprias do homem. Entrando no palco, leva para lá, naturalmente, os seus desígnios de vida, os sentimentos pessoais, as reflexões geradas pela realidade. (...) Então, o ator funde-se com a personagem e reencarna-se criativamente.” (Stanislávski, 297)

Também o próprio encenador poderá ser alvo de uma sentimento catártico ao terminar (ou até durante) o processo de montagem de um espectáculo. E no entanto, o facto de ele ou de o elenco sentirem isso, não significa de todo que o público vá sentir o mesmo, pois a forma como cada indivíduo capta e absorve determinada informação (teatral, ou outra) é um

mecanismo muito pessoal e que depende de inúmeras variáveis. Quantas são as vezes em que um encenador e/ou os seus actores estão empolgados com a peça ou o guião que estão a trabalhar, depositam nisso todo o seu empenho e energia e – também, ou precisamente porque, estão conectados tão intimamente com esse trabalho – não conseguem ter uma visão imparcial do resultado e estão convictos de que o público se deslumbrará com o resultado. E se acontece que afinal o público não adere da forma expectada (podendo até a sua reacção enquadrar-se naquilo que Peter Brook apelidou de “Teatro do Aborrecimento”), então, encenador e actores não compreendem e ficam desiludidos com a aparente falta de sensibilidade do público relativamente ao produto artístico final, ou relativamente à temática abordada. Como refere Brook: “No teatro, voltamos sempre ao mesmo ponto: não é suficiente que os autores e os actores sintam essa necessidade compulsiva – o público também deve partilhá-la.” (Brook, 193)

Nas conversas que consegui ter com alguns performers ficou claro que não é raro eles próprios passarem por um processo que sentem como sendo catártico. Por exemplo, o Pedro Baptista comentou-me, a propósito da sua criação *Suspiria*, que o processo de exaustão proporcionado pela coreografia da parte final do espectáculo produzia efeitos, não só no público, que ficava hipnotizado com aquela energia bruta, mas também nos próprios performers. Uma das actrizes da performance afirmou que, ao terminar o espectáculo, nem se lembrava bem do que tinha acontecido, era como se tivesse entrado numa outra esfera de realidade. Também Pedro Ramos, bailarino, coreógrafo e director artístico d’A Ordem do Ó, relatou-me que o seu trabalho coreográfico e performativo busca precisamente um estado de catarse no qual ele se assume como uma espécie de xamã e procura catapultar de forma simbiótica a energia do espaço natural envolvente, absorvê-la, e transmiti-la aos espectadores. É o caso do mais recente projecto que ele tem vindo a desenvolver, *Alento*, e que teve as suas primeiras sessões no espaço florestal do Monsanto, em Lisboa.

Pegando agora do meu caso particular, durante o meu percurso enquanto intérprete também já experimentei diversas ocasiões catárticas, nomeadamente nas performances *O Escuro que te Ilumina*; *Sexy MF*; e *Feios, Porcos e Maus*. Nesta última, um projecto de criação colectiva, havia um dado momento em que a minha personagem maltratava o marido e eu recorde-me de (inicialmente, de forma inconsciente; mais tarde, já de forma consciente) ter aproveitado para descarregar uma enorme raiva que eu carregava comigo nessa altura da minha vida (associada a uma situação de carácter laboral) e de isso me ter proporcionado um enorme alívio. Numa outra cena dessa mesma performance, em que se desenrolava uma situação de *ménage a trois*, o homem do trio tinha um acesso de espirros, na sequência do

qual se via uma secreção verde a sair pelas suas narinas (simulado com guacamole), seguida de um vômito (simulado com húmus); entretanto as duas personagens femininas lambiam o guacamole e o húmus que tinham sido borrifados por todo o lado e, simultaneamente, degladiavam-se para abraçar o homem. Perante este espectáculo de nojo, vários foram os espectadores que ficaram manifestamente incomodados.

Na performance *Sexy MF* de Ana Borralho e João Galante, a emoção catártica advinha da possibilidade libertadora, mas também fragilizante, do performer expor o seu corpo perante um espectador desconhecido, bem como de sentir que este ficava fascinado e que exibia, frequentemente, um estado de enamoramento. De tal forma que, quando esse espectador saía para dar lugar a outro participante, aquela saída era percebida como uma perda, uma ausência.

Finalmente, em *O Escuro que te Ilumina*, de Mónica Calle, a catarse emergiu em vários momentos do processo de criação, e desde logo nas apresentações iniciais de 2019, feitas no exterior perante condições climatéricas extremamente adversas, tendo a coreografia ficado severamente condicionada por essas mesmas circunstâncias. Tal coreografia consistia em múltiplos avanços e recuos dos elementos do grupo dispostos em linha, ao som de Mahler, Schostakovitch e Stravinsky, e em cada um desses movimentos de avanço ou recuo algo sucedia: ora um dos intérpretes cantava, ora outro dizia um texto, ora algum outro fazia um movimento, ora alguém despiu uma peça de roupa ou calçado, ora vestia/calçava outra; etc., etc. A chuva torrencial que caía (granizo, inclusive), já para não mencionar o terrível frio que se infiltrava e incrustava nos nossos corpos, converteu toda aquela operação coreográfica – e em particular a acção de vestir/despir roupa e calçado molhados – numa tarefa tremendamente complexa, stressante e desesperante. Acrescia ainda o facto de a performance se realizar durante a noite, com fraca iluminação, de modo que os intérpretes já nem sequer conseguiam identificar quais eram as suas roupas e isso causava-lhes uma ansiedade adicional. Este último aspecto não teve impacto negativo directo na performance, antes pelo contrário, pois aquele caos contribuía para potenciar a energia que emanava do evento, mas efetivamente os performers sentiam-se interiormente desgastados e desesperados na tentativa de coordenar a execução da coreografia (no *timing* exigido) com a identificação da respectiva roupa, e com a verbalização do texto e da música que cabia a cada um. Lembro-me de sentir que inicialmente eu fazia tudo isto de forma consciente, mas que passado um tempo o processo se convertia cada vez mais numa acção motora, como se o cérebro tivesse deixado de funcionar e era já apenas o corpo que dava resposta de modo orgânico. Por fim, o cansaço, o desespero e até a raiva por ter de manter aquele registo ininterrupto debaixo de tão grande intempérie,

transformava esse tal aspecto mecânico em algo que eu chamaria visceral ou xamânico. Enquanto a coreografia prosseguia e o cansaço crescia, a raiva, a angústia e o desespero eram emanados dos nossos corpos como pulsões catárticas.

Num ponto completamente distinto – encontrando-me eu no papel de aluna – recorde ter sentido também uma nítida experiência catártica numa aula de voz com a Sara Belo. Estando todos de olhos fechados, o exercício consistia em desenvolver um processo vocal individual (através da exploração de modulações, de graves e agudos, de vogais e consoantes,...) mas tendo sempre em mente que esta improvisação individual tinha de simultaneamente almejar a harmonia do conjunto vocal. Inicialmente os sons saiam com timidez, sujeitos à inevitável e sempre maldita auto-censura, mas gradualmente (o exercício durou mais de uma hora) os sons iam-se soltando e alimentando uns dos outros, num processo que se foi tornando crescentemente catártico e libertador; eu senti isso individualmente e, mais tarde, quando cada um dos elementos do grupo comentou a experiência do seu ponto de vista pessoal, percebi que essa sensação não me era exclusiva e que tinha sido experimentada de forma generalizada pelos meus colegas.

## **2.2 Considerações em torno do conceito de público**

No contexto dos estudos teatrais, o conceito de público é geralmente utilizado como uma massa homogénea de pessoas, ou seja, sem ter em conta as especificidades de cada espectador. Em resultado desta amálgama indiferenciada de sujeitos há também a consideração inerente de que o público, enquanto entidade colectiva e abstracta, está hierarquicamente abaixo da classe dos artistas, seja pela sua postura passiva, seja até pela assunção de que se têm um nível cultural e/ou intelectual inferior. Esta generalização presta-se obviamente a grandes equívocos no que diz respeito ao que cada espectador realmente é, pensa e sente.

No contexto dos estudos culturais, pelo contrário, esta diferenciação é tida em conta, e é prática comum realizarem-se inquéritos individuais aos elementos do público e proceder à sua posterior análise de modo a aferir a opinião e visão que estes têm sobre determinado espectáculo a que assistiram. Como refere Helen Freshwater: *“Ultimately, cultural studies [unlike theatre studies] has come to be characterised by a rejection of the notion of ‘the audience’ as a singular or homogeneous entity, a detailed interrogation of diverse and sometimes unexpected responses, and an ethnographic engagement with the range of cultural conditions which inform an individual’s viewing position: his or her class, gender, age,*

*nationality, religious background, ethnicity, sexuality, geographical location, and education. (...) This engagement with 'ordinary members' of the audience is notably absent from theatre studies (...) almost no one in theatre studies seems to be interested in exploring what actual audience members make of a performance.*" (Freshwater, 28-29)

O público padece muitas vezes de grandes problemas de concentração, e isso traduz-se em comportamentos que são frequentemente frustrantes para os actores, como por exemplo adormecer e risonar, conversar durante a récita, ou estar ao telemóvel. Também é evidente uma generalizada falta de curiosidade por parte dos espectadores em conhecer novos actores ou encenadores; habitualmente vão ver ou os amigos, ou produções que já conhecem de antemão. Dada a tendência para grande parte do público se distrair e dispersar quando assiste a um espectáculo, ao forçá-los a entrar na "realidade" do palco, essa distração irá esbater-se na medida em que os espectadores têm de se manter alerta. Como afirma Helen Freshwater, referindo-se aos espectáculos de cariz participativo: *Sometimes they may function to raise awareness, transforming spectators into actively engaged witnesses and increasing the likelihood of a remedy for instances of injustice, distress, or pain. At other times they may simply sate the undeniable public appetite for gore, sensation, and Schadenfreude*". (Freshwater, 52)

Foram vários os escritos que elaboraram sobre o papel fundamental de um público activo no experimentalismo teatral no início do século XX, nomeadamente: *The Theatre and Its Double* (1981), de Artaud, *Let's Murder the Moonshine* (1991), de Marinetti, *Brecht on Theatre* (2001); *Towards a Poor Theatre* (1991), de Grotowski, e *Arguments for a Theatre* (1998), de Barker; e ainda textos como *A Good Night Out* (1981), de McGrath, e *Theatre of the Oppressed* (1979), de Boal, que abordam de forma excelente a questão do teatro comunitário. Há no entanto uma questão que permanece sem uma resposta clara: quando os espectadores se envolvem de uma forma activa num espectáculo, o que é que eles sentem, de facto? Qual o efeito que essa participação imersiva tem sobre eles? Porque é que aquilo que os críticos consideram muitas vezes como manipulador ou coercivo, é encarado pelos próprios participantes como divertido, hilariante, fantástico? Parece haver aqui uma discrepância de percepção por parte de uns e outros; uma espécie de desconfiança por parte dos críticos relativamente à "validade" das opiniões do próprio público: *"Why do they [theatre scholars] appear to prefer discussing their own responses, or relaying the opinions of reviewers, to asking 'ordinary' theatre-goers – with no professional stake in the theatre – what they make of a performance? Could this apparent aversion to engaging with audience response be related to deep-seated suspicion of, and frustration with, audiences? And, if so,*

*what are the grounds for this suspicion? Why are audiences apparently not to be trusted?”* (Freshwater, 4). E continua, mais adiante: “...*traditional theatre reviews often blithely ignore the possibility of a range of audience response (...) rather than accurately reflecting the complexity and potential diversity of collective and individual response. (...) So, although it is possible to speak of ‘an audience’, it is important to remember that there may be several distinct, co-existing audiences to be found among the people gathered together to watch a show and that each individual within this group may chose to adopt a range of viewing positions.*” (Freshwater, 8-10)

Com que legitimidade devemos pois considerar que a opinião dos críticos é mais válida do que a daqueles que realmente passaram pela experiência participativa e a definem como algo de muito positivo? É verdade que nalguns casos o espaço para uma participação criativa é quase nulo (contemplando apenas uma escolha, por parte do espectador, entre duas opções que lhe são apresentadas) mas noutros casos ele pode sentir-se bastante envolvido na participação e até na criação. Neste último caso, dá-se espaço para uma contribuição significativa (autoral, até) da parte do público, há uma demonstração de confiança no público e naquilo que ele tiver a propor; esta estratégia envolve riscos para a construção e resultado final do espectáculo, mas também – e sobretudo – abre margem para um retorno potencial pois dá a possibilidade de trabalhar com a fragilidade do público quando colocado perante situações inesperadas: “*participation can be profoundly disturbing; that it may involve making ourselves vulnerable as we open ourselves to unexpected experiences and outcomes*”. (Freshwater, 76) Recorrendo a alguma terminologia de Jonas Barish, Freshwater constata ainda noutro ponto que “*theatre evokes universally held and deeply rooted fears of ‘impurity, of contamination, of “mixture”, of the blurring of strict boundaries’ which transcend differences of culture and that it evokes an ‘ontological queasiness’ in all of us.*” (Freshwater, 40)

Esta autora usa o muito esclarecedor termo de *pacification of audiences* ao referir-se à evolução de um público extremamente participativo nos festivais religiosos da Antiga Grécia para um outro que, no final do século XIX, permanece distante na plateia, num registo de clara separação com o palco. Ainda assim, há que pôr a hipótese de que esta “pacificação” poderá ser, nalguns casos, meramente do foro físico. Do ponto de vista emocional, qual é o limiar entre, por um lado, uma simples assistência tranquila, despreocupada ou até distraída, a um espectáculo ou performance e, no pólo oposto, uma assistência inquieta, mobilizadora ou até descontrolada? Se não questionarmos individualmente cada espectador, como poderemos aferir de forma rigorosa estas situações? Nalguns casos, uma reacção mais extremada será

óbvia – quando presenciamos, por exemplo, alguém do público a chorar, a indignar-se com algo que foi dito, a acenar com a cabeça como que corroborando o que se está a passar no palco, a escangalhar-se às gargalhadas, ou a abanar-se para se recompor de algum afrontamento ou suor frio. Contudo, em muitas outras situações, poderá ocorrer uma emoção interior igualmente forte mas que não se traduz numa manifestação exterior, visível para os demais. Por exemplo, pode suceder que algum espectador, ao presenciar determinado espectáculo, comece subitamente a questionar verdades ou princípios que até aí defendia de forma inabalável. Nalgum caso extremo, poderá até equacionar uma mudança radical de vida, como por exemplo mudar de emprego; largar os estudos; ir viver para o campo; reatar os laços com alguém com quem havia cortado relações há vários anos. E assim por diante. São emoções, reflexões e questionamentos interiores que, se não forem verbalizados, podem passar completamente despercebidos aos olhos das outras pessoas. E no entanto, isso não significa que não se tenha operado uma alteração substancial no indivíduo em causa. Resumidamente, o termo “assistir passivamente” não significa necessariamente uma apatia emocional da parte do espectador. Se assim fosse, teríamos de pôr em cheque toda a argumentação aristotélica no que diz respeito à catarse no âmbito da dramaturgia trágica grega.

Assumindo como foco da presente análise o tema da catarse no período contemporâneo – mais especificamente desde o aparecimento do *happening* e da performance no século XX – é de facto relevante distinguir se esta ocorre em resultado da observação de uma mimese, fazendo o espectador o exercício de imaginar como seria se fosse ele a encarnar um determinado herói e a personificar determinada acção ou acontecimento; ou se ocorre em resultado de uma participação imersiva perante o olhar dos actores e dos restantes elementos do público.

Ainda que tenhamos sempre em mente que se está a entrar num jogo – e que portanto, em última análise, ele não passa de uma ficção – a verdade é que uma intervenção no acto cénico por parte de um espectador, em maior ou menor grau, inflige uma carga energética e emocional que é totalmente virgem naquele momento. Virgem, no sentido em que não foi encenada, no sentido em que resulta de um gesto de espontaneidade, ou seja, real, genuíno, verdadeiro. Há um encontro entre dois desconhecidos – o(s) actor(es) por um lado, e o(s) espectador(es) por outro – e portanto aquele primeiro contacto será sempre influenciado por uma boa dose de “estranhamento” e de uma tentativa de ambas as partes em encontrar uma linguagem comum. Indo ainda mais longe, na situação descrita não há duas presenças em palco, mas sim quatro, pois tanto o actor como o espectador vestem duas peles – a mais

íntima, que poderão não querer revelar perante terceiros; e aquela que eles se permitem exteriorizar aos olhos dos restantes presentes – e é nessas duas peles que se manifestam as respectivas energias comunicantes. Enquanto que num espectáculo a que simplesmente se assiste isto não acontece, já numa sessão imersiva é-nos oferecida a possibilidade de concretizar um desejo ou de confrontar algum medo antigo.

Parece-me pois evidente que há uma diferença significativa entre um efeito emocional (ou até racional) que é digerido de forma solitária, não exteriorizada a terceiros, e um outro que é processado sob o olhar do(s) performer(s) e do restante público. Enquanto espectador passivo, o público não tem de tomar nenhuma decisão nem está subjugado ao olhar dos outros que o observam. Aquilo que ele sente, apenas a ele lhe diz respeito, e pode até acontecer que permaneça numa espécie de fascínio hipnótico ou “num estado de sideração impotente e fascinada...”, como refere Mondzain (p. 138) aludindo ao impacto que a imagem cinematográfica ou televisiva tem sobre os espectadores. Mas numa performance participativa, o espectador confronta-se com um peso acrescido que pode ser esmagador – consoante a sua personalidade, dependendo da situação para a qual está a ser convocado a participar, dependendo das outras pessoas que estão com ele na audiência (se são ou não desconhecidos; se haverá ou não alguém que pertença ao seu meio familiar, laboral, ou outro); consoante ele conheça pessoalmente o(s) performer(s) e tenha, ou não, com ele(s) algum tipo de relação; etc. Se por um lado o acto performativo está contextualizado num formato público, por outro lado ele canaliza o foco para uma ocorrência de carácter mais individual, e portanto a decisão de agir (ou de se recusar a agir) naquela determinada circunstância deixa eventualmente o participante numa situação em que sente receio de ser julgado por parte do restante público e/ou performers – porque é o próprio espectador que tem de agir de acordo com aquilo que ele pensa que seja a conduta “correcta” ou “moral”. Ou seja, ele poderá ficar condicionado e hesitante entre aquilo que é o seu desejo de agir e o receio de ser mal visto pelos outros que o observam e/ou participam.

Isto não corresponderá necessariamente à realidade, poderá ser apenas um receio sem fundamento, mas é um facto que o participante poderá na maioria das vezes sentir-se assim e que por isso fique num dilema acerca de participar ou não e, em caso afirmativo, em que moldes. Recorrendo novamente às palavras de Marie-José Mondzain: “O que mais sobressai dos cenários públicos, sejam civis ou guerreiros, é a redução da comunidade a casos individuais, a situações íntimas e privadas, que procuram a cena das suas confidências para conferir ao espectáculo a forma terapêutica de uma catarse por via da exibição singular.” (Mondzain, 132)

Se o nosso prisma de observação fôr o de quem está em palco a realizar a mimese, há a seguinte questão adicional que merece a pena referir: numa peça convencional de teatro em que a plateia apenas assiste passivamente e na qual o elenco tem um guião memorizado que repete um sem número de vezes (tantas quantas sessões tiver essa peça) poderá acontecer que, ao fim de um tempo, os actores entram num processo de rotina mecânica de mera reprodução do texto sem que se empenhem da mesma forma no acto de comunicação com o público, sem se esforçarem para que este se sinta de facto como o principal receptor daquela mensagem. Pelo contrário, numa performance de carácter imersivo em que não existe um guião pré-estabelecido e o desenrolar dos acontecimentos está grandemente condicionado pela acção do público, tal rotina não ocorre. Ou pelo menos a probabilidade de ocorrer é ínfima, na medida em que, de cada vez que algum participante intervém, o actor tem de lidar com alguém que ele desconhece e que lhe traz um dado novo. No fundo, não há neste tipo de espectáculo uma reprodutibilidade total; há apenas uma estrutura de base, um esqueleto que se mantém, mas os contornos exteriores desse corpo performativo podem assumir inúmeros formatos. Estabelecendo o paralelismo possível com a argumentação de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* poderíamos afirmar que, numa peça ou performance em que não há nenhum guião a ser seguido na íntegra e de forma rigorosa, e cuja progressão narrativa depende do contributo dos espectadores participantes, então, esse espectáculo não tem uma reprodutibilidade técnica, ele não assenta num mecanismo meramente expositivo e repetitivo, e pode, inclusive, resultar numa *relação cultural* (como sucedeu com um dos espectadores da *Promoção* que, além de ter participado quatro vezes neste evento, desde então assiste a todos os meus espectáculos de uma forma muito fiel, presenteando-me com vinhos e doces no final das apresentações – observando-se aqui uma clara neblina da sua parte relativamente à fronteira entre a ficção da performance e a realidade do quotidiano).

De acrescentar ainda que a participação imersiva proporciona e fomenta, em maior ou menor grau, um efeito de contágio: as reacções individuais produzidas são, de um modo geral, moldadas pela (re)acção do grupo e esta, por sua vez, também evolui a partir das iniciativas individuais: “Ter medo em conjunto e gozar em conjunto, são esses os afectos que compõem as massas.” (Mondzain, 116)

Estas considerações que tenho vindo a elaborar assumem o pressuposto de que haverá, de facto, algo na performance – seja a temática em geral, o cenário, ou alguma imagem ou verbalização particular – que instigue a emoção do espectador de uma forma muito incisiva, que lhe cause algum “transtorno” físico-emocional ou que o catapulte para estados psíquicos

não-habituais, equivalentes, por exemplo, aos efeitos secundários despoletados por certos medicamentos. Poderíamos admitir que o que está na origem de causar tais efeitos é o equivalente, no domínio fotográfico, ao conceito de *punctum* teorizado por Roland Barthes no seu livro *A Câmara Clara*: “... o *punctum* seria aquilo que, em cada imagem [fotográfica], releva do impacto emocional provocado pelo escavamento vertiginoso do visível, o lugar do abalo do corpo perante a aparição sensível de um sentido inatribuível, o lugar do gozo e do luto. Numa palavra, o *punctum* seria a marca insigne do desejo no visível, a sua própria invisibilidade na pulsação do sensível, o sítio de desaparecimento da consistência do real num vórtice do sentido, até mesmo o da convocação de um imemorial. O *punctum* é, de facto, aquilo que produz ‘quadro’ (...) é desprendimento, um sinal separador em que o olho faz um luto, tira gozo de uma perda e não se cansa de contemplá-la, nem da vida que dela retira” (citado por Mondzain, 261) Em contrapartida, e ainda recorrendo à citação do texto de Roland Barthes por parte da autora: “O *studium* seria tudo o que sabemos ou aprendemos no acto de ver imagens, em particular fotografias (...) O *studium* interessa-se pela coisa, pelo seu corpo, no tecido da realidade que o sustenta. O *studium* entrega-se à visão (...) O *studium* é prendimento...” (Mondzain, 260-261). Acrescenta ainda a autora que o *punctum* e o *studium* enunciados por Barthes “designariam duas modalidades do nosso olhar acerca das imagens fotográficas e, em última análise, de todas as imagens” (p. 260).

#### *O teatro participativo enquanto chamariz para atrair público*

O acréscimo de realidade que existe no evento teatral imersivo ou participativo conduz, potencialmente, a uma maior capacidade para envolver o espectador e, idealmente, a estreitar a relação deste com o universo teatral. Dito de outro modo, se o espectador tiver uma experiência estruturante, ou de alguma forma inesquecível, ele poderá sentir-se muito mais motivado a, no futuro, assistir e participar noutros eventos performativos. Esta argumentação alinha-se de alguma forma com aquilo que Artaud defendia: que o espectador deve ser arrastado para dentro do espaço mágico teatral, abdicando da posição de mero sujeito do olhar; deve misturar-se, deixar-se invadir pela energia vital do teatro e, portanto, abolir toda a sua distância. Em vez de simplesmente presenciarem uma apresentação performativa, os espectadores devem envolver-se no acto cénico e ser levados para o centro da performance, reforçando a energia colectiva avivada pelo teatro.

Há inclusive várias situações de carácter participativo em contexto não-teatral que são muito apetecidas e procuradas por um número muito significativo de indivíduos – como por exemplo o *karaoke*; as actividades lúdicas concebidas para entreter os convidados num casamento ou noutro evento familiar/social; os jogos de *role-playing* em empresas (sejam no

âmbito da formação dos funcionários, sejam para promover o reforço das suas ligações pessoais), etc. Estas experiências permitem aos participantes assumir papéis sociais distintos daqueles que eles vestem no seu quotidiano, mas sem os amedrontar como uma potencial ameaça já que tais experiências são assumidas como um mero jogo lúdico. No seu artigo “*When Spectators Become Performers and Theatre Theory*”, Kurt Lancaster refere-se a essa vasta panóplia de fenómenos culturais de performance enquadrados na esfera do entretenimento e contextualiza-a no âmbito das teorias de Augusto Boal: “*these performances give people the opportunity to inject their own values and beliefs into the event. As a result, participants are able to break out of restrictive social roles: the role of an over-worked laborer, mother, teen-ager, or student, for example*”. (Lancaster, 1997)

Outro cenário em que o público poderá sentir-se atraído a ver um espectáculo é quando este é considerado controverso. Como refere o crítico teatral Alfred Polgar (citado por Neil Blackadder) a propósito da estreia da peça Mahagonny, de Brecht e Weill, em Leipzig, 1930: “*Theatre scandals are tremendously stimulating. It’s good to see people ready to come to blows over the theoretical questions which art brings up*” (Blackadder, ix). Por sua vez, o próprio Blackadder “*admits his own interest in riots is generated by a similar response and acknowledges that he, like many other theatre scholars and practitioners, is deeply sympathetic to the director Artaud’s desire to reach audiences on the deepest physical and emotional levels – to create ‘a theatre that would be like a shock treatment, galvanise, shock people into feeling.’*” (Freshwater, 26-27)

#### *Eventual efeito perverso: afugentar o público*

No entanto, aquilo que para uns constitui um atractivo, para outros poderá representar exactamente o contrário: um motivo de afastamento ou até de repulsa. Há, de facto, vários espectadores – a maioria, talvez – que sente algum incómodo ou até um forte antagonismo relativamente ao teatro participativo e que quando se predispõe a ver um espectáculo é para assistir passivamente e não para o integrar ou contribuir para a construção da sua narrativa. Referindo-se ao objecto artístico fotográfico, ou visual, Marie-José Mondzain afirma: “*Aqueles que fogem da imagem por todas as razões, positivas como negativas, sentem-se ameaçados pelo excesso de trevas e pelo excesso de luz. Pois a imagem é o domínio do excesso.*” (Monzain, 104) Seguindo esta linha de raciocínio parece-me razoável admitir que, mais ainda do que uma imagem estática, o caso particular da acção desencadeada numa performance poderá contribuir para o domínio do excesso a que a autora se refere.

Mas pode acontecer que o autor que criou determinada performance controversa pretenda, justamente, testar os limites do público e fazer a inerente triagem natural de modo a

só ficar com o círculo de espectadores que estão efectivamente sintonizados com este tipo de trabalho. Esta hipotética intenção do autor – de só querer ter participantes que sintam empatia com o tipo de trabalho que ele concebeu – encontra algum paralelismo naquilo que W.B. Yeats afirmou (embora num contexto distinto, referindo-se a uma sociedade secreta formada por um público aristocrático) em *A People's Theatre: A Letter to Lady Gregory*: “*I want to create for myself an unpopular theatre and an audience like a secret society where admission is by favour and never to many*”. (Yeats, 335)

Quando um espectador se recusa a participar, isso pode dever-se a vários motivos, nomeadamente vergonha, medo, ou não querer ser associado a um espectáculo que ele não considera satisfatório do ponto de vista estético-artístico. Será difícil averiguar qual o verdadeiro motivo da recusa, mas, admitindo que se trate de vergonha ou medo, de que modo é que isto encaixa no conceito de catarse? Segundo Jonathan Lear, não encaixa, pelo menos no contexto freudiano: “*Phobic reactions and transference phenomena, though emotional and intense, do not have a cathartic effect: they do not ultimately provide relief. Why is it that the truth cures? Why is it that only the genuine emotional response directed onto the right object is successful in discharging the pent-up psychic energy? (...) Another working hypothesis for Freud was that hysteria requires something too terrible to allow into consciousness. (...) The emotional transformation inherent in catharsis is intimately bound up with the type of responsibility one takes for one's own emotions. (...) In accepting responsibility I acknowledge who or what I am. (...) The hysterical's conscious and unconscious stand in too discordant and antagonistic a relation for him to be able to accept responsibility. The hysteric is tyrannized not by his unconscious desire, but by his values which treat the desire as unacceptable. (...) The issue isn't one of morality – if anything, these patients are suffering from an excess, not a deficiency, of morality.*” (Lear 1990, 44-45, 56, 65, 66 e 67)

Se bem que a experiência vivida pelos espectadores seja sempre válida – independentemente de se assumirem como testemunha silenciosa, observador casual, participante voluntário ou como espectador envolvido – ao estimular o envolvimento activo dos espectadores, o teatro fornece um potencial acrescido para influenciar, impactar e transformar. Em todo o caso, qual a legitimidade para assumirmos que as experiências participativas são sempre benéficas para o espectador; que, a causar-lhe algum impacto, este será sempre positivo? Há uma linha de argumentação que defende que as emoções suscitadas pela participação num evento teatral podem revestir-se de grande complexidade e não são necessariamente positivas. E em muitos casos, o incómodo causado aos espectadores é intencional e é precisamente nesse incómodo que assenta o conceito de tais performances.

De facto, muitas das performances da década de 60 e anos posteriores convocavam a uma participação desconfortável ou embaraçosas. Segundo Helen Freshwater caracterizavam-se por ser “*darkly disturbing, were realised through manipulation and coercion, and sometimes provoked alarming responses from their audiences. Nevertheless, the unease and anxiety they played with may be considered central to their effect.*” (Freshwater, 61)

Isto pode, obviamente, levantar considerações importantes do ponto de vista ético. Em última análise, esta convocatória à participação pode até ser uma forma escamoteada de exercer um paternalismo ou até uma opressão sobre o espectador, como refere Anthony Jackson: “*Facile assumptions about being able to ‘make a difference’ in people’s lives by the very act of engaging them in a participatory drama experience can all too easily lead to patronisation, even to a certain kind of oppression... (...) within a supposedly participatory event from which there is no ready escape.*” (Jackson, 8)

A questão da (não) obrigatoriedade, ou pelo menos da disponibilização prévia de informação sobre o espectáculo para que o público saiba ao que vai, parece-me fundamental para que o evento não se converta, de facto, numa tirania imposta ao espectador. Ou o público deve ser avisado antes de adquirir o seu bilhete de que se trata de um espectáculo construído nesses moldes, ou então deve-lhe ser dada a oportunidade de optar entre participar ou não participar.

Na sequência das várias considerações feitas anteriormente, deveremos concluir que o teatro participativo constitui uma espécie de isco para trazer mais público ao teatro? Será razoável admitir que depende da pessoa e do tipo de interactividade em questão. A resposta será tendencialmente positiva quando a participação que é pedida aos espectadores é essencialmente no âmbito da acção motora (ou seja, traduz-se na atribuição de uma tarefa que não exige criatividade individual e que, portanto, será executada sempre da mesma forma, independentemente do participante que a fizer) e não convoca expressamente nem as suas opiniões pessoais, nem a revelação da sua personalidade, desejos ou medos. A título de exemplo, era o que sucedia na peça *Osmarina Não Consegue Esquecer* (Teatro Nacional D. Maria II, 2019) no momento em que Kelly Freitas vai entregando as extremidades de diversas linhas coloridas a distintos espectadores, para que estes simplesmente as segurem, enquanto ela vai prendendo as extremidades opostas dessas linhas em diversos pontos do palco, formando assim uma teia; ou seja, o público colabora na construção da teia de modo simplesmente mecânico, não aportando nada de novo ao espectáculo para além daquilo que já estava previsto no guião.

Mas se o que se pede ao público é que ele se exponha de uma forma mais marcada, se lhe é estendido o tapete para co-criar e, sobretudo, para se expor de uma forma mais pessoal ou íntima, aí já não devemos esperar tanta adesão. Há uns assistentes que vincadamente irão fugir desse tipo de experiências pois encaram-nas com um forte receio e/ou antagonismo; outros que ficarão hesitantes; e talvez só uns poucos é que decididamente ficarão entusiasmados por participar. A maior ou menor adesão do público também será muito provavelmente moldada pela equipa artística que leva a cabo tal evento performativo pois há nomes que, por serem conceituados, congregam inevitavelmente uma maior quantidade de público já que os seus espectáculos são considerados um *safe-value*. Ocorre-me trazer aqui um episódio recente de uma participação do público que, embora curta e feita em colectivo, suscitou reacções individuais fortes e evidentes: no momento em que Beatriz Batarda, no *Perfil Perdido*, pede aos assistentes para rasgar (após uma determinada sequência de passos que ela foi indicando) uns postais que lhes tinham sido entregues no início do espectáculo e que continham imagens belíssimas, há como que uma suspensão, um *freeze* colectivo, pois ninguém quer cometer esse acto que se afigura como criminoso. Após alguns segundos desse *freeze* implacável, a actriz olha o público e diz: “Vá, coragem. Rasguem!...” Só passados mais alguns segundos é que o público começa lentamente a obedecer, mas continua a sentir-se no ar o peso do “acto criminoso” que está a ser cometido. Acresce que os postais tinham algo manuscrito que os assistentes não chegaram a ter oportunidade de ler, convencidos que estavam que os poderiam levar para casa no final do espectáculo e lê-los posteriormente.

Voltando à questão acima formulada, considero que de facto o teatro participativo congrega um maior potencial para cativar e magnetizar público na medida em que, ao tornarem-se participantes e imprimirem o seu cunho pessoal, os espectadores já não se vão sentir como meros observadores numa massa de assistência sem identidade, mas sim como co-criadores daquilo que está a acontecer. Isso permite-lhes partilhar, até certo grau, aquela dose de ligação emocional que o encenador e os actores sentem quando estão num processo de ensaios. O espectador apropria-se do espectáculo e partilha com os artistas a sensação da criação, ou seja, há um desmoronar da barreira da quarta parede. Esta possibilidade elimina, ou atenua, o estigma de que “uns iluminados criam, e os outros seres inferiores assistem”. Anula significativamente a hierarquia entre uns e outros. O participante sentirá uma espécie de gratificação e orgulho individual em ter contribuído para o desenrolar dos acontecimentos, o que poderá consubstanciar-se numa sensação catártica – ao identificar em si um impulso criador, o qual o indivíduo poderia até nem ter consciência de possuir. Para um determinado grupo de indivíduos, o teatro imersivo terá igualmente outro possível atractivo que se prende

estritamente com o tema desta dissertação: a possibilidade de experimentar emoções proibidas e de manifestar sensações recalcadas, e a catarse que daí lhe pode advir.

O exemplo mais paradigmático dos benefícios catárticos associados ao teatro, é o psicodrama, tal como descreve Peter Brook: “Uma imagem autêntica da necessidade de teatro é uma sessão de psicodrama num hospício. (...) Há uma pequena comunidade que leva uma vida regular e monótona. Em certos dias, para alguns dos pacientes, há um acontecimento, algo invulgar, uma coisa pela qual se fica à espera: uma sessão dramática. (...) sabem que, aconteça o que acontecer, será sempre diferente daquilo que acontece nos pátios, no jardim, na sala da televisão. (...) No início, estão muitas vezes desconfiados, hostis, retraídos. (...) cada um terá o seu papel no círculo – mas isto não significa que todos vão participar no espectáculo. Alguns irão naturalmente assumir o protagonismo, enquanto outros vão preferir ficar sentados a assistir, identificando-se com o protagonista ou seguindo as suas acções, distanciados e com um espírito crítico. (...) Eles podem rir. Podem chorar. Podem nem sequer reagir. Mas por trás de tudo o que vai acontecendo, no meio daqueles que são supostamente loucos, esconde-se uma base muito linda e muito sã. Todos partilham o desejo de que alguém os ajude a sair da sua angústia, mesmo que não saibam que tipo de ajuda pode ser ou que forma pode tomar. (...) não tenho quaisquer opiniões acerca do valor terapêutico do psicodrama. Talvez não tenha qualquer resultado medicinal durável. Mas no acontecimento imediato há um resultado inconfundível. (...) Quando abandonam a sala, não são exactamente como eram no momento em que ali entraram. Se acontecer alguma coisa terrivelmente desconfortável, eles sentir-se-ão revigorados, como se tivessem tido grandes explosões de riso. (...) alguns participantes se sentem temporariamente, ligeiramente, mais vivos. Se tudo isto se evaporar no momento em que eles saem pela porta, também não é muito importante. Tendo ficado com este gosto, quererão voltar para mais.” (Brook, 193, 194 e 195)

Outra questão que me parece relevante para esta temática é que o público não assiste apenas com os olhos, ele também absorve o espectáculo com os restantes sentidos: “...perhaps we also need to consider whether it is useful to place such emphasis upon a single sense. After all, audience members bring their whole bodies with them into the auditorium, not just their eyes”, como afirma Helen Freshwater. E a autora prossegue, citando desta vez Bernard Beckerman: “Although theatre response seems to derive principally from visual and aural perception, in reality it relies upon a totality of perception that could be better termed kinaesthetic. We are aware of a performance through varying degrees of concentration and relaxation within our bodies... We might very well say that an audience does not see with its eyes but with its lungs, does not hear with its ears but with its skin.”

(Freshwater, 18) E regressando ao seu próprio fraseado, ainda nesta linha de argumentação: *“the notion that performance might be communicating with its audiences by a mysterious form of osmosis was the source of considerable anxiety in the past. But today many practitioners and scholars consider the bodily engagement of audiences to be something to explore, exploit, and celebrate.”* (Freshwater, 19)

Regressando à questão da catalisação de público, mas sob um prisma distinto: se fizéssemos um inquérito acerca da importância da arte, a maioria das pessoas diria provavelmente que ela tem uma grande relevância. E no entanto, perante uma situação crítica em que fosse necessário optar – de que são exemplo as opções políticas de distribuição de apoios financeiros durante a recente pandemia – a arte certamente viria muito abaixo no ranking das prioridades, atrás dos comumente chamados bens de necessidade vital, como a saúde e a alimentação. Se a produção artística fosse recebida pelos espectadores como uma experiência inolvidável que proporciona alimento ao espírito e às emoções, talvez em situações de provação houvesse um maior apoio da população em geral relativamente aos trabalhadores do ramo artístico e cultural; pegando no exemplo das diversas manifestações feitas por este sector durante a pandemia, o que se verificou foi que os que estiveram presentes foram os indivíduos ligados de alguma forma às artes mas a maioria da população comum nem reparava que as ditas manifestações estavam a decorrer. Como afirma Brook: “De um modo geral, a arte tem uma função nebulosa na sociedade. Muitas pessoas conseguiriam viver perfeitamente sem qualquer tipo de arte; e mesmo que lamentassem a sua ausência, isso não as impediria de viver normalmente.” (Brook, 139-140) É neste sentido que eu considero fundamental o efeito catártico da arte; ela tem de ser um espaço de liberdade e deve mexer realmente com os nossos princípios e emoções; idealmente, deve constituir uma zona de reflexão activa e uma experiência de vida única, de modo a converter-se num bem mais “essencial”. Regressando às palavras daquele autor: “O que torna única essa função [do teatro] é o facto de ele oferecer algo que não se encontra na rua, em casa, no café, na companhia dos amigos ou, até no divã do psiquiatra, na igreja, no cinema. Só há uma diferença relevante entre o cinema e o teatro: o cinema projecta imagens do passado num ecrã (...) o teatro afirma-se sempre no presente – é isto que pode torná-lo mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por esta razão que pode ser tão perturbador. Não há forma de homenagem ao poder latente do teatro mais reveladora do que aquela que lhe é prestada pela censura. (...) Os governos adivinham instintivamente que o acontecimento vivo pode criar uma electricidade perigosa – mesmo que isso seja muito raro (...) este medo antigo

corresponde ao reconhecimento de um potencial antigo. O teatro é a arena na qual pode ocorrer um confronto vivo.” (Brook, 141)

Voltando ainda ao tema (já atrás referido) da controvérsia, enquanto potencial catalisador de público, é importante salientar que a nudez continua a suscitar este tipo de reacção, apesar da receptividade generalizada que existe nos dias de hoje relativamente a esta questão. Observamos que, embora actualmente a nudez já não se revista tanto do constrangimento ou das conotações negativas que lhe estiveram associados ao longo dos séculos, ainda assim continua a registar-se algum estigma e conservadorismo da parte de um número significativo de espectadores e até de alguns actores. Também aqui os motivos são de vária ordem, oscilando entre argumentações de natureza religiosa-moral e outras de teor mais filosófico. Muitos consideram que a nudez é uma opção que só é concretizada por actores de reputação duvidosa; outros acham que não passa de puro exibicionismo ou de uma estratégia de efeito fácil destinada a atrair a atenção do público por vias “menores” (ou seja, em detrimento da qualidade artística).

No capítulo “Nu” do livro *Práticas Performativas em Torno d’O Animal*, José Gil questiona: “De onde vem a necessidade de esconder? Do medo do olhar e do juízo do outro. Como se o outro adivinhasse, sem errar, os meus pensamentos. Vestidos ou apenas pelas expressões do rosto, emitimos sempre signos inexactos e ambíguos, que não exprimem univocamente o nosso pensamento e as nossas emoções. Comunicar é esconder, expressar-se é mentir ou falhar, mesmo quando se pretende o contrário. O nosso corpo cobre-se de ornamentos, signos e índices que, ao mesmo tempo que dizem um sentido, o significam equivocadamente. Por isso, a nudez se tornou sinónimo de verdade. ‘O rei vai nu’, o homem nu, ‘sem qualidades’. Mas, por si só, a nudez material não chega para simbolizar a verdade. Pode-se andar nu como se anda vestido, o que prova que o que se quer manter escondido está ‘dentro’ da pele e do corpo, está na alma. (...) Estar nu é estar só, negativamente individuado, desprotegido, separado. Mas é também a condição de uma comunicação intensa com o outro. (...) O que conta é a atracção, conexão e transformação de um no outro, como no nu vestido e no vestido nu, enovelando-se e desdobrando-se em mil peles em movimento.” (Tércio, 249-250)

Tomando como exemplo um portfólio vídeo-fotográfico que tenho vindo a desenvolver sob o mote do corpo e do toque, e da forma como estes se intersectam com a construção ou a manifestação de uma identidade, de uma individuação, apercebi-me, ao longo do processo da sua publicação em duas contas privadas do Instagram, que há uma série de considerações de carácter censorador que não são verbalizadas ou expressas de forma directa

mas que, ainda assim, se fazem sentir. Considere-se, por exemplo, o naipe das pessoas que acompanha assiduamente as minhas publicações (consigo perceber isso através das publicações temporárias – as *stories* – nas quais aparece a listagem dos visualizadores, revelando, assim, quais as pessoas que estão sempre “lá” ). Num passado não muito distante, a maioria dessas pessoas colocava inúmeros *likes* e comentários no meu mural mas, desde que iniciei a publicação do referido portfólio fotográfico, passou a não dar sinal de vida ou apenas o faz em situações muito ocasionais (nas raras vezes em que publico fotos de âmbito familiar, por exemplo); posso imaginar até que algumas dessas pessoas façam denúncia de algumas das fotografias, pois tenho alguns casos de imagens que passaram o crivo do algoritmo informático e que no entanto, passadas duas ou três semanas, foram retiradas. Há depois o grupo das pessoas que efectivamente se interessa pelo meu trabalho fotográfico e/ou que entende que se trata de um projecto artístico, e que se pronuncia sobre ele (a maior parte das vezes por via privada); recorde, a este propósito, um comentário curioso que recebi: “as imagens assustam, criam uma suspensão... é como se nos estivesse a perguntar: e tu, atreves-te?”.

Há um terceiro grupo de indivíduos que comunica igualmente comigo de forma privada, mas já com outro tipo de intenções paralelas duvidosas, não percebendo de todo que as fotografias publicadas se enquadram num projecto cujo propósito é exclusivamente artístico; por vezes colocam também comentários desapropriados nas publicações pelo que já tive de eliminar alguns desses contactos da referida conta. E finalmente, há ainda aquelas pessoas que, embora não estabelecendo contactos intrusivos, seguem as minhas contas aparentemente por motivos puramente fetichistas.

### **2.3 Exemplos de performances imersivas desde a segunda metade do séc. XX**

O elemento comum aos diversos movimentos performativos imersivos que se desenvolveram ao longo do século XX (particularmente a partir de meados do século) terá sido a vontade de retirar o público da sua aparente apatia, enquanto mero espectador, e convocá-lo a reagir e a envolver-se de uma forma mais visceral no espectáculo: “*Dissatisfaction with audience response and behaviour often generates innovation and experiment in theatre, and the desire to provoke, shock, and unsettle spectators is central to the avant-garde.*” (Freshwater, 46)

No espectáculo *Offending the Audience*, de Peter Handke, este concebe uma estratégia de confronto com o público que começa desde logo pela forma como o performer olha os

espectadores directamente nos olhos, de forma demorada, para testar o seu habitual comportamento passivo. Como a sala está bem iluminada, não há como escapar a esse olhar. A certa altura o performer começa a falar: “*You are being looked at. You are unprotected. You no longer have the advantage of looking from the shelter of darkness into the light. (...) You are the subject matter. The focus is on you. (...) Why, you are breathing. Why, you are salivating. Why, you are listening. (...) Why, how terribly self-conscious you are.*” (Handke, 7, 9 e 20). E o discurso dirigido aos espectadores vai assim progredindo num crescendo de agressividade, culminando numa vaga de insultos que elimina qualquer possibilidade de empatia. Ainda sobre a questão da insistência do olhar, Freshwater afirma o seguinte (p.50): “*The confrontational stare, where performers, out of character, stand and silently watch an audience, has now become a recognisable theatrical trope. In Devising Performance (2006), Deirdre Heddon and Jane Milling comment on the regular use of this look, proposing that these moments serve to focus attention upon the audience’s act of watching as performers mimic the behaviour of spectators. (...) [these are] moments of mutual observation...*”.

Tendo sido questionado sobre a sua intenção ao escrever esta peça, Handke declarou que o que pretendia era precisamente pôr em causa a quarta parede e desconstruir a questão da representação – no sentido em que a peça nunca seria repetida, ainda que se reproduzissem as mesmas palavras, visto que não há uma encenação propriamente dita. O autor quis quebrar a separação entre o mundo real e o mundo ficcional que está subjacente ao conceito de teatro dramático, de teatro representativo. Neste conceito tradicional, o palco é o lugar da ficção (ou seja, não é o mundo mas sim a representação do mundo) e a plateia é o lugar da realidade (porque as pessoas mexem no telemóvel, tosse, bocejam, mastigam pastilhas), e é precisamente esta diferença, este abismo entre o público e o espectáculo, que Peter Handke quer eliminar. Como? Colocando actores e espectadores ao mesmo nível, equilibrando-os no mesmo patamar de importância e virando do avesso a afirmação feita uma vez por Shakespeare, que “todo o mundo é um palco”. Trata-se, pois, de uma peça pós-dramática na medida em que não depende unicamente do texto, não está assente nele; texto e espectáculo não têm uma relação causal, são duas coisas independentes a decorrer em paralelo. Para Handke, trata-se de fundir o *tempo do palco* com o *tempo da plateia*, e este conceito vai muito de encontro àquilo que eu concebo como as condições mais propiciadoras para a ocorrência de uma catarse.

Também o trabalho performativo que o colectivo nova-iorquino Wooster Group realizou ao longo das décadas de 80 e 90 integrava uma componente previamente preparada e ensaiada, e uma outra que dependia da contribuição dos espectadores, sendo-lhes solicitando

que fizessem escolhas que, num modelo convencional, seriam decididas pelo autor ou pelo performer; tratavam-se de “*jazz-like montages of diverse material*”, como as apelidou Freshwater (p. 17). Cada apresentação abria-se, pois, a uma multitude de possibilidades e a peça construía-se e alcançava o seu resultado final a partir das intervenções dos vários espectadores: “*As each spectator, according to his part, enters into a dialogue with the work, the act of interpretation becomes a performance, an intervention in the piece.*” (Savran, 55). *Route 1&9 (The Last Act)* (1981), *L.S.D. (...Just the High Points)* (1984) e *Brace Up!* (1991) são exemplos de algumas das produções do Wooster Group.

The Living Theatre, dirigido por Judith Malina e Julian Beck, é um outro colectivo nova-iorquino cujos espectáculos pressupõem uma participação activa por parte dos espectadores, e que sempre se tem debatido pela eliminação da barreira entre o palco e a plateia, entre a arte e a vida. Por exemplo, no seu espectáculo *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), havia um momento inicial em que o performer olhava o público directamente e de forma prolongada, inicialmente durante cerca de seis minutos, mas que com o avançar das apresentações foi-se prolongando, tendo chegado a durar meia hora. Num outro, *Paradise Now!* (Festival de Avignon, 1968), os performers falavam directamente com o público, fosse pela via do diálogo a dois, com espectadores específicos, fosse em modo de debate político. Numa das cenas específicas deste espectáculo, intitulada *Rite of Universal Intercourse*, os espectadores eram convidados a juntar-se no palco aos performers quase nus e, juntos, formarem uma “pilha do amor”, uma cena que culminava com o canto da frase “*Fuck Means Peace*”. O espectáculo acabou por ser censurado em várias frentes, desde as autoridades até à crítica teatral, que acusaram os performers de provocarem uma atmosfera libidinosa muito agressiva, de exercerem manipulação e opressão sobre o público ao tentarem forçá-lo a participar, e inclusive de recorrerem a acções físicas para silenciar algum espectador que reclamasse ou tentasse evitar a participação. Helen Freshwater refere um momento específico deste espectáculo nos seguintes termos: “*the sexual assault she [Judith Malena] endured during the scene while others in the group were immersed in their own pleasures around her. (...) the desire to completely free the spectator from spectatorship (...) seems to have produced a theatrical pathology that played fast and loose with the virus of brute oppression.*” (p. 63-64)

Outro colectivo cujo trabalho se tem igualmente centrado no ataque à passividade do público e no desenvolvimento de uma relação mais estreita entre performers e espectadores, é o britânico Forced Entertainment, liderado por Tim Etchells. Os seus espectáculos, de que é exemplo o *Bloody Mess*, são processos rizomáticos onde nem o público nem os performers

sabem o que vai acontecer; toda a acção está em aberto, pois ela evolui em tempo real. Numa das sessões de um outro espectáculo, *Showtime*, após uma das actrizes descrever de forma longa e detalhada os pormenores do seu hipotético suicídio, um outro actor gritava aos espectadores: “*What the fuck are you looking at? What the fuck is your problem? Fuck off! Voyeurs! There’s a fucking line and you’ve just crossed it. Where’s your human decency?*” Referindo-se àquilo que o move quando concebe as experiências artísticas dos Forced Entertainment, Etchells escreveu em *Programme Notes*: “*I get excited by theatre and performance work that is brave enough to surrender control – trusting its audience to think, trusting that they will go useful places when they’re left off the leash of dramaturgical control, or even trusting that a trip through the ostensibly not so useful places (boredom, drifting, free-association) can be more useful or constructive in the longer run.*” (Brine e Keidan, 28-29)

Também os espectáculos do colectivo catalão La Fura del Baus são eventos onde ficção e realidade se fundem e que apelam a sensações muito fortes que variam entre o medo e a perplexidade. Por exemplo, da memória que guardo do seu espectáculo *Noun* (apresentado em Lisboa em 1992), ele encaixa perfeitamente no conceito de “*brute oppression*” de Freshwater (p. 64). Recordo-me de forma muito nítida e real a sensação de pavor que senti quando os performers se deslocavam pelo espaço em enormes e assustadores aparatos metálicos, avançando vertiginosamente na direcção dos espectadores, os quais entravam num estado de pânico colectivo e se moviam em massa tentando escapar ao embate das máquinas. Esta situação assumia contornos muito reais, que claramente escapavam ao foro da mimese, na medida em que muitos dos espectadores resultavam lesionados. Falo com propriedade pois sucedeu-me que, durante as deslocações massivas do público pelo espaço, sofri vários embates na cabeça e no corpo – nomeadamente uma cotovelada nas costelas que me deixou com uma dor torácica durante vários dias, e uma forte pisadela que me deixou o calcanhar em sangue. A pergunta que surge aqui, é, será que algum destes espectadores ficou com o desejo de voltar a ver esta mesma performance? Pela parte que me toca, defrontei-me com a ambivalência de ter adorado o espectáculo a nível conceptual – o que à partida seria condição mais que suficiente para repetir a experiência – mas efectivamente não tive qualquer vontade de o rever, pelo menos enquanto tivesse memória das dores e mazelas físicas a que fui sujeita nessa mesma performance. Estamos aqui a falar de sensações muito reais, de teor negativo, as quais podem, potencialmente, demover o público a regressar para repetir a experiência. Em contrapartida, quando falamos de sensações positivas, a situação assume o reverso da medalha; nesse caso, a maioria do público irá certamente estar muito predisposto a repetir.

Já o trabalho de Marina Abramovic assume contornos distintos dos mencionados anteriormente, caracterizando-se não apenas por explorar a relação humana entre o performer e o espectador, mas também – e de forma associada – os limites do corpo e as possibilidades da mente. Por exemplo, numa das suas mais paradigmáticas performances, *Rhythm 0*, Marina permaneceu seis horas ininterruptas à disposição do público que entrava e saía do espaço, no qual estavam igualmente dispostos 72 objectos dispostos sobre uma mesa (um perfume, uma rosa, uma pena, uma esferográfica, uma tesoura, um garfo, um martelo, pedaços de unhas, correntes, etc.); os espectadores eram convidados a interagir com ela através do manuseamento desses objectos, da forma que lhes aprouvesse. Conforme descreve RoseLee Goldberg em *Here and Now* (p. 246): “*As she stood passively beside the table, viewers turned her around, moved her limbs, stuck a thorny rose stem in her hand. By the third hour they had cut all her clothes from her body with razor blades and nicked bits of flesh from her neck. Later, someone put a loaded gun in her hand and pushed its nozzle against her head.*” Não havia portanto um guião para o público seguir, nenhuns papéis a atribuir ou escolher, nenhuma acção específica a executar; o que havia era simplesmente uma provocação e um convite à co-criação por parte dos espectadores dando a “*possibility of mutual transformation during the enactment of the event*” (Phelan, 19). Registaram-se, neste *Rhythm 0*, algumas acções agressivas por parte dos participantes, embora num enquadramento totalmente distinto daquele concebido pelos Living Theatre no exemplo atrás descrito, já que não era a performer a dar o exemplo ou a estimulá-los nesse sentido mas, antes, colocando-se à disposição dos participantes para o que fosse que lhes ocorresse e, em última análise, arriscando até a sua integridade física. Numa outra sua performance intitulada *The Artist is Present*, Marina Abramovic permaneceu doze dias seguidos sentada a uma mesa e cada espectador era convidado a sentar-se frente a ela, do lado oposto da mesa, permanecendo o tempo que quisesse. Nesse momento em que performer e espectador cruzam o olhar durante um tempo indeterminado, há uma predisposição para o estabelecimento de uma relação de afecto (positivo ou negativo) e é neste ponto que se abre espaço para uma catarse emocional – como de facto aconteceu quando o seu ex-marido participou e ambos choraram.

Outro exemplo de carácter distinto foi o trabalho que Jerzy Grotowski desenvolveu no *Theatre Laboratory*, na Polónia, durante a década de 60, e que convocava à participação do público por meio de técnicas autoritárias e coercivas. É o caso, por exemplo, de *Faust* (1960), no qual os espectadores eram levados a sentar-se à mesa como convidados de Fausto; *Kordian* (1962), onde os assistentes eram convertidos em pacientes de uma clínica psiquiátrica; e *Akropolis* (1962), no qual o público assumia o papel de sobreviventes das câmaras de gás do

Holocausto. Embora estas produções se tenham tornado uma referência no âmbito performativo, Grotowski veio a rejeitá-las no final da década por considerar que, em vez de estimularem a descontração do público, elas causavam o efeito contraproducente de o inibir ou até paralisar. Em substituição destas estratégias, o encenador polaco adoptou então a técnica do “parateatro”, na qual não havia observadores.

Apesar da rejeição de Grotowski aos métodos coercivos de que ele próprio foi um precursor, a verdade é que, em décadas mais recentes, muitas outras companhias continuaram a recorrer a estas estratégias. Por exemplo, grupos como Blue Man Group, Punchdrunk e Shunt são extremamente populares, apesar dos seus projectos imersivos terem como objectivo central causar incómodo e testar os nervos do público, seja na forma de ansiedade, apreensão ou outra coisa. O Blue Man Group é uma companhia famosa que realiza eventos participativos de grande dimensão (considerados estéreis, do ponto de vista da crítica) nos quais o público é manipulado e coagido: “...in some countries they call this torture; the BMG pass it off as entertainment” (*The Guardian*, 16 Novembro 2005). O Punchdrunk, por sua vez, realiza instalações em edifícios e o público é convidado a deambular à sua vontade e a assistir à acção dos performers à medida que se vão cruzando com eles nos vários espaços (alguns deles, pouco iluminados ou até totalmente às escuras) do edifício. O colectivo Shunt, por sua vez, atribui aos espectadores uma determinada personagem individual ou colectiva e coloca-os perante situações que podem ser confrangedoras ou até assustadoras, como por exemplo convidados de uma festa *swing*; passageiros de um avião que se despenhou; ou delegados de uma convenção internacional misteriosa. Helen Freshwater aponta para a existência, cada vez mais generalizada nos últimos anos no Reino Unido, de eventos denominados “‘*scratch nights*’, where unfinished work is present and artists have an opportunity to gather feedback from audiences. Some venues are going to extraordinary lengths to develop meaningful relationships with their audiences.” (Freshwater, 73)

Há ainda outros casos em que a acção performativa é conjugada com jogos informáticos, e pode até acontecer que os participantes nem sequer cheguem a ter a presença dos artistas que conceberam tais espectáculos, pelo facto de eles estarem a monitorizar o evento nos bastidores. São exemplos disso: *World Climate Change Conference*, dos Rimini Protokoll, e *Kidnap* e *Uncle Roy All Around You*, dos Blast Theory. Nestes espectáculos, embora não houvesse uma imposição vincada sobre os espectadores, a atribuição que lhes era feita de personagens ou funções não deixava de ser um processo de manipulação benevolente. Afirma Matt Adams, director artístico dos Blast Theory: “Does giving a public a voice within a artwork result in a collaborative work or merely provide pigeon holes for pre-scripted

*interventions? Is there any seriously democratic thread to this process or does the artist merely establish a benevolent dictatorship with him or her at the apex?*” (Adams, 227) Ou seja, dar voz aos espectadores não converte necessariamente a participação deles num processo de empoderamento. No entanto, Adams conclui que ainda assim vale a pena gerir este balanço e que embora as performances do seu colectivo pretendam ser perturbadoras, ao mesmo tempo elas encorajam uma reflexão sobre o processo de estabelecimento de relações com estranhos e de encontrar objectivos comuns com eles em situações de incerteza, ansiedade ou desconforto. São muitas vezes situações com fronteiras difusas entre ficção artística e realidade, que desafiam a definição convencional de público.

Continuando com mais exemplos – e conforme relatado pelo encenador alemão Thomas Ostermeier, numa masterclass que ele deu no TNDM II em 2019 – num dos seus espectáculos há um determinado momento em que o público é convocado a dar o seu apoio a um dos dois irmãos, protagonistas da peça: ou ao irmão pobre, ou ao irmão rico. Ao público é dada a oportunidade de argumentar e defender a sua opinião, lançando-se assim um debate em tempo real que passa a integrar a narrativa da peça. O curioso foi verificar que havia vários espectadores a defenderem os seus pontos de vista com o mesmo grau de emoção ou ferocidade com que o fariam caso se tratasse de um julgamento da vida real. Os ânimos ficavam acesos durante o debate e o espaço do espectáculo era tomado por uma energia vertiginosa que assumia – individual e colectivamente – visíveis contornos catárticos. Uma explicação para que isto acontecesse poderia ser que os participantes do público que se envolviam entusiasticamente no debate vivenciavam de perto alguma situação semelhante (como protagonistas ou como observadores implicados) – situação essa que provavelmente os estava a constranger de algum modo, e tinham então ali a oportunidade de exteriorizar os seus sentimentos e pensamentos relativamente a essa mesma situação.

E depois há ainda aqueles casos – mais complexos, diria eu – em que os participantes se deparam num instante imediato com potenciais situações de prazer mas, logo a seguir, são confrontados com os seus princípios morais, medos e demónios, podendo sentir culpa pelo prazer que sentem, imaginam ou antecipam em tais situações (ainda que como meros observadores). Situações destas estão normalmente associadas a um maior grau de intimidade, exposição ou vulnerabilidade perante o outro. Exemplo disto é a performance *A Bela Adormecida*, de Diana de Sousa, inspirada no livro *A Casa das Belas Adormecidas* de Yasunari Kawabata. À semelhança da narrativa do autor nipónico, trata-se de um evento duracional feito para um único espectador de cada vez, o qual é convidado a entrar num quarto onde está uma rapariga adormecida numa cama, e a passar lá a noite com ela. Neste

tipo de performances, o leque de reacções possíveis desdobra-se e tudo pode acontecer. Em última análise, cada espectador constitui um *case-study*. E no entanto, não deixa de ser curioso verificar que – segundo me relatou a própria Diana de Sousa – a esmagadora maioria dos participantes foram mulheres e todas elas tiveram um padrão de comportamento semelhante: conversaram bastante com a rapariga adormecida (frequentemente confidenciando-lhe histórias pessoais), passaram revista aos objectos e adereços que estavam no espaço e, por fim, saíam do quarto ao fim de duas ou três horas. Apenas um caso se distinguiu dos restantes: um participante masculino que beijou a rapariga e depois colocou-se em cima dela tentando avançar para outro tipo de contactos mais íntimos, tendo, nessa tentativa, ficado com uma erecção. Perante a passividade da performer (que permaneceu sempre “adormecida”), ele mostrou-se frustrado e incomodado, verbalizando-lhe que tinha ido ali com um propósito, e como não estava a poder concretizá-lo, então mais valia ir-se embora. A ideia de passar uma noite inteira com a rapariga (cerca de nove horas, caso o participante permanecesse no espaço durante todo o tempo que lhe era permitido) dava azo a que o público (sobretudo o masculino) anteviesse alguma espécie de interação com a performer estendida diante de si naquela cama. Por isso, o facto de o tempo ir passando e de “nada acontecer” (permanecendo a rapariga no seu aparente sono profundo) permitia que se instalasse no participante uma frustração (em maior ou menor grau, consoante a expectativa que ele tinha ao entrar), a qual se traduzia de formas variadas – nomeadamente desistindo de passar lá a noite inteira pelo facto de “não estar ali a fazer nada”. Diana de Sousa explicou que esta performance foi concebida no feminino, em forma de manifesto contra um “mundo Disney” no qual uma princesa espera passivamente ser despertada por um príncipe, realçando que um beijo não é de forma alguma uma condição suficiente para se possuir ou manipular uma mulher. Ou seja, apesar de “adormecidas”, aquelas mulheres reservavam-se o poder de decidir se queriam, ou não, avançar para outro tipo de contacto ou relação com os seus visitantes.

No monólogo “Morrer no Teatro”, de Alex Cassal, protagonizado por Marco Paiva, há momentos em que o actor se dirige directamente ao público, sendo essa investida ora mais ligeira – quando ele questiona os espectadores acerca das suas preferências gastronómicas, ou das sete maravilhas do mundo antigo –, ora mais intrusiva – por exemplo, no momento em que ele puxa de uma cadeira e se senta a escassos centímetros de uma espectadora na primeira fila da plateia, pela qual supostamente está apaixonado. Neste segundo momento de carácter mais íntimo, actor e espectadora estão sentados frente a frente com os joelhos a tocarem-se, cobertos por um mesmo edredon que o actor ajeita à volta de ambos; com este nível de

proximidade física, Marco começa então a falar-lhe acerca de um momento de intimidade que supostamente houve entre os dois, utilizando um discurso *trash*-poético em que ele fala prolongadamente sobre a sensação que teve ao enfiar a língua no cu da dita cuja mulher. Embora a espectadora não tivesse necessariamente que falar ou reagir (visto que o actor se dirigia a ela em registo de monólogo), a verdade é que o teor da conversa tinha tanto de lírico como de desconcertante e constrangedor, o que colocava a espectadora numa posição de vulnerabilidade psicológica, nem que fosse por não saber como reagir. Faça-se a ressalva de que, na sessão que eu presenciei, o Marco escolheu como sua “amante” uma outra atriz, a Marta Félix; ou seja, enquanto atriz a Marta era uma assistente mais “preparada” para lidar com esta situação, e além do mais eles conheciam-se fora de palco, pelo que o impacto daquela interacção terá sido muito mais esbatido do que se se tratasse de uma espectadora desconhecida e sem ligação à representação.

Outro caso interessante foi o monólogo *Os Meus Sentimentos*, que Mónica Calle levou ao São Luiz em 2020. Nesta versão do livro com o mesmo nome de Dulce Maria Cardoso, o monólogo era entremeado com vários “intervalos” de cerca de 20 minutos nos quais o palco se convertia em discoteca. Na lateral esquerda do palco tinha sido efectivamente montado um balcão do bar Purex, no qual eram servidas bebidas e onde o DJ punha música. Nesses intervalos do monólogo, o público era convidado a vir para o palco e a dançar. Enquanto espectadora, foi sem dúvida dos eventos mais catárticos que vivi (possivelmente porque já há longos anos que não frequentava discotecas) e guardo memória de ter dançado imensamente e de ter desfrutado plenamente daquela situação inebriante, abstraindo-me frequentemente do facto dela se enquadrar num contexto performativo e num espaço teatral.

### 3. ANÁLISE ESPECÍFICA DA PERFORMANCE *PROMOÇÃO*

*To start a revolution is, whether one likes it or not,  
to let things out of control.*

JONATHAN LEAR

#### 3.1 A apresentação original

Na origem da concepção da performance *Promoção*, estava subjacente o interesse em verificar como é que o público reagiria à proposta. Mais do que criar um objecto artístico, a ideia era proporcionar um momento de estranheza, eventualmente tensão, e testar como é que os espectadores se aventuravam a interagir. Se o público decidisse não participar e ficasse simplesmente a observar, isso seria uma opção legítima embora, claro, limitasse a variedade de cenários possíveis.

O objectivo deste evento performativo era estabelecer uma comunicação mais intimista, um elo de ligação mais intenso e individual com cada espectador, em contraposição à técnica de Stanislávski que privilegia a introspecção do intérprete, ou seja, “*which encourage actors to develop a disregard for the audience’s presence, creating the experience of ‘Solitude in Public’.*” (Freshwater, 43)

Mergulhando mais fundo nesta ideia de ligação performer-espectador, verificamos que quando a acção assume um carácter mais intimista ela permite ao espectador explorar sensações de prazer no sentido freudiano e concretizar – nem que seja apenas de modo parcial – desejos abafados e não concretizados. Ao contrário do que defende Anne Ubersfeld no seu artigo “The Pleasure of the Spectator” – que a efemeridade da experiência teatral, juntamente com a volatilidade do desejo [no sentido freudiano] do espectador, resultam numa relação de frustração permanente entre ambos – neste caso em que é permitida a proximidade e a satisfação (ainda que só parcial) de desejos inibidos, abre-se espaço para o oposto, ou seja, para a redução da frustração.

Da primeira vez que foi realizada, em Novembro de 2019, a acção decorreu numa pequena *black box* com cerca de 6 m<sup>2</sup>, delimitada por uma cortina preta, na zona do vão de escadas da plateia do Teatro Ibérico. O cenário era bastante minimal e intimista, incluindo apenas uma poltrona, um candeeiro de pé e uma pequena mesa baixa com alguns objectos em cima – nomeadamente um pequeno cesto com maçãs, uma tesoura, um rolo de película celofane, algumas folhas A4, um pequeno bloco e uma caneta. Havia ainda um banco corrido no qual o público se podia sentar. Ao entrar no espaço (conduzidos por um “guia” do evento

*Silent City*) os espectadores encontravam-me aninhada na poltrona, de perfil para o público, numa posição quase fetal, e a comer uma maçã. À medida que avançavam e se iam sentando no banco, eu virava-me e olhava-os demoradamente, um a um, diretamente nos olhos, de modo a estabelecer um vínculo individual com cada um deles.

O objectivo era prender a atenção do espectador recorrendo, não a um qualquer aparato cénico, mas antes a uma presença física que suscitasse alguma emoção forte nos espectadores. Recorrendo às palavras de Peter Brook: “... pode surgir uma diferença mais substancial [do que aquela proporcionada pelas opções de luz e som, pela utilização do espaço cénico, etc.] quando o actor consegue estabelecer com o espectador uma relação interior que se vai alterando. Se o actor conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e coagindo-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias, ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mais activo. Esta actividade não requer manifestações exteriores – o público poderá parecer mais activo se responder aos actores, sem que isso garanta que tudo não continue a ser muito superficial. A verdadeira actividade pode ser invisível e, também, indivisível.” Brook (187)

Foi curioso notar que logo nesta fase muito inicial houve várias pessoas que evidenciaram desconforto, ou constrangimento, devido à insistência do meu olhar. Uma vez que o público estabilizava, eu levantava-me da poltrona, dirigia-me à pequena mesa junto ao candeeiro e pegava nas folhas A4 que em seguida mostrava ao público, de forma sequencial, página a página, para que lessem a informação neles contida (Anexo 1). A primeira exibia o título, *Promoção*; as três páginas seguintes indicavam as instruções de procedimento: *Indique o produto ou serviço pretendido; Entregue o valor respectivo (se aplicável) e retire/obtenha o produto/serviço desejado; Saia, e dê lugar à pessoa seguinte;* e finalmente, a quinta página continha a tabela de preços promocionais, a qual incluía a seguinte lista de itens: *Abraço, Beijo, Carícia, Estalo, Dentada, Chicotada, Luta, Soutien, Cuecas, Tshirt, Casaco, Calças, Sapatos e Cabelo*. Apenas os últimos cinco itens acima listados (tshirt, casaco, calças, sapatos e cabelo) tinham um preço, sendo os restantes totalmente gratuitos. A tesoura acima referida, que se encontrava sobre a pequena mesa, destinava-se a ser usada no caso de alguém querer comprar cabelo. Havia, para além das cinco páginas acima referidas, uma sexta página que eu apenas mostrava a quem fizesse pedidos de carácter mais íntimo – um beijo, por exemplo – e que continha a seguinte pergunta: *Pretende o serviço normal ou higienizado?*. Se a pessoa respondesse “higienizado”, eu revestia então o meu rosto com celofane e só depois é que lhe dava o beijo.

Uma vez terminada a sequência das instruções, e após analisarem detalhadamente a tabela de preços, as pessoas de um modo geral sorriam e depois entreolhavam-se de modo embaraçado. Neste primeiro momento, a ansiedade traduzia-se por ver quem seria o espectador que se aventurava a fazer a primeira compra, ou pedido. Geralmente havia uma ligeira demora até que alguém tomasse a iniciativa e, na esmagadora maioria dos casos, o pedido inicial era algo de inócuo – quase sempre um abraço. Apesar da (real ou aparente) inocência desse abraço, ele constituía a alavanca para os restantes assistentes se aventurarem a fazer pedidos adicionais. Entrava-se, então, num segundo patamar de ansiedade, quando o público tomava consciência de que todos os pedidos eram satisfeitos de forma realista e não em mimese, e isso deixava as pessoas bastante perplexas e causava-lhes dúvidas sobre se pedir, ou não, outros itens desse calibre. Por exemplo, se alguém pedia uma estalada, era curioso sentir o peso na atmosfera assim que se ouvia o som estridente do estalo e, mais ainda, quando o participante fazia uma expressão que mediava entre o espanto e a dor. Alguns verbalizavam algo do género: “Se eu soubesse que era a sério, não tinha pedido...”, ou “Fogo, isso doeu!”. Depois olhavam-me com estranheza, como que pensando: “Que raio pretende ela, ao fazer isto? E que faço eu com isto?”. Alguns raciocinavam o suficiente para fazer outro pedido que compensasse a dor – por exemplo, uma carícia ou um beijo no local agredido; outros simplesmente regressavam ao seu lugar com ar atordoado e perplexo. Enquanto uns decidiam que não queriam experimentar mais itens “violentos”, outros reagiam de forma contrária como que para testar até que ponto é que eu mantinha a veracidade do procedimento.

As lutas, em particular, foram momentos de grande tensão tanto para quem fez o pedido, como para os que observavam, dando origem a reacções diversas. Na maioria dos casos as pessoas reagiam de forma desportiva e descontraída, mas nalguns casos a luta era muito levada a sério – no sentido em que a pessoa fazia questão de sair vencedora. Esta vontade desesperada de “ganhar” num evento que é ficcional e do qual claramente não resultaria nenhum “prémio”, afigura-se-me como uma reacção catártica; curiosamente, este tipo de reacções vieram sempre da parte de participantes femininas, o que me leva a concluir que houve uma espécie de rivalidade intra-género, um desejo da parte delas em sobrepujarem-se à minha pessoa. Uma dessas mulheres, ao não conseguir “vencer” a luta, levantou-se do chão com um ar tresloucado e dirigiu-me um olhar mortífero; embora não tendo qualquer motivo para isso, ela sentiu-se visivelmente humilhada e saiu dali num estado de forte antagonismo em relação à minha pessoa.

No final das 18 sessões foi curioso verificar que – apesar do abraço ter sido o serviço mais vezes eleito – de um modo geral os itens violentos foram tão, ou até mais pedidos do que os itens afectuosos.

As ocasiões em que satisfiz o pedido do abraço foram tipicamente momentos de grande intensidade emocional, por vezes roçando o melodrama, quer para a pessoa abraçada – a qual manifestava uma emoção visível – quer para o público assistente – que ficavam com aquela fisionomia típica de quem está a assistir ao *Cinema Paraíso* ou à *A Vida é Bela*. Estes foram sem dúvida momentos catárticos para o espectador que assumia naquele momento o protagonismo e, possivelmente, para muitos dos observadores; inclusive para mim, enquanto performer, pois na maior parte das vezes eu senti uma ligação energética com a pessoa em questão, que ia claramente para além da ficção da performance. Pedidos como o beijo ou a carícia tiveram frequentemente impactos semelhantes embora, nalguns casos, mesclados com um certo constrangimento. Isto, porque o abraço tende a ser considerado como uma manifestação de afecto (não-sexual) e talvez, também, por ser um acto de fusão entre duas pessoas em que o que ressalta é o conjunto do dueto, em detrimento do indivíduo; já no caso do beijo ou da carícia, para além da conotação de teor sexual que está mais habitualmente associada a estes gestos, há também uma maior exposição individual de cada pessoa, dando maior margem a que o participante se sinta observado pela restante audiência.

Aqueles que pediam beijos ou carícias tinham de indicar em que local do seu corpo pretendiam receber o referido item; na grande maioria dos casos, os participantes indicavam partes inócuas do corpo, como por exemplo o rosto, a mão, ou o braço. Houve no entanto alguns indivíduos que pediram beijos na boca, e um deles prescindiu da protecção higiénica do celofane. Este último teve sem qualquer dúvida um momento catártico pois, após o beijo, ficou a olhar-me longamente como se estivesse a reorganizar as ideias e, antes de se afastar para junto dos restantes espectadores, fez o seguinte comentário: “Já há muitos anos que não me beijavam assim”.

Um terceiro patamar de ansiedade surgia quando alguém fazia um pedido de alguma peça de vestuário – invariavelmente algum item de roupa interior, como as cuecas ou o soutien, visto serem os únicos artigos que estavam a preço zero. Apesar das instruções iniciais referirem claramente que as roupas deveriam ser retiradas pelo participante, a verdade é que, chegado o momento, ninguém se lembrava desse detalhe. Assim, eu tinha de dar a entender novamente o procedimento, fosse através de mímica, fosse mostrando de novo a página onde isso estava escrito.

Ao tomar consciência de que tinham de ser eles próprios a retirar-me a roupa (ou seja, que não era eu que me despia e lhes entregava a peça de roupa solicitada), houve alguns casos de participantes que disseram “ah, então já não quero...”. Nos casos em que os participantes me retiraram a peça de roupa íntima, foi muito variado o modo como o fizeram e houve uma série de peculiaridades associadas a esses pedidos. Enquanto uns me retiravam despreocupadamente a roupa exterior para poderem aceder ao item que pretendiam, e depois voltavam a vestir-me, já outros conseguiam, por meio gestos complexos e quase acrobáticos, retirar-me alguma peça de *lingerie* sem chegar a retirar-me a roupa que eu vestia por cima. Enfim, foi toda uma panóplia de cenários alternativos que se multiplicaram em combinações diversas a partir dos mesmos itens de base. O processo do despe e veste assumia por vezes uma forma de ritual, sobretudo quando o participante o fazia com mil cuidados, tentando evitar que as minhas partes mais íntimas ficassem visíveis para o público; houve um indivíduo que, antes de me despir a camisola para poder retirar o *soutien*, virou-me de costas para os espectadores de modo a preservar-me dos seus olhares, evidenciando um claro cuidado paternal. No pólo oposto, um outro participante entrou num registo fetichista pedindo-me chicotadas após ter-me retirado a roupa – um cenário que a priori nem me tinha ocorrido que pudesse acontecer.

As acções desenroladas pelos participantes, apesar da sua aparente simplicidade, assumiam por vezes um carácter coreográfico no qual a atenção do público ficava presa e suspensa. Encaro este ponto de suspensão como o equivalente ao *punctum* fotográfico definido por Roland Barthes, já anteriormente mencionado; como uma imagem que o público provavelmente guardará na memória se, passado muito tempo após ter presenciado a performance, fizer o exercício de a relembrar. Idem para a imagem em que eu estou sentada à espera que alguém faça algum pedido, por vezes olhando o público com alguma impaciência ou até batendo com o pé no chão para os apressar; outras vezes limitando-me a mordiscar uma maçã e mostrando uma aparente indiferença sobre se alguém vai ou não efectuar esses pedidos.

Curioso também foi verificar que, à exceção de um caso, os espectadores mostraram constrangimento em ficar com a minha roupa interior e portanto não a levaram consigo no final. O único espectador que efetivamente levou consigo uma peça de *lingerie* (umas cuecas) foi o mesmo, já acima referido, que pediu um beijo sem a proteção higiénica do celofane.

Falando no contexto do psicodrama, Peter Brook refere que, independentemente do seu valor terapêutico, todos partilham o desejo de que alguém os ajude a sair da sua angústia, mesmo que não saibam que tipo de ajuda pode ser ou que forma pode tomar; e mesmo

admitindo que não tenha qualquer resultado medicinal durável, ainda assim, no acontecimento imediato, há um resultado inconfundível. E foi justamente isto o que eu senti na maioria das pessoas que pediram abraços, beijos ou carícias: nesses momentos os participantes evidenciavam uma vulnerabilidade muito bonita que estava associada ao exteriorização de uma forte emoção (fosse o alívio de uma qualquer carência emocional, ou fosse outra coisa qualquer).

O facto de ter havido várias pessoas que voltaram uma segunda vez à performance mostrou a vontade que tinham de agir (e não apenas assistir). Isto encaixa de alguma forma naquilo que Brecht defendia: que o teatro deve desencadear o desejo de agir, de transformar, em vez de ficar apenas impávido e rendido aos sentimentos que a forma dramática lhe desperta; é preciso arrancar o espectador à sua situação passiva e forçá-lo a avaliar o que lhe é dado no espectáculo, de maneira a que tome uma posição crítica. Claro que Brecht argumentava isto concebendo o espectador como uma colectividade que tinha a obrigação de tomar consciência de si enquanto classe social, ou seja, a sua preocupação era essencialmente de teor político. Mas a política não tem só a ver com questões partidárias; no seu âmago, a política tem a ver com a reflexão e com a descoberta individual do nosso “eu”.

### **3.2 Depoimentos dos participantes**

Relativamente ao inquérito que fiz a uma amostra de pessoas que assistiram/participaram na *Promoção* realizada em 2019, a pergunta que lhes formulei foi a seguinte:

*A nível emocional (ou seja, não-artístico), que forma é que absorveste esta experiência performativa?*

*Que pensamentos, memórias, intranquilidades, medos, etc. é que ela te suscitou?*

Transcrevo em seguida apenas alguns excertos das várias respostas que obtive (os depoimentos completos estão transcritos no Anexo 3), dando realce às sensações e emoções relatadas pelos participantes, sendo que em nenhum momento eu referi o termo “catarse”, de modo a não induzir os inquiridos na direcção dessa terminologia:

“Uma performance contínua, onde estamos num sonho de desejos obscuros e/ou vidas passadas.”

“Receei sinceramente como sairias dali, pensei que eu própria não teria coragem para fazer aquilo.”

“O encontro com esta proposta deixa tudo em aberto para o espectador se confrontar consigo próprio. Vi-me naturalmente nestas ambiguidades e a ter de percorrer esse espectro dentro de mim próprio. Arrisquei pouco da primeira vez a que assisti e senti vontade de arriscar mais da segunda. Iria mais longe, talvez, se tivesse havido uma terceira. Seja qual for a palavra, ‘afecto’ é a que me ocorre dentro do território que a performance percorre. É um momento de contacto ‘analógico’ que se tem tornado grandemente raro por razões mil. (...) deixou-nos o ónus da participação envolvida e ‘incriminatória’ de nós próprios. Se alguém, no limite, lhe quis ver o corpo, viu ela mais a sua alma.”

“Estava a pensar nas possibilidades de uma relação contigo. Isso matizou sempre o meu olhar.”

“Assisti a quatro performances, duas no primeiro dia e outras duas no último. Adorei a primeira. Daí ter ido mais três vezes – e só mesmo para as *Promoções*, pois não tinha interesse em repetir as restantes do evento. (...) A certa altura senti-me desconfortável por estar a receber uma partilha sem te dar nada em troca; mas também senti agrado.”

“A tua performance aparenta ser simples mas permite desdobramentos vários (...) instalou rapidamente memórias de situações que eu vivi (...) gerou uma dimensão lúdica imediata de edição (ou mesmo de um *remix*) de enquadramentos, de estados variados de um corpo, ou mesmo diversas situações ou contextos de vida. (...) a performance tem sempre um ponto de partida poderoso: quando o espectador renasce como participante e se torna também ele performer. A forma como reagias à situação gerava um misto de leituras e um jogo em que o poder ou a fragilidade saltitava entre, por um lado, o espectador que sai do estado de voyeur e passa a ser participante e, por outro lado, tu enquanto performer. Isto é muito interessante pois permite que todos os outros vejam essa relação pessoal, ou mesmo íntima, e cada acção de cada participante é única, e por vezes comunicava algo contrário à acção do participante anterior (...) também me gerou imagens relativamente às diversas dimensões da relação entre as pessoas – poder, fragilidade, passividade e submissão – dimensões que existem não apenas em relações amorosas mas também familiares, profissionais, etc.”

### **3.3 Reposição da performance em formato duracional**

Na primeira apresentação da *Promoção* apercebi-me que muitos dos participantes gostariam de permanecer mais tempo – eventualmente não em modo participativo, mas simplesmente *voyeurista*. Pensei portanto que, a repetir a performance, o faria num formato duracional. Assim, a *Promoção* realizada em Outubro de 2020 teve uma duração de sete horas e, infelizmente, realizou-se num clima de receio de contágio e sujeita às restrições ao contacto

físico impostas pela pandemia. Daí que a experiência tenha resultado muito fraca, quando comparada com a sua versão original. Afirma Peter Brook que “a única coisa que todos os tipos de teatro têm em comum é a necessidade de um público. Isto é mais do que um truísmo: no teatro, o público completa as fases da criação. (...) o objecto só fica completo quando o público está presente.” (Brook, 184-185) Ora, se num espectáculo convencional já é um facto que a presença do público é necessária, numa performance interactiva esta necessidade resulta acrescida e fundamental, sob pena de “não acontecer nada”.

Na sua segunda edição, o espaço da performance incluiu uma caixa de madeira para colocar o dinheiro das eventuais vendas, um pequeno cesto com maçãs, e uma pequena mesinha onde estavam colocados um bloco, uma esferográfica, e diversos itens de desinfecção/protecção sanitária, nomeadamente: álcool-gel, luvas descartáveis, um rolo de película de celofane e um outro rolo de película de alumínio. O menu deste *remake* da performance incluiu três itens adicionais para além dos que constavam na performance original: *Dança*, *Cordas* e *Momento a Sós*.

Salvo umas sete ou oito excepções, de um modo geral as pessoas estiveram muito relutantes em participar, apesar do aparato anti-vírus de que eu dispunha e que utilizei em cena. No entanto, apesar de menos rica em termos de quantidade de participações, ainda assim este *remake* proporcionou algumas reacções interessantes e bem distintas das registadas na performance original, as quais vale a pena descrever no âmbito deste trabalho.

Houve uma espectadora, por exemplo, que manteve sempre um olhar intensamente observador, uma espécie de alerta analítico, transparecendo no seu rosto a ânsia de perceber o que se estava ali a passar, uma urgência em racionalizar o acontecimento. Aquilo que ela estava a presenciar não encaixava de modo evidente em nenhuma “gaveta temática” e portanto ela sentia-se perdida na sua tentativa de contextualização. A este propósito, refere Marie-José Mondzain que “o que importa é a produção de um quadro geral que facilite as associações rápidas, as identificações imediatas e indiscutíveis, como as do delinquente com o terrorista, do emigrado com o violador e o ladrão, como outrora o Judeu com o usurário e o avarento, e o Negro com o antropófago” (Mondzain, 129); ora, quando esta associação rápida não acontece, o espectador perde o tapete. A referida espectadora fez um pedido de um abraço e mais tarde, aproveitando um momento em que as restantes pessoas saíram todas da sala e ela ficou a sós comigo, começou a falar-me acerca da prostituição, de como seria bom se pudessemos erradicá-la e salvar a humanidade dessa realidade. Enquanto falava comigo, olhava-me demorada e atentamente.

Eu mantive até ao fim aquele que era um dos princípios básicos da performance – o da não-verbalização – mas admito que me custou bastante. Enquanto que a minha personagem não teria qualquer interesse em encetar uma conversa filosófica com aquela participante, eu, enquanto performer, sentia a tentação para o fazer e tive de a reprimir. Foi um momento em que me degladiei entre a necessidade de manutenção da personagem e o meu impulso pessoal para responder à rapariga; senti que, enquanto performer, também eu resvalei naquele limbo entre a ficção e a realidade. A forma de compromisso que eu havia previamente decidido (prevendo algum momento no qual fosse efectivamente relevante, do ponto de vista performativo, eu comunicar com o público através de palavras) era escrevinhar de forma sucinta no bloco de que dispunha em cena. Respondi-lhe então por escrito que era um assunto complexo, e que a minha intenção não era salvar a humanidade mas antes proporcionar emoções e sensações a pessoas que não as conseguiam sentir de outra forma.

Um outro participante também tentou tirar-me do registo do mutismo mas por motivos distintos: referiu umas quantas vezes que eu estava demasiado séria; queria “animar-me” e levar-me a fazer outro tipo de acções distintas das da lista, nomeadamente conversar. Para tal, recorreu a vários comentários divertidos de modo a tentar desmontar aquilo que estava a acontecer em cena.

Um aspecto curioso foi que muitas das pessoas pareciam não associar as cordas ao *bondage*, pois pediam “uma corda”; eventualmente terá sido erro meu, ao não colocar a terminologia correcta na lista do menu. E talvez precisamente por não fazerem essa associação. é que tenha havido tantos pedidos de “corda”. Houve uma mulher, por exemplo, que a pediu, pensando que a podia levar consigo; dei-lhe a entender que a corda era para atar alguma parte do corpo que ela escolhesse, e então ela pediu para lhe atar a corda no dedo; em seguida pediu um beijo no joelho, e depois uma dança. Também neste último caso ela pensou que eu iria dançar enquanto ela ficava a assistir; ao perceber que era para dançarmos juntas, a mulher anuiu, mas pressenti que o fazia de modo constrangido, pois tremeu durante todo o tempo que durou a dança e eu conseguia aperceber-me do seu ritmo cardíaco bastante acelerado.

Outro aspecto interessante foi verificar que duas mulheres (não uma, mas duas!) pediram um combinado de luta com *bondage*. Ou seja, pediram para lutar num estado de grande fragilidade e desvantagem logo à partida, visto estarem atadas de pernas e braços com as cordas. A primeira dessas mulheres caiu logo por terra da primeira vez que a forcei a cair, e pareceu-me que se terá magoado com o embate das cordas dos pulsos no chão; quanto à segunda, seguramente que era praticante de alguma arte marcial pois deu-me grande luta

durante um tempo prolongado até que terminámos numa espécie de *ex-aequo*, abraçadas lateralmente uma à outra, no chão, e tendo eu ganho com uma mazela no joelho.

Estranhamente, no que diz respeito a “pedidos combinados”, apenas um participante pediu uma carícia já depois de estar atado. Nos restantes casos, o *bondage* foi combinado com a já referida luta ou com chicotadas.

Uma outra situação nova, visto não estar contemplada no menu da performance original, foi a dança, que muita gente pediu. Eu tomava a iniciativa de dançar abraçada à/ao participante e, apesar dos receios pandémicos, as pessoas aderiam. Era uma dança com música imaginária, na qual era eu geralmente que marcava o ritmo. Houve um espectador que pediu para dançarmos enquanto eu segurava o chicote. Perguntei por escrito, a um outro espectador que também pediu esse item, se era aquele o tipo de dança que tinha em mente, ao que ele respondeu que não tinha pensado em nenhuma dança em particular. Este mesmo espectador pediu ainda, para além da dança, um abraço, *bondage*, e o *soutien*.

Um outro espectador que já tinha participado na primeira edição de 2019 pediu-me o *soutien* e, enquanto o retirava, desculpava-se muito por as suas mãos estarem frias e evitava ao máximo tocar-me para não me causar arrepios. Este mesmo homem pediu-me ainda um abraço, uma dentada (à qual reagi com dor), uma carícia e uma dança. Um outro “repetente” da performance retirou-me o *soutien* despreocupadamente, sem cuidados especiais de recato, ou seja, retirando previamente a minha tshirt, o que originou alguns comentários censuradores por parte de uma rapariga que o acompanhava, a qual reclamou que ele podia ter-me retirado o *soutien* sem necessidade de me despir a camisola; por fim, a rapariga disse-lhe: “pronto, agora que já viste, já estás contente...”

Houve ainda um outro que pediu o *soutien* e o levou consigo (foi o único caso em que isto sucedeu, nesta segunda edição); mas antes, pediu para ser atado e, estando já atado, requisitou uma carícia.

Uma outra situação que marcou um padrão de reacção diferente relativamente à primeira edição de 2019 foi o facto de várias pessoas não terem efectuado nenhum pedido e, em dois casos, manifestaram até um nítido desagrado; foi o caso de uma espectadora que se manteve sisuda durante o tempo que permaneceu na sala e cujo olhar parecia gritar “tirem-me daqui!”, e um outro que apenas se sentou por um minuto, olhando o cenário com ar displicente, de desprezo, e depois levantou-se e afastou-se na direcção da porta, aguardando apenas pela saída de um amigo que o acompanhava, para juntamente abandonarem o espaço.

E, por último, outra situação que foi específica da segunda edição da performance (visto não estar contemplada no menu da primeira) foi o “momento a sós”, pedido por dois

dos participantes. Indiquei-lhes por escrito a hora estipulada para esse pedido (os últimos 45 minutos de cada hora, conforme indicado na folha de regras gerais que estava afixada no exterior da sala), ao que as pessoas retorquiram “Ah, então não vou esperar”. Num dos casos, no entanto, o espectador acabou por permanecer e ter de imediato o seu “momento a sós”, visto que a pessoa que o acompanhava não mostrou qualquer intenção de participar (o mesmo, já atrás referido, que fez questão de exibir desprezo) e portanto eu dei-lhe o braço e conduzi-o para fora da sala para que o seu amigo ficasse a sós comigo. Durante os cerca de dez minutos que ficou sozinho na sala, o referido participante não fez qualquer pedido e limitou-se a olhar-me demorada e insistentemente. Senti que estava a querer tirar-me o tapete, a tentar causar-me incómodo com aquele olhar insistente; no entanto eu não me senti incomodada e retorqui com o mesmo olhar, confrontando-o pacificamente, e apenas desviando ocasionalmente os olhos quando dava uma dentada na minha maçã. Pareceu-me que este vazio de acção o fazia sentir incomodado a ele próprio, mas a minha intenção, o meu princípio de base naquela performance, era mesmo não oferecer nada que não fosse expressamente pedido pelo participante: a necessidade do produto/serviço tinha de ser manifestada pelo espectador, e não sugerida ou indiciada por mim. Não era a minha personagem que estava carente de alguma coisa, ou com alguma necessidade emocional; ela era simplesmente uma fornecedora de um vasto leque de emoções que variava desde o afecto mais convencional até às práticas de BDSM (Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo).

Se a minha percepção foi correcta e o referido participante saiu, de facto, frustrado por não obter nenhuma acção em concreto daquele momento a sós, então essa frustração foi da sua exclusiva responsabilidade pois ele não fez o(s) respectivo(s) pedido(s). Ao contrário do que sucede por exemplo n’ *A Bela Adormecida* da Diana de Sousa, neste caso o participante podia de facto obter um vasto leque de experiências, mas para isso tinha de estar disposto a solicitá-las. Em todo o caso, antes desse momento a sós, esse mesmo espectador pediu para ser atado quando ainda havia mais espectadores no espaço.

Que devemos concluir quando o público decide não participar? Podem existir múltiplas motivações na origem dessa não participação. Senti que nalguns casos o público se inibia de participar por receio do julgamento de terceiros (ou até por auto-julgamento). Ou por receio, ou por vergonha, ou porque simplesmente preferem observar. O que não significa que essa opção seja “inferior” à opção de participar activamente. Ocorre-me, a este respeito, trazer aqui a contestação de Rancière, na sua palestra “O Espectador Emancipado”, relativamente à tendência – que este autor considera falaciosa – de associar o acto de (mera) observação por

parte de um espectador a um estado de passividade intelectual. Rancière considera estas crenças como não-democráticas e defende que cada espectador tem a legitimidade de fazer a sua própria interpretação do espectáculo a que está a assistir: *“Spectatorship is not a passivity that must be turned into activity. It is our normal situation.”* (Rancière, 277) No entanto, Helen Freshwater considera que *“although Rancière’s challenge to the ingrained connection between passivity and spectatorship is invaluable, his reading of theatre practice – limited as it is to Antonin Artaud and Bertold Brecht – presumes a determinism among directors and dramaturges which has in many ways passed.”* (Freshwater, 17) E a autora questiona, num outro ponto: *“Do spectators simply watch? Or are they gazing, or gawking? Are they impartial observers, innocent bystanders, or voyeurs? The terms employed to describe audiences and their relationship to performance are laden with value judgements. Are they just viewers, or accomplices, witnesses, participants? Are they a crowd, a mass, a mob, or critics and connoisseurs?”* (Freshwater, 2)

O próprio espectador pode encarar e julgar aquilo que está a presenciar sob diferentes pontos de vista, sob distintas *personas*, e esses diferentes julgamentos podem inclusive colidir uns com os outros. Como refere Alice Rayner: *“Sometimes I hear you from my position as a woman, sometimes as a professor, sometimes as a mother, sometimes as bourgeois”* (Rayner, 4). E a este propósito, Freshwater acrescenta: *“Rayner’s list is a useful reminder that a single person can experience multiple responses to a show which may well be at odds with one another. (...) these differences are present within individuals as well as among them. It is possible to find yourself judging and responding to a production in a number of different – and potentially conflicting – ways...”* (Freshwater, 6)

Como sintetiza Freshwater: *“A confident description of a singular audience reaction may not do justice at all to the variety of response among different members of that audience. So it is important to remember that each audience is made up of individuals who bring their own cultural reference points, political beliefs, sexual preferences, personal histories, and immediate preoccupations to their interpretation of a production.”* (Freshwater, 5-6)

E depois há a questão do efeito contágio: uma pessoa estando a assistir a um espectáculo sozinha poderá ter uma reacção totalmente distinta daquela que teria se estivesse em grupo. *“Watching the best theatre and performance we are together and alone. Together in the sense that we’re aware of the temporary and shifting bonds that link us both to the stage and to our fellow watchers, plugged into the group around and in front of us, the communal situation, sensing the laughter, attentiveness, tension or unease that grips us collectively (...) Sat watching we spread-out, osmose, make connections. But at the same time,*

*even as we do so, we feel our separateness, our difference from those around us, from those on-stage. Even as we shift and flow within the group, we're aware that our place in its emerging consensus, its temporary community, is partial and provisional ...*” (Brine, 26).

À parte os vários episódios descritos acima, houve de resto muitas reacções e padrões de comportamento idênticos aos da primeira edição, começando logo pela relutância inicial em participar (o primeiro pedido era sempre o mais difícil de sair; depois disso a tensão aligeirava e o processo tornava-se mais fluído). Também aconteceu invariavelmente que as pessoas ficavam numa espécie de deleite extático quando pediam e eu lhes dava abraços ou carícias. Outra situação comum com a primeira edição foi o facto de em geral as pessoas não perceberem, pelas instruções (ou esquecerem-se, entretanto), que tinham de ser elas a retirar-me a roupa; só que, desta vez, ao dar-lhes novamente a entender (através de mímica) que era esse o procedimento, a esmagadora maioria recusou-se a fazê-lo (dizendo: “ah, então já não quero”) e desistiu do pedido – provavelmente pelos receios associados à pandemia.

### **3.4 Conclusões acerca das duas edições da *Promoção***

Independentemente da forma como os espectadores reajam, é legítimo concluir que as suas (re)acções irão influenciar o resultado da performance, tal como afirma Susan Bennett: *“the possibility that the response of the audience may influence the delivery of the performance, the live presence of spectators and performers in shared time and space.”* (Bennett, 20) Em ambas as edições, a dinâmica da performance foi pois moldada pela maior ou menor participação do público, mas mesmo na situação extrema em que um participante se limitou a lançar um olhar desdenhoso e a abandonar a sala, ainda assim podemos considerar que, no momento em que esse indivíduo cruzou a sua energia com a minha, atingiu-se um momento teatral, conforme afirma Brook em *O Espaço Vazio*: *“A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged”* (p. 11), e também Grotowski em *Towards a Poor Theatre*: *“[theatre is] what takes place between spectator and actor”* (p. 32).

#### *Da estranheza à necessidade de uma explicação*

Na performance *Promoção* o espectador é confrontado com uma imagem ou uma narrativa que ele não consegue de imediato decifrar ou entender de modo racional (o caso mais notório foi o da rapariga, já acima referida, que estava a debater-se com esta questão e tentou conversar comigo a ver se obtinha da minha parte alguma explicação) e isso tende a deixá-lo perplexo ou constrangido. Ali está uma mulher que lhe apresenta uma tabela de preços pouco usual; o espectador não consegue ser conclusivo acerca do espaço que a mulher

habita – algo que sugere uma sala de estar, um ambiente íntimo, mas não se chegando a perceber se é na casa dela ou se será algum espaço de carácter mais público. Como ela não dá quaisquer indicações (para além da tabela de preços) nem verbaliza o que quer que seja, a dúvida permanece sobre o que está realmente a acontecer. O mutismo e a aparente frieza (relevada da acção mecânica) da mulher constituem, de certo modo, uma imagem fotográfica que o espectador não consegue decifrar com clareza e que, portanto, o deixa algo inquieto e vai condicionar a sua forma de reagir. Citando Jonathan Crary, numa alusão que o autor faz à relação do espectador com o dispositivo fotográfico: “A observação é (...) cada vez mais uma questão de sensações e estímulos equivalentes sem referência a uma localização espacial”. (Crary, 50)

Qualquer que fosse a situação, a dúvida que pareceu instalar-se de forma mais comum nos espectadores ao longo de todas as sessões realizadas foi: o que é que ela pretende afinal com isto? Ou seja, estava subjacente uma necessidade de racionalizar o evento performativo, de alcançar um patamar conceptual para o que se estava a passar. E no entanto, a verdade é que na origem tudo não passou de uma experimentação, à semelhança daquilo que Peter Brook afirmou referindo-se ao seu projecto do Teatro da Crueldade: “...o público constituía uma parte da nossa pesquisa, e a nossa primeira apresentação perante espectadores revelou-se uma experiência interessante. O público que foi assistir a uma sessão “experimental” chegou com a habitual mistura de condescendência, ar jocoso e reprovação ligeira que a ideia de *vanguarda* provoca. (...) O nosso objectivo era meramente egoísta – queríamos ver algumas das nossas experiências nas condições próprias de um espectáculo. Não demos um programa aos espectadores (...) nem qualquer comentário ou explicação acerca das nossas intenções. (...) Uma parte do público ficou imediatamente fascinada, a outra parte ria-se baixinho. (...) Agora o público estava perdido: os que se tinham rido já não sabiam se deviam rir, aqueles que estavam mais sérios e que tinham reprovado o riso dos seus vizinhos do lado já não sabiam que atitude deviam ter. À medida que o espectáculo avançava, a tensão crescia: quando Glenda Jackson tirou a sua roupa toda, porque a situação assim o exigia, uma nova tensão invadiu a sala, pois o inesperado podia agora não ter limites. Pudemos observar que o público não estava preparado para julgar autonomamente, segundo a segundo.” (Brook, 188-189)

Aludindo ao conceito de “*liminality*” utilizado por Victor Turner em *The Ritual Process*, David Antunes descreve, no seu artigo “O efeito Pingo-Doce”, esta liminaridade como “*uma posição in between, onde nada é o que apenas é, porque o espaço é de transição e os que o habitam são seres e objectos em trânsito e transitórios. O corpo é objecto de uma*

*especialização que decorre da plenitude da sua estimulação sensória e da fantasia, numa experiência total de embodiment. Situando-se numa posição intermédia, o espaço liminar proporciona, porém, uma experiência carregada de sentidos e consequências éticas, porque é um espaço internamente completo, paradoxal, ambíguo e ambivalente, de onde o sujeito sai outro.*” Parece-me que esta descrição faz uma boa correspondência com aquele limbo entre, por um lado, a proximidade real e íntima performer-público, e por outro a noção de que aquele evento tem um tempo efêmero e portanto essa janela de realidade esgota-se no espaço temporal da realidade dos participantes/ espectadores.

Referindo-se às produções televisivas, Marie-José Mondzain alude ao “... segredo protector do espaço doméstico [no qual] a televisão é a mobília constitutiva do espaço imobiliário propício a esta intimidade publicada (confissões, *reality shows*, jogos e concursos que oferecem os subprodutos do sucesso). O medo e a segurança precisam de uma organização espacial e mobiliária para se apoderarem dos corpos que vêm. (...) O que ‘acontece perto de nós’ instala-se insidiosamente no espaço privado, e o fluxo das identificações e repulsões age sem que cada um tenha tido tempo de tomar as medidas do distanciamento intransponível que rege as contiguidades.” (Mondzain, 130) Já no caso de uma performance imersiva ou participativa, mais ainda daquilo que sucede quando estamos a presenciar um filme (seja no espaço público do cinema ou no espaço privado da televisão na sala de estar), aquilo que está a acontecer instala-se de uma forma particularmente insidiosa à qual o espectador não tem forma de escapar a não ser abandonando o espaço do espectáculo. Sendo que, se decidir tal coisa, em termos latos isso constituirá igualmente uma opção de participação que se traduz numa não-participação.

Falando do ponto de vista da consciência, é de salientar que nem sempre o indivíduo se sentirá confortável para aproveitar a conjuntura de permissividade (no contexto da performance) em relação a uma conduta que, no quotidiano real, seria considerado errado. A sua educação, os seus padrões morais, a sua história de vida, a sua personalidade – tudo poderá contribuir para que ele continue a agir sob o jugo da auto-censura, ainda que, no contexto específico de uma peça ou performance, não lhe seja de facto imputada nenhuma culpa por parte de terceiros. Eu mesma pude constatar que, na *Promoção*, houve indivíduos que mesmo estando sozinhos comigo não fizeram qualquer pedido mas que, posteriormente, me revelaram que tiveram muita vontade de o fazer mas acabaram por não arranjar coragem. O que não deixa de ser estranho, pois muitos dos pedidos eram à partida inócuos. Isto leva-me a pensar que, nestes casos, o indivíduo perde a “oportunidade” de agir na conjuntura da ficção precisamente porque perde a noção de que se trata de uma ficção; ele/ela sente que o que está

a acontecer é “real” e é precisamente por isso que não se atreve a “brincar”, a agir de forma lúdica com o performer.

Mas pode depois haver situações contrárias, ou seja, em que o indivíduo “aproveita” para fazer aquilo que, de outro modo, não se sentiria à vontade para fazer. Como diz Jonathan Lear: *“it is precisely because a mimesis is a mimesis that a certain type of pleasure is an appropriate response to it. (...) Aristotle says, it is the irrational which chiefly produces wonder (...). And he says that the experience of wonder itself is pleasant.”* (Rorty, 320-321)

Nesses casos, como afirma Jonathan Lear, *“The emotional reaction was appropriate because it was a manifestation of how the person really felt. It was inappropriate because it was socially unacceptable (...) there seems to be a conflict between the person’s emotional orientation to the world and the demands that the person supposes the world to be making on her. The site of the conflict is not the frontier between person and world: it is within the person.”* (Lear 1998, 32) E mais adiante, acrescenta: *“Once one abandons the idea that catharsis is a discharge of psychic energy, it begins to look as though catharsis is a conscious unification of thought and feeling. The relief that is experienced when one is at last able emotionally to experience one’s thoughts – the relief that is so naturally, if mistakenly, conceived as a discharge – suggests that there is a natural satisfaction in overcoming the divorce between thought and appropriate feeling. (...) [the] progress toward unification of thought and feeling is healthy for human beings, as pathological symptoms tend to disappear.”* (Lear 1998, 46)

### **3.5 Outras experiências participativas em primeira mão**

A performance *O Escritor* que realizei no evento *Try Better, Fail Better’20* (promovido pelo Teatro da Garagem) no âmbito desta exploração de experiências catárticas, tinha como pressuposto sessões individuais (ou seja, um participante por sessão) com a duração de 40 minutos cada, cuja dinâmica era o resultado da interação entre o/a participante e o performer – que, neste caso, era o José Riço Direitinho, ou seja, um escritor real (não-actor) que “fazia de si próprio”. O cenário era a pequena capela que existe no espaço exterior do Teatro Taborda, com cerca de seis metros quadrados, muito desgastada e destruída pelo tempo; o chão estava coberto de folhas secas e a um canto avistava-se um homem deitado sobre um colchão, aparentemente adormecido. Algumas das suas roupas (calças, casaco e sapatos) estavam caídas no solo de forma desorganizada. Próximo dele, também no chão, podiam ver-se alguns objectos pessoais como óculos, relógio de pulso, tabaco, esferográfica, um livro da sua autoria e várias páginas com excertos de textos, as quais continham

apontamentos manuscritos. Num decalque da parede frontal da capela (na zona que constituiu, em tempos, o altar) vislumbrava-se um copo, uma garrafa de vinho e umas quantas velas acesas que constituíam a única forma de iluminação do espaço. Antes de entrar na capela, cada participante era convidado a ler a folha de sala, a qual dava o mote para a sua participação e, simultaneamente, indicava algumas orientações de procedimento, sendo a primeira delas retirar os sapatos antes de entrar. Uma vez dentro do espaço, a porta da capela era fechada pelo frente de sala e dava-se então início à sessão.

Ao entrar na capela, cada participante tomava certamente o seu tempo para ambientar os olhos à fraca luminosidade, observar o espaço e, a partir daí, iniciar algum tipo de comunicação. Foi curioso verificar que algumas dessas pessoas sabia que o performer era escritor e foram lá propositadamente para dialogar com ele. Apenas no caso de duas participantes é que havia um desconhecimento total desse facto (talvez, por serem estrangeiras) e nem sequer faziam a mínima ideia do que as esperava (uma dessas mulheres ia, até, com informação errada pois alguém lhe tinha comentado que o performer estaria simplesmente a fazer de morto e que lá dentro “não acontecia nada”).

Uma das participantes era uma pessoa ligada à escrita e que já tinha comunicado anteriormente com o performer através das redes sociais dizendo-lhe que queria oferecer-lhe um livro-objecto feito por ela; assim que soube que a performance se iria realizar, decidiu de imediato adquirir bilhete para poder conhecê-lo pessoalmente e levar-lhe o prometido livro. Pode dizer-se que neste caso o efeito catártico produziu-se previamente à performance pois a simples divulgação do evento fez com que a pessoa rejubilasse pela oportunidade de concretizar um desejo antigo (conhecer pessoalmente o José Riço, falar com ele e oferecer-lhe o livro). A mulher manifestou muita vontade de falar sobre questões literárias, sobre o processo de escrita e a conversa prolongou-se já no período pós-sessão, no exterior da capela, evidenciando-se pois uma profunda fusão entre a ficção e a realidade: a quarta parede é eliminada por completo e o espaço cénico é aquele onde o escritor real conversa com a participante real.

Um outro participante também já conhecia o performer pois ambos frequentaram em tempos o mesmo círculo profissional, no âmbito do jornalismo. Também aqui, performer e participante partilharam o espaço real da escrita e da literatura. O indivíduo tinha-lhe até enviado, alguns meses antes, um romance que escreveu e que almeja publicar, para obter uma opinião crítica por parte do José Riço. Falaram sobre o processo de escrita e, particularmente, sobre o romance do participante. Foi uma conversa sem participação catártica, ou talvez sim pois havia aquela ânsia por parte do participante em recolher a opinião (que nunca lhe tinha

chegado) do escritor acerca do tal romance. Mas enfim, uma catarse “exterior” ao acto performativo, tal como no caso da primeira participante acima mencionada.

As três últimas sessões proporcionaram momentos catárticos – duas delas com participantes que desconheciam de todo o escritor (eram duas actrizes brasileiras que também actuavam no evento), e a terceira com uma pessoa que conhecia pessoalmente o performer, pois encontrava-se frequentemente com ele em ocasiões sociais; tratando-se de um encontro não convencional e também pelo facto de se encontrarem a sós, a conversa encetada pela mulher acabou por verter sobre temas sobre os quais, noutra contexto, ela nunca falaria.

No caso das sessões com as duas actrizes brasileiras, ambas só se aperceberam que o performer era escritor ao darem com o seu livro que encontrava e as várias páginas escritas espalhadas pelo espaço. Uma delas, depois de contemplar durante algum tempo o homem “adormecido”, decidiu dobrar e colocar em ordem as suas roupas que estavam espalhadas pelo chão; apercebeu-se a dado momento, com grande surpresa, que ele estava a “despertar” e foi aí que começou a conversar com ele; terminada a sessão, ela saiu entusiasmadíssima e continuou a conversar com ele já no exterior da capela; quando me viu, veio ter comigo muito emocionada e relatou-me que tinha sido uma experiência inesquecível; finalmente, não quis ir embora sem antes trocar contactos com o escritor e tirar uma fotografia com ele. Houve aqui um claro efeito catártico para esta mulher, que se prendeu com o facto de ela ter tido a oportunidade de conhecer pessoalmente um escritor e, para além do mais, um escritor que escrevia sobre uma temática que lhe era cara: o erotismo. A outra participante brasileira estabeleceu igualmente conversa com o escritor alguns segundos alguns minutos depois de entrar no espaço da capela, de o observar com detalhe, e de ler alguns excertos das páginas soltas que estavam espalhadas pelo chão. O conteúdo de um desses excertos remeteu para uma situação particular da sua vida, de contornos dolorosos, e foi esse o mote da conversa que se seguiu entre ambos. A participante emocionou-se com as memórias suscitadas pelo referido excerto e acabou por chorar prolongadamente, revelando uma inegável emoção catártica.

Também na peça *O Beijo*, proposta que constituiu o meu trabalho do segundo semestre do Mestrado, há um momento em que eu convido alguém do público a ler umas quantas falas da personagem Maria, num excerto do guião em que ela dialoga com João, outra personagem. De sessão para sessão, registou-se um leque variado de reacções que iam desde a recusa em ler até à leitura empenhada e realista. Nas vezes em que entreguei o guião a públicos masculinos, as reacções oscilaram entre o divertimento, o nervosismo e a recusa. Houve um caso em que o expectador em questão disse claramente “nem pensar, não vou ler

falas de mulher!”, o que eu acho tremendamente curioso pois, afinal de contas, trata-se de uma situação ficcional, lúdica, mas que ainda assim causa tanto desconforto, ou mesmo antagonismo, e portanto o espectador reage como se se tratasse de uma situação real do seu quotidiano. Nos casos em que espectadores masculinos aceitavam fazer a leitura das falas de Maria, sucedia outra reacção curiosa: chegado ao ponto em que João, a outra personagem, lhe perguntava se podia dar-lhe um beijo, embora no guião a resposta de Maria fosse afirmativa a verdade é que todos eles ignoraram o que estava escrito e disseram veementemente que não. A ser dado, esse beijo seria apenas na face do espectador e não comportaria nenhum comportamento propriamente invasivo, mas ainda assim todos se recusaram categoricamente a pôr essa hipótese. Já na amostra de público feminino, e salvo uma excepção, todas as mulheres anuíram ao beijo mas as suas reacções variaram igualmente desde a postura divertida e colaborativa, até à postura tímida, nervosa ou desconfortável. Tendo em conta que se trata de uma situação ficcional, foi interessante constatar como a grande maioria das pessoas reagia como se aquilo fosse real – ou seja, como se fosse o actor (e não o personagem) a querer dar o beijo. Foram claramente situações em que o público convocado a ler se abstraiu por instantes de que se tratava de algo lúdico e reagiu como se de uma situação verídica se tratasse, evidenciando claros sintomas emocionais: desde o rubro das faces, ao pânico estampado nos olhos, passando pelo nervosismo dos gestos. De referir ainda que, em conversas pós-espetáculo, alguns dos assistentes comentaram o seu desconforto com esta ideia do teatro participativo, afirmando que, se soubessem de antemão que os actores iriam interagir com eles, provavelmente nem sequer teriam ido assistir à peça.

Também no caso do monólogo *Maman*, que decorre num espaço cénico intimista de estreita proximidade com o público, eu interpelava frequentemente um ou outro espectador, como que lhe atribuindo a minha contracena, e pedindo-lhe inclusivamente que me ajudasse a colocar uma gravata, ou que me atendesse o telefone, tendo verificado que, nalguns casos, isso deixava o público desconfortável e pouco à vontade.

Num outro exemplo – a performance *Pássaro que Voa*, realizada em várias ocasiões e em espaços diversos como o Cinema São Jorge ou a Galeria Beltrão Coelho – eu relatava a algum dos assistentes, num nível de proximidade muito grande, as peripécias amorosas e profissionais da minha personagem, o que deixava o espectador invariavelmente emocionado, como se eu estivesse a fazer-lhe as minhas próprias confissões.

Um caso contrastante ao anterior – na medida em que não havia um discurso verbal dirigido ao público, mas apenas uma presença forte física – foi o da performance *Jaula*, uma proposta inserida no evento *Cooking Landscapes*, concebido pela Telma João Santos e

realizado em 2020 no Espaço Santa Catarina. Nessa performance, a minha postura e expressão corporal eram sentidas pelo público como demasiado inquietantes, particularmente nos momentos em que eu lhes dirigia o olhar ou soltava um gemido, de modo que as pessoas que circundavam a zona espacial da minha actuação recorriam a estratégias evasivas para não terem de se confrontar com o meu olhar nem com a angústia que a minha personagem transmitia (a mais comum dessas estratégias era refugiarem-se no seu telemóvel, ou pegando subitamente nele para fotografar qualquer coisa, ou fingindo que estavam a ler alguma mensagem). A este propósito, afirma Mondzain que “é preciso que o espectáculo seja credível (...) para paralisar o pensamento, mas sem exceder o verosímil (...). O lugar do espectador terrificado está fixado, é o da impotência que provoca (...) um comportamento de encolhimento, de apelo ao abrigo e à segurança. (...) O terror deixa o espectador em apneia.” (Mondzain, 124).

A performance *Sexy MF* de Ana Borralho e João Galante – na qual o nível de proximidade e exposição perante o espectador eram igualmente muito grandes – suscitava um ambiente de forte carga emocional e todos os performers partilharam a sensação de que alguns espectadores se apaixonavam momentaneamente por eles. No ponto de vista oposto, também eu, enquanto performer, experimentei sensações muito intensas, eventualmente potenciadas pelo facto de aquelas pessoas me serem desconhecidas e de me despertarem a curiosidade de as conhecer melhor, fora daquele contexto. Ou seja, aquilo que à primeira vista parecia ser um acontecimento conotado com a pornografia, converteu-se afinal em algo muito esmagador do ponto de vista emocional. Suponho que as distintas bandas sonoras utilizadas na actuação individual de cada um dos performers também estimulavam nesse sentido (no meu caso, era o *Glory Box* dos Portishead).

#### 4. CONCLUSÕES

Na vida quotidiana, 'se' é uma ficção;  
no teatro, 'se' é uma experiência.

PETER BROOK

Pegando nas palavras de Peter Brook, que considero muito certas, o teatro “é como uma lente que amplia mas também reduz. É um pequeno mundo (...) é diferente da vida quotidiana (...) O teatro estreita a vida (...)” (Brook, 139). E noutro ponto o autor afirma: “O artista não existe para acusar (...) Ele faz parte ‘deles’. Ele desafia verdadeiramente o público quando assume a função de um ferrão que pica o espectador determinado a desafiar-se a si próprio. (...) Há pilares de afirmação. Esses são os momentos em que se atinge um resultado, subitamente, algures (...) Nestes momentos raros, o teatro da alegria, da catarse, da celebração, da exploração, o teatro do sentido partilhado, o teatro vivo, são apenas um.” (Brook, 196-197)

Stanislávski afirma que “se os atores não quiserem perder a atenção de uma (...) plateia, têm de se esforçar no sentido de que o processo de comunicação com os parceiros seja ininterrupto (...) por meio dos sentimentos, dos pensamentos e das ações (...) o material interior para a comunicação deve ser interessante e atraente para quem olha e ouve.” (Stanislávski, 299) e acrescenta mais adiante que “... qualquer manifestação de acção interior é especialmente importante e preciosa.” (Stanislávski, 307)

Numa argumentação que não tem nada a ver com a estética, mas sim com a ética, Platão opôs-se à tragédia afirmando que ela nos afasta da verdade, que tolhe a nossa lucidez e que nos leva à dependência de uma série de coisas nefastas ao espírito. O filósofo grego partia do pressuposto que a mimese é uma força anárquica impura e distorcida que apela às paixões, que opera no nosso lado irracional, que abre a porta da nossa mente a sonhos e pensamentos perturbadores, e que portanto deve ser tratada como um explosivo perigoso. Ora, eu considero que é precisamente esse o motivo pelo qual o acto performativo pode ser tão libertador: porque permite externalizar os nossos medos e desejos e, deste modo, apaziguar-nos a nós próprios. Defendo que num acto performativo onde público e actores estão num mesmo patamar e em que ambos contribuem (ou podem contribuir) igualmente para o desenrolar da “acção”, não há um tolhimento da realidade mas, pelo contrário, a proposta de uma experiência criada mutuamente por ambas as partes e que é verdadeira para ambas. Ou seja, é

justamente ao antagonismo que Platão exhibe relativamente à mimese que eu encontro argumentos a favor do teatro participativo.

Bruno Latour, um filósofo que utiliza a performance como meio para passar a sua mensagem, fez a seguinte afirmação numa entrevista a Andrew Todd, que me parece sintetizar bem aquilo que pode suceder num espectáculo participativo: “*We realised that, on a stage (...) you can show uncertainty, complexity and contentious arguments. A theatre audience – in real time, with all the riskiness of live performance – can somehow metabolize more levels of meaning, and experience deeper feelings.*” (Todd 2020)

Herbert Blau, por seu turno, considera que a performance é o local do desejo e do deslocamento, e define a audiência “*not so much as a mere congregation of people but as a body of thought and desire*”. (Blau, 25)

Por sua vez, Iain Mackintosh considera que o propósito básico da arquitectura teatral é fornecer um canal energético, afirmando que “*although this energy flows chiefly from performer to audience the performer is rendered impotent unless he or she receives in return a charge from the audience. This can be laughter in a farce, a shared sense of awe in a tragedy and even a physical reciprocity to the achievement of dancer or actor. The energy must flow both ways so that the two forces fuse together to create an ecstasy which is comparable only to that experienced in a religious or sexual encounter.*” (Mackintosh, 172)

Eu diria que o que subjaz à ideia de catarse, o que constitui um ponto comum entre as suas várias definições, é o conceito de jorrar, extravasar, ou libertar alguma emoção que está contida e latente, e que, no âmbito de um espectáculo, tem uma desculpa, um alibi, uma legitimidade para ser exprimida. Na maioria das vezes, esta contenção estará talvez associada à sensação consciente de algo reprimido num colete de forças; mas não necessariamente. É possível que se consubstancie em algo nunca sentido de forma consciente, e que apenas passa a ser perceptível para o sujeito quando este se depara com uma situação que lhe é inédita e que o faz confrontar com sensações desconhecidas, quer a nível psicológico, quer físico.

Escrevendo no contexto do cinema e da televisão, Marie-José Mondzain faz a seguinte afirmação: “Constrói-se uma sociedade de *voyeurs* por satisfazer, de modo a eliminar uma comunidade de espectadores que cultivam os lugares da insatisfação próprios do desejo. A imagem deixa sempre a desejar.” (Mondzain, 110) É aqui mais uma vez, que se abre uma distinção entre uma imagem fotográfica/videográfica que é oferecida de forma distanciada e a imagem proporcionada por um espectáculo no qual o espectador/participante pode entrar, se assim o decidir, seja com vista a satisfazer o seu desejo, seja simplesmente a deixar-se ir ao encontro do desconhecido e a testar os seus próprios limites. E a autora prossegue: “... as duas

categorias do nosso apetite [são]: o alimento e o olhar. (...) Os argumentos teológicos deram lugar às estratégias visuais que apostaram indiscriminadamente nas energias pulsionais e nas regulações institucionais. É neste vaivém próprio da imagem, entre o visível e o invisível, que se constitui o território indiscernível da crença, onde se jogam os nossos prazeres e os nossos medos. Este é o espaço nativo, infantil e turbulento (...) esta energia desejante que alimenta as nossas forças mais vivas. (...) o desejo de imagem como sendo um desejo de objecto.” (Mondzain, 111)

O nível de auto-consciência e auto-conhecimento de um indivíduo nunca é total, e muitas vezes ele só se apercebe disso quando confrontado com alguma situação fora do comum ou cruzando-se com novas pessoas, como sugere Lear na sua introdução ao livro *Love and Its Place in Nature*, onde o autor refere as limitações da auto-consciência e do auto-conhecimento de um indivíduo e, daí, a inerente importância de alargar esse conhecimento através da confrontação (não necessariamente no sentido do antagonismo) com outros indivíduos, em situações em que lhe é “tirado o tapete”: “*To start a revolution is, whether one likes it or not, to let things out of control.*” (Lear 1998, 3)

Sem me atrever a dar uma definição de catarse no contexto performativo, sinto no entanto que há algo que é comum a todas as experiências e que tem a ver com a ampliação do nosso espaço de liberdade que a arte, já de si, constitui e proporciona. Seja como espectadora, seja como performer, as minhas experiências pessoais foram nesse sentido de ir mais longe, de esticar os limites emocionais a zonas que me podiam, até, ser desconhecidas. Uma espécie de portal para um universo paralelo e distinto ao da nossa vivência diária mas que, em determinadas situações e contextos, pode fundir-se com (ou alterar, até) as experiências da nossa vida real.

Declara Brook que há “um teste decisivo que se pode aplicar ao teatro. É literalmente uma prova de fogo. Quando um espectáculo acaba, o que é que sobra? (...) Quando a emoção e os argumentos estão presos a um desejo do público de ver o que está dentro de si mesmo, então há qualquer coisa que se acende na mente. O acontecimento deixa na memória o rasto de um esboço, de um gesto, de um traço, de um cheiro – de uma imagem. É a imagem central da peça que permanece, a sua silhueta. (...) Conseguirá o público reter as marcas da sua catarse – ou o máximo que consegue atingir é uma aura de bem-estar? (...) O acto teatral é uma descarga. O riso e os sentimentos intensos removem alguma poeira do sistema – neste sentido, opõem-se às marcas, pois deixam tudo limpo e novo, como todas as purgas. No entanto, será que as experiências que libertam são assim tão diferentes das experiências que permanecem? Não será uma ingenuidade verbal acreditar que uma se opõe à outra? (...)

Sabemos que pode ocorrer uma libertação exaltante; será que também pode permanecer alguma coisa? A questão regressa ao espectador: será que ele deseja uma mudança (...) Desejará algo de diferente em si próprio, na sua vida, na sociedade?” (Brook, 198, 199 e 200) E o autor remata: “Na vida quotidiana, ‘se’ é uma ficção; no teatro, ‘se’ é uma experiência. Na vida quotidiana, ‘se’ é uma evasão; no teatro, ‘se’ é a verdade. Quando estivermos prontos para acreditar nesta verdade, então o teatro e a vida serão um só.” (Brook, 205)

Um outro autor, Gareth White, constata que *“It is self-evident that emotion plays a part in decision making in many situations of human life, and that an invitation to participate will evoke emotional responses to individuals. These responses will be informed by expectations of, dispositions towards and prior experiences of theatre and audience participation, as well as drawing on the performance that has preceded the invitation, and the style or structure of the invitation itself.”* (White, 116)

Helena Grehan, por seu turno, afirma o seguinte: *“Performance engages its spectators emotionally, viscerally and intellectually. It has the potential to generate a set of conditions within which linguistic or representational surfaces can be disturbed or interrupted in ways that allow spectators to reflect on and ask questions about the nature of any response to a work.”* (Grehan, 2)

Se um determinado evento performativo – e a *Promoção* em particular – mexer com alguns elementos do público (ainda que sejam em número minoritário) da forma referida nos pontos anteriores, então, para mim, o objectivo desse acto performativo terá está sido alcançado. E isso aconteceu, de facto, com algumas pessoas. Apesar do pouco interesse (desprezo, até, eventualmente) que este objecto de análise possa merecer pelo meio crítico e académico (ou seja, assumindo que a performance realizada não consubstancia qualquer mérito criativo/conceptual), ela surtiu, de forma contrastante, um impacto muito significativo em vários dos participantes que assistiram à performance original realizada em 2019.

A este respeito, Peter Brook o seguinte: “Sempre que se passa por um autêntico falhanço crítico, há um pequeno público de grandes entusiastas que permanece até ao final da temporada” (Brook, 190) e essa permanência poderá ser por questões não-artísticas. É o que terá sucedido, provavelmente, na *Promoção*, no sentido em que alguns dos participantes quiseram repetir a experiência para verem que outras coisas poderiam acontecer na performance; para experimentarem algo que não chegaram a pedir da primeira vez; por simples prazer *voyeurista*; etc.

Será então abusivo considerar que o que alguns daqueles participantes na *Promoção* experienciaram foi uma catarse e que por alguns instantes se alienaram do facto de estarem a

assistir/participar numa performance? Ou simplesmente foi um momento em que aproveitaram para fantasiar um pouco fora dos parâmetros das suas rotinas habituais; uma espécie de janela de escape ao seu quotidiano que lhes permitiu estarem à vontade para experimentar sensações que, de outro modo, poderiam ser censuráveis (por si próprio e/ou por terceiros)?

Na sua análise filosófica da teoria psicanalista de Freud, Jonathan Lear desenvolve este tema da catarse e questiona se ela efectivamente cura o paciente – ou, neste caso, o espectador. No fundo, não se trata de afirmar que a experiência catártica constitui uma cura mas que, certamente, pode proporcionar um alívio ou ampliar um campo de visão relativamente a sensações reprimidas, recalçadas.

A arte, de um modo geral, constitui um espaço de liberdade, de experimentação – tanto no plano físico, como no emocional. Se analisarmos as várias definições do que é a arte, e do que é que ela representa para o indivíduo, do que é que lhe proporciona, poderemos talvez concluir que a arte constitui um laboratório de sensações, reflexões e questionamentos sob os mais variados prismas – ao nível da sua concepção, da sua elaboração e concretização e, claro, ao nível da observação e reconhecimento do produto final. Considero que é aí que reside a utilidade da arte: um espaço onde nos permitimos aventurar em esferas que escapam ao nosso controlo no dia a dia e, desse modo, ampliar o nosso espectro de experiências e aprendizagens. Se é certo que no contexto dramático convencional é mais vincada a separação entre o espaço da mimese (o palco) e o espaço real (a plateia), já quando falamos de performances interactivas nas quais o público é convidado a participar e a contribuir para o desenrolar e desenlace da narrativa, aí, aquela linha divisória passa a ser muito mais ténue e torna-se complexo perceber onde a ficção termina e resvala para algo muito real (ainda que apenas por breves instantes).

O fundamento da percepção estética é o estímulo sensorial – visão, audição, olfacto, toque, etc. Portanto, ao abriremos as portas à participação activa e criadora do público, ao convocá-lo a determinar o rumo dos eventos, estamos a ampliar os estímulos sensoriais à sua disposição pelo que a experiência vivida se torna potencialmente muito mais intensa e verdadeira e, por conseguinte, catártica.

## 5. BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVIC, Marina. *Rhythm O*: <https://vimeo.com/71952791>
- ANTUNES, David. “O efeito pingo-doce”. 2019.
- ANTUNES, David. “Arte e efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos – Uma teoria pornográfica da arte?”. 2007.
- ANTUNES, David. “Biografias de uma acção: uma leitura da tragédia”.
- ANTUNES, David. “Mediterrâneo: uma geografia emocional”.
- ANTUNES, David. “In-Betweenness e imersão”. *Forma de Vida* 1. 2013.
- ANTUNES, David. “Sobre a ideia de participação”. *Forma de Vida*, 2. 2013.
- ANTUNES, David. “Nós os animais”. *Forma de Vida*, 3. 2013.
- ARISTOTLE. *Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style*. LOEB Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.  
<https://pt1lib.org/book/1246069/4b6cd6?id=1246069&secret=4b6cd6>
- ADAMS, Matt, Steve Benford e Gabriella Giannachi. “Pervasive Presence: Blast Theory’s Day of the Figurines”. *Contemporary Theatre Review* 18 Fev 2008: 219-235.
- ALBEE, Edward. *A Cabra, ou Quem é Sílvia?* Lisboa: Cotovia, 2015.
- ALBEE, Edward. <https://www.interviewmagazine.com/culture/new-again-edward-albee>
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley e Londres: University of California Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Londres, Nova Iorque: Verso, 1993.
- BECKERMAN, Bernard. *The Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Vol. 1. L&PM Editores. eBook.
- BENNETT, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1997.
- BLACKADDER, Neil. *Performing Opposition: Modern Theatre and the Sacandalized Audience*. Westport, CT: Praeger, 2003.
- BLAU, Herbert. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Opressed*. London: Pluto, 1979.

- BRINE, Daniel e Lois Keidan (eds.). *Programme Notes: Case Studies for Locating Experimental Theatre*. Londres: Live Art Development Agency, 2007.
- BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. 3ª edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. 1993. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- DIAMOND, Elin. "The Violence of 'We': Politicizing Identification". 1991. *Critical Theory and Performance*. Janelle Reinelt e Joseph R. Roach (eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007: 403-412.
- ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Londres: Routledge, 1999.
- FRESHWATER, Helen. *Theatre & Audience*. 1ª edição. Palgrave Macmillan, 2009.
- FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1981.
- GOLDBERG, RoseLee, *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- GOLDBERG, RoseLee. "Here and Now". *The Artist's Body*. Tracey Warr (ed.). Londres: Phaidon, 2000. 246.
- GRANTA Portugal, nº 7, *O Mundo é um Palco*, Lisboa: Edições Tinta da China, 2016.
- GREHAN, Helena. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Palgrave Macmillan, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. 1ª ed: 1968. Londres: Methuen, 1991.
- HANDKE, Peter. *Offending the Audience*. 1966. Plays: 1. Londres: Methuen, 1997.
- HEDDON, Deirdre, e Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- JACKSON, Anthony. *Theatre, Education and the Making of Meanings*. Manchester: Manchester UP, 2007.
- KERSHAW, Baz. "Oh! For Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre". *Modern Drama*. 42.2 (2001): 133-154.
- KERSHAW, Baz. *The Radical in Performance: Between Brecht and Braudillard*. Londres: Routledge, 1999.

LANCASTER, Kurt. “When Spectators Become Performers and Theatre Theory: Contemporary Performance-Entertainments Meet the Needs of an ‘Unsettled’ Audience”. *Journal of Popular Culture* 30 Abril 1997: 75-88.

LEAR, Jonathan. *Love and Its Place in Nature: A Philosophical Interpretation of Freudian Psychoanalysis*. 1ª edição: Nova Iorque: Farrar, Strauss & Giroux, 1990. New Haven e Londres: Yale University Press, 1998.

LEAR, Jonathan. “Katharsis”. In: *Essays on Aristotle’s Poetics*, coordenado por Amélie Oksenberg Rorty. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. 1999. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

MACKINTOSH, Ian. *Architecture, Actor and Audience*. Londres: Routledge, 1992.

MARQUES, Carlos Vaz. Editorial de *O Mundo é um Palco*. GRANTA nº 7. Lisboa: Tinta da China, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. 1945. 2ª edição. Londres: Routledge, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. 1ª edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

OSTERMEIER, Thomas: [https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs\\_kuenstler\\_detail\\_53930.html](https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_53930.html)

PHELAN, Peggy. “On Seeing the Invisible: Marina Abramovic’s ‘The House with the Ocean View’”. *Live: Art and Performance*. Adrian Heathfield (ed.). Londres: Tate Publishing, 2004. 17-27.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. *Artforum International* 45.7 (2007): 271-280.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAYNER, Alice. “The Audience: Subjectivity, Community and the Ethics of Listening”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 07 Jul 1993: 3-24.

RORTY, Amélie Oksenberg (coord). *Essays on Aristotle’s Poetics*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

SAVRAN, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1988.

SHEPHERD, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. Londres: Routledge, 2006.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Preparação do Ator no Seu Processo Criador de Vivência das Emoções [Diário de um discípulo]*. Lisboa: TNDM II & Bicho do Mato, 2018.

TODD, Andrew. “Bruno Latour: ‘Trump and Thunberg inhabit diferente planets – his has no limits, her trembles’”. *The Guardian*. 04 Fev 2020

<https://www.theguardian.com/stage/2020/feb/04/bruno-latour-moving-earths-theatre-science-climate-crisis>

TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. 1ª ed: 1969. London: Routledge, 1996.

UBERSFELD, Anne. “The Pleasure of the Spectator”. *Modern Drama* 25 Jan 1982: 127-139.

WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Palgrave Macmillan, 2013.

YEATS, W.B. *Explorations*. Nova Iorque: Macmillan, 1962.

TÉRCIO, Daniel (ed.). *Práticas Performativas em Torno d’O Animal*. Cruz Quebrada: INET-md/FMH, 2019.

[https://www.estudiosdedanca.pt/images/ebooks/praticas\\_performativas\\_em\\_torno\\_do\\_animal\\_standard.pdf](https://www.estudiosdedanca.pt/images/ebooks/praticas_performativas_em_torno_do_animal_standard.pdf)