

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Percurso Impossível

Trabalho de Projecto

Mestrado em Teatro – Especialização em Encenação

Joana Raquel Candeias de Matos Mafra Estrela

Lisboa, Maio de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Percurso Impossível

Trabalho de Projecto

Mestrado em Teatro – Especialização em Encenação

Joana Raquel Candeias de Matos Mafra Estrela

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 Encenação, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes.

Constituição do Júri:

Presidente _____

Vogal _____

Vogal _____

Lisboa, Maio de 2013

Escola Superior de Teatro e Cinema
Mestrado em Teatro – Especialização em Encenação
Orientador: Prof. Dr. David Antunes
4º Semestre 2011/2012

Sobre

Percurso Impossível

Palavras-Chave: Teatro; performance; linguagem; convenções; espectadores.

Resumo: As questões abordadas neste ensaio dizem respeito a um conjunto de problemas relacionados com a performance e com os seus efeitos no teatro contemporâneo. Tendo como premissa o funcionamento das convenções e a relação entre a cena e os espectadores, *Percurso Impossível* integra-se na continuação de um processo de trabalho, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Teatro – Especialização em Encenação, que visa um conceito de performance como linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral.

Key-words: Theatre; performance; language; conventions; spectators.

Abstract: The main of this essay concern to a set of problems related with performance and its effects on contemporary theater. Having as premise the operation of conventions and the relation between scene and spectators, the *Percurso Impossível* follows a series of other works, in the context of the Master in Theater – Specialization in Staging, aiming a concept of performance as language of scenic research and instrument of change of the theatrical convection.

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

JOANA RAQUEL CANDEIAS DE MATOS MAFRA ESTRELA
Aluna 1044 – Encenação

Agradecimentos

O trabalho que aqui apresento, assim como o espectáculo que o precede, é devedor da generosidade não só de alguns amigos e companheiros de jornada, como da minha família e, principalmente, de um Mestre, que tão sabiamente soube interpretar as minhas escolhas.

Neste sentido, quero agradecer à Carolina Costa Reis, pela sua paciência e pelo seu tempo, despendido para as inúmeras leituras que partilhámos deste ensaio. Ao Ricardo Athayde, pela sua criatividade, atenção e interesse sobre esta matéria. À Maria João Rocha, pela sabedoria e pela partilha de conhecimento. À Clara Ploux pelas conversas sinceras que trocámos. À Sara Baptista Vigário, por ter aceitado embarcar nesta aventura. Ao Professor Nuno Nabais pela disponibilidade. E a todos os demais colegas e companheiros que, directa ou indirectamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Quero ainda agradecer à minha mãe, pela força, coragem e perseverança com que me ensinou a encarar a vida. Ao meu papi, pelas suas convicções e pelo modo como me ensinou a guiar-me pelas minhas. E ainda ao meu pai, que partiu cedo de mais, mas que continua sempre presente no meu caminho, que me ensinou a amar a liberdade.

Finalmente quero agradecer profundamente ao Professor David Antunes, pela sua preciosa orientação, sem a qual dificilmente teria ousado arriscar tanto, pelo seu tempo, pelos seus ensinamentos, que guardarei com certeza para toda a vida, e pela sua capacidade de compreender o meu trabalho e os meus interesses, muitas das vezes, até, primeiro do que eu.

«Não sabendo que era impossível, foi lá e fez.»

ÍNDICE

Agradecimentos p. iv

INTRODUÇÃO p. 7

**I – GENEALOGIA DA CRIAÇÃO: ANTES DE COMEÇAR JÁ TINHA
COMEÇADO p. 13**

1. Formação e influências p. 14

2. Vocabulários e conceitos p. 19

2. 1. Do teatro e do teatro contemporâneo p. 20

2. 2. Da performance p. 25

2. 3. Da audiência p. 28

2. 4. Das convenções p. 30

3. Os meus projectos e as suas referências p. 32

4. A obra enquanto processo construtivo: entender as acções dos artistas é menos importante do que experimentá-las p. 36

II – *PERCURSO IMPOSSÍVEL* p. 39

1. Sobre *Percurso Impossível* p. 40

2. Metodologia e processo de criação p. 45

3. Resultados p. 52

3. 1. Exposição do objecto p. 53

3. 2. Da projecção aos resultados p. 61

4. Problemas e discussão p. 66

III – CONCLUSÃO p. 70

1. A performance como linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral p. 71

IV - BIBLIOGRAFIA

1. Obras citadas p. 73

2. Obras consultadas p. 74

V – ANEXOS

CD 1 – Fotografias e entrevista do espectáculo *Percurso Impossível*

CD 2 – DVD do espectáculo *Percurso Impossível*

INTRODUÇÃO



Imagem de Barbara Kruger

«In my begining is my end.»***¹

Estou em crer que as motivações que conduzem e direccionam o interesse de cada artista devem ser entendidas à luz não só do seu próprio percurso académico e de vida, mas também a par do seu contexto histórico e social; das suas leituras e paixões, das suas necessidades e angústias. Certamente que os autores e as obras a quem hoje me ligo, os problemas pelos quais, hoje, me interesso, assim como as questões com as quais agora me debato, não seriam as mesmas se eu tivesse nascido num outro país, numa outra conjuntura económica ou ainda num outro tempo.

*** Todas as traduções deste ensaio são da autora.

¹ Oddey cita T. S. Eliot (vii).

É com esta ressalva que gostaria de começar por dizer que o objecto artístico e a discussão a propósito dele que se apresentam neste ensaio inscrevem-se no contexto da performance e nos estudos de performance. O seu objectivo principal é o de, a partir de uma relação ternária [teatro-performance-audiência], interdisciplinar, promover uma reflexão centrada na **performance enquanto método de pesquisa de linguagem cénica e agente de alteração da convenção teatral**. Desta forma, pretende-se discutir algumas das questões centrais do teatro contemporâneo tais como os sistemas de representação, os processo de construção de objectos artísticos e as suas transposições para a cena, a relação com o espectador, o uso de recursos, a relação espaço-tempo, etc. Segundo me parece, a pertinência destas questões, como constata RoseLee Goldberg, é justificada pela crescente influência da performance no teatro contemporâneo:

Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador da história da arte do século XX; sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para destruir categorias e apontar para novas direcções (8).

As **convenções** estão na raiz da inscrição do problema no campo da performance. Importa dizer que esta inscrição precede a criação do espectáculo *Percurso Impossível*, pelo que este Trabalho de Projecto se enquadra na continuação de um processo de pesquisa de linguagem que tem sido desenvolvido ao longo do Mestrado em Encenação. O teatro e as suas constantes mutações são o farol que aponta a direcção a seguir até porque, tal como Harvie e Rebelato afirmam no prefácio da obra *Theatre & Audience*:

O teatro anda por aqui há milhares de anos e as formas como o estudamos mudaram decisivamente. Já não é suficiente limitarmos a nossa atenção ao cânone da literatura dramática Ocidental. O teatro tomou o seu lugar dentro do largo espectro da

performance, conectando-se com as amplas forças do ritual e da revolta que atravessam tantas esferas da cultura humana² (vii).

Enquanto artista, a falta de meios (de produção, logísticos, económicos, etc.) para criar objectos artísticos teatrais com um certo nível de espectacularidade, levaram-me à primeira de muitas perguntas: o que é indispensável para fazer teatro? No limite – segundo a definição de teatro partilhada por Brook e Grotowski³, da qual me aproprio na argumentação do presente trabalho – a resposta é: um actor e um espectador. Foi a partir desta definição que o trabalho sobre as convenções e as regras de funcionamento do teatro, se tornaram o meu ponto de partida na criação dos objectos artísticos que precedem e incluem o espectáculo *Percurso Impossível*.

«Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano» (Goldberg 8). Com focos distintos, que, tal como pretendo defender, se relacionam entre si, durante o Mestrado em Encenação não fiz outra coisa se não jogar com as convenções. Da pergunta «o que é indispensável para fazer teatro?» emergiram uma série de questões que derivam da inscrição do problema no campo da performance e do funcionamento das convenções. Quais são as regras de funcionamento do teatro? Em que difere o teatro das outras artes? O que não é *suposto* (o que não está ao abrigo da convenção) acontecer durante um espectáculo de teatro? É possível fazer teatro sem fazer teatro? Quais são os códigos [regras!] previamente

² «Theatre has been around for thousands of years, and the ways we study it have changed decisively. It's no longer enough to limit our attention to the canon of Western dramatic literature. Theatre has taken its place within a broad spectrum of performance, connecting it with the wider forces of ritual and revolt that thread through so many spheres of human culture» (Harvie and Rebellato: vii).

³ Em 1968, altura em que a performance começou a ser reconhecida como disciplina artística independente, Peter Brook afirmou em *O Espaço Vazio* – obra que hoje é uma referência dos estudos teatrais – que é possível «chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena», e adiantou: «uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é preciso para que ocorra uma acção teatral» (Brook 7). No mesmo ano, Jerzy Grotowski *Em Busca de um Teatro Pobre* definiu o teatro como «o que tem lugar entre actor e espectador» (Grotowski 30).

partilhados entre um espectáculo de teatro e os seus espectadores? De que forma se podem estabelecer outras regras? Será a performance uma via para romper com a tradição teatral? Que outras funções, no contexto das artes performativas, para além de testemunhar podem ser atribuídas à audiência? As respostas a que cheguei, por agora, surgiram por via do contacto (e da influência!) com o trabalho de determinados artistas e autores, sobre os quais terei oportunidade de falar, cujas obras se transformam num estímulo de busca de linguagens cénicas alternativas.

O caminho até ao *Percurso Impossível* faz-se em diferentes etapas sendo que cada uma delas, por mais longínquas que pareçam relativamente ao momento de criação do objecto, são uma peça fundamental da estrutura que me permitiu chegar até à sua criação e a esta reflexão. Neste texto procurarei orientar um pensamento que resultou de um conjunto de factores associados entre si, e indissociáveis da minha reflexão, dos quais desde já se destacam: a minha experiência multidisciplinar enquanto aluna, intérprete e criadora, a contínua experiência enquanto espectadora, inconformada com a grande maioria dos espectáculos a que assisti até hoje, e as influências artísticas que determinaram (e determinam) o meu trabalho como encenadora. Desta forma, proponho uma leitura do pensamento e do processo que originaram o objecto *Percurso Impossível*, a partir de dois capítulos e uma conclusão dos quais, passo a apresentar a sua estrutura.

O primeiro capítulo, Genealogia da criação: Antes de começar já tinha começado, subdivide-se em quatro pontos: **Formação e influências**, onde mapeio o meu percurso académico e as referências que precedem o Mestrado em Encenação; **Vocabulários e conceitos**, onde procuro definir cada um dos conceitos-chave, enunciados ao longo desta reflexão, sobre os quais incidem o trabalho de encenação e de construção do espectáculo *Percurso Impossível*; **Os meus projectos e as suas**

referências, onde exponho dois dos objectos criados a propósito do Mestrado em Encenação e as suas respectivas influências, que deram início a um conjunto de experiências que exploram a performance como linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral – problemática sobre a qual proponho uma reflexão na conclusão deste ensaio; E, finalmente, **A obra enquanto processo construtivo: entender as acções dos artistas é menos importante do que experimentá-las**, em que, a partir de alguns autores, reflicto sobre a ideia da ênfase na experiência da obra de Arte por oposição ao seu entendimento.

*O segundo capítulo, **Percurso Impossível***, subdivide-se igualmente em quatro pontos: **Sobre Percurso Impossível**, onde apresento outras das referências artísticas que influenciaram a criação do objecto, assim como as condicionantes de produção encontradas num primeiro momento; **Metodologia e processo de criação**, onde exponho a estratégia e o processo de construção desde a sua fase inicial até ao momento em que o espectáculo foi apresentado ao público pela primeira vez; **Resultado**, onde dou a conhecer na íntegra o resultado final *Percurso Impossível*; E **Discussão e problemas**, onde proponho uma reflexão acerca dos problemas resultantes do objecto e da sua experiência.

*A conclusão, **A performance como linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral***, apresenta uma reflexão sobre o conceito de performance como linguagem de pesquisa cénica teatral.

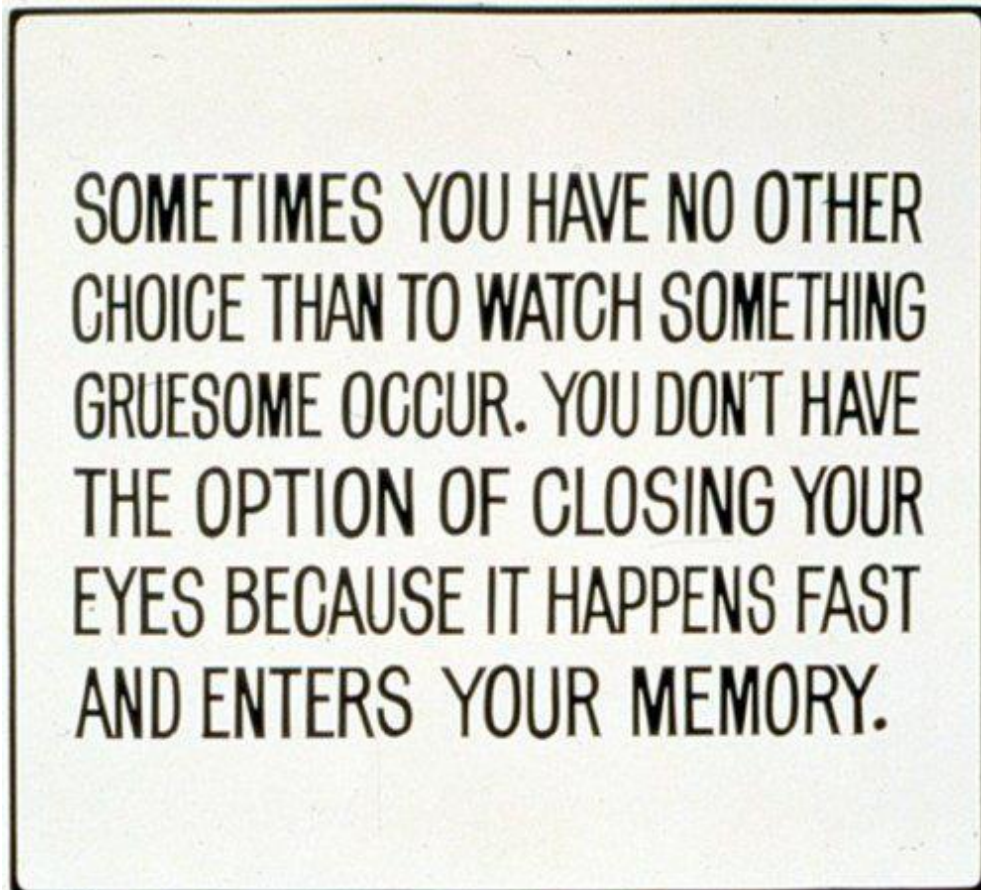
Ainda antes de passar ao desenvolvimento dos pontos que constituem o primeiro capítulo desta proposta, importa salientar alguns aspectos a ter em conta nesta exposição:

1. Este trabalho apoia-se ideológica e metodologicamente na visão de Baz Kershaw em *The Politics of Performance – Radical Theatre as Cultural Intervention* e no conceito de *Devised Theatre*⁴;
2. O referente no centro da argumentação relativa ao espectáculo *Percurso Impossível* é a definição de um teatro cujo *quid* é o seu factor *hic et nunc*;
3. Os conceitos de teatro e performance serão tratados e relacionados por via das suas características (acidentais e contextuais) tendo em conta o *referente hic et nunc*;

«A presença do público é central na definição de teatro, o século XX viu entre os praticantes do teatro experimental uma explosão de interesses no papel do público» (Freshwater 1). Este Trabalho de Projecto partilha desse interesse. O seu foco, para além de todas as questões já referidas, é precisamente o público – pessoas que estão e / ou são enquadradas ou desenquadradas pela / da convenção. No caso, um não-público. Um público que não seja testemunha mas criador, um público que tenha a liberdade de escolher (ver ou fazer), um público-participante, um público não-participante.

⁴«Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing, and re-shaping individuals' contradictory experiences of the world» (Oddey 1).

I – GENEALOGIA DA CRIAÇÃO: ANTES DE COMEÇAR JÁ TINHA
COMEÇADO



(art-of-drowning)
Jenny Holzer, 1980-1982

1. Formação e primeiras influências artísticas

Cheguei à Escola Superior de Teatro e Cinema com o objectivo de frequentar o Mestrado em Encenação, a fim de dar continuidade ao percurso de estudos artísticos que iniciei com quinze anos, em 2004. Quando aqui cheguei trazia na bagagem seis anos de ensino divididos em duas áreas de especialidade distintas: formação profissional em Ofícios do Espectáculo (administrado na Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo – Chapitô), onde apreendi técnicas e desenvolvi trabalhos nas áreas de cenografia, figurinos, adereços, luminotecnia, sonoplastia, produção, caracterização, entre outras; e licenciatura em Teatro (Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha), onde desenvolvi práticas nas disciplinas de interpretação, voz, corpo, estética teatral, encenação, análise de texto dramático, entre outras.

Em termos de formação artística, o meu primeiro contacto com o mundo do espectáculo e conseqüentemente com o teatro deu-se por via do *Novo Circo*, uma arte cuja transformação – do circo tradicional itinerante, que continua a existir, para o circo contemporâneo – se deveu não só a uma mudança de valores, ocorrida no século XX, que, entre outras coisas, levou à implementação do ensino das artes circenses em escolas (como o Chapitô) denominadas de *Novo Circo*, como também, e principalmente, devido à crescente influência das artes performativas na arte contemporânea. Um dos traços mais evidentes desta mudança, que é verificável, por exemplo, nos espectáculos do *Cirque du Soleil*, é o facto de o *Novo Circo* mesclar a sua linguagem com outras linguagens artísticas tais como as do teatro, dança, música, multimédia e artes plásticas. Neste ponto, facilmente se pode estabelecer uma ligação entre o circo e o teatro contemporâneos na medida em que estes partilham com as artes plásticas, a música, a dança, o cinema e a performance, uma indefinição de estatuto epistemológico no que à perda de fronteiras, entre os diferentes domínios artísticos, diz

respeito. Tal como este ensaio procurará reflectir, parecem não haver dúvidas de que a cena contemporânea assiste, quase quotidianamente, a uma mudança de paradigma dos seus pressupostos e modos de operação espectaculares.

Não posso deixar de fazer menção aos primeiros espectáculos que tive a oportunidade de assistir durante o período da minha formação e que, pelas suas características estéticas e conceptuais se revelam, ainda, referências a ter em conta no âmbito da discussão sobre o **teatro contemporâneo** e sobre a **performance enquanto linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral**. Refiro-me a espectáculos do *Cirque du Soleil*, *La Fura Dels Baus* e *Fuerzabruta* que, apesar de terem pontos de focagem distintos, têm pontos de ligação comuns, facilmente identificáveis, quando pensamos na relação de interactividade que os seus espectáculos desenvolvem com o público, ou nas relações que estes estabelecem entre o espaço público e o espaço cénico, ou ainda, e talvez esta seja a ligação mais evidente, no modo como as suas produções desafiam os limites das convenções, através da fusão entre diferentes linguagens artísticas e consequente manejo de múltiplos enunciadores cénicos, recorrendo à teatralidade e performatividade para a produção do seu sentido

O *Cirque du Soleil* afasta-se das obras circenses tradicionais, para se aproximar de produções mais exclusivas como a ópera e o teatro. Num processo semelhante, os *Fura Dels Baus* – que começaram por ser um grupo de teatro de rua – também se afastam dos moldes tradicionais, no caso da criação teatral, para, através de um mecanismo **pluridisciplinar**, explorar o potencial do teatro clássico e operático, com espectáculos que tanto podem acontecer em praças das cidades, como em pavilhões ou, ainda, em edifícios de teatro. Num certo sentido, os *Fuerzabruta* seguem as pisadas dos *La Fura* na medida em que os seus espectáculos recorrem ao mesmo mecanismo de construção cénica **pluridisciplinar**, com recurso à fusão das mesmas técnicas artísticas,

sendo que neste caso, a ênfase, está na importância da experiência artística por oposição ao seu entendimento: «FuerzaBruta é hoje. Não é um teatro do futuro, nem um trabalho do passado que é repetido vezes sem conta. FuerzaBruta é agora. Não inventa nada» (Bruta)⁵. Em síntese, e na tentativa de classificar com o mesmo nome as diferentes produções realizadas pelos três grupos mencionados, a expressão que me parece mais adequada é aquela que lhes atribuí o nome de produções heterogêneas, ou seja, produções compostas por elementos de naturezas diferentes.

Aquilo que me interessa, sobretudo, evidenciar neste primeiro ponto é o facto destas referências artísticas, nas quais o teatro surge a partir de uma perspectiva **pluridisciplinar** e **heterogênea**, influenciarem, determinantemente, a criação do *Percurso Impossível* na medida em que, este é o resultado de um processo que visa a experimentação das inúmeras possibilidades que advêm da influência das artes performativas no *modus operandi* do teatro contemporâneo.

«Seria fácil elaborar um requisição contra o teatro e a sua ignorância da Arte. Mas não se bate num ser acabrunhado, senão na esperança de que esse golpe o ponha de pé. E o nosso teatro do Ocidente está bem em baixo. O Oriente possui ainda um teatro. O nosso está no fim. Mas espero por um Renascimento» (Borie, Rougemont e Scherer 388). A razão pela qual me parece fundamental dar a conhecer o meu percurso, deve-se ao facto de, num certo sentido, o objecto em si, *Percurso Impossível*, ser uma experiência que resulta de um conjunto de experiências que estão originalmente ligadas. Estas dividem-se em dois grupos principais:

A – A minha formação, que teve início com o curso de Ofícios do Espectáculo, e as respectivas influências artísticas que desde sempre se tornaram para mim uma referência a ter em conta em cada um dos trabalhos que desenvolvi;

⁵ «FuerzaBruta is today. It is not the theatre of the future, not the work that is repeated over and over from the past. Fuerzabruta is now. Invents nothing».
Fuerza Bruta| Home: http://www.fuerzabruta.net/info_bios_eng.htm

B – A experiência da minha existência, **aqui e agora**, que é marcada por uma série de factores, que condicionam a minha visão do mundo e consequentemente da Arte, dos quais, para já, importa destacar o facto de ser uma *jovem* portuguesa de vinte e quatro anos que vive em Portugal, um país que atravessa enormes instabilidades políticas e financeiras. O facto de ser uma jovem que quis ser artista, num país que pôs a cultura a um canto, num país, em que a condição profissional de um *jovem* é a precariedade e em que, parafraseando o discurso da actriz Joana Manuel⁶, se assiste a uma mudança de paradigma numa espécie de «espelho invertido» que não se sabe «se basta passar através dele, como a Alice» (Manuel), ou se um dia iremos «mesmo ter de parti-lo»; o facto de, nesta experiência artística e quotidiana, ter ao meu alcance mais perguntas do que respostas.

Posto isto, em que é que falamos quando falamos em teatro num país reduzido ao cumprimento de uma dívida, questão soberana da honra lusitana, da qual nos fizeram herdeiros? Em que é que falamos quando falamos em teatro em tempos de profunda incerteza e angústia colectiva? Em que é que falamos quando falamos em teatro numa sociedade, que já não é apenas Portuguesa mas Europeia [Mundial?], economicista e egoísta, transformada em selvajaria e no salve-se-quem-puder-se-é-que-alguém-se-pode-salvar? Em que é que falamos quando falamos em teatro em tempos em que falta o pão, a educação, a habitação, a saúde, a esperança e, como consequência, a força (!) para combater ventos inóspitos que açambarcam o espírito, enfraquecido a cada hora que passa, pelo que nunca se chegou a ter mas do qual se sente falta? E em que é que falamos quando falamos em teatro, num país que faz com que os seus jovens padeçam da síndrome da velhice antecipada, tais são as preocupações de sobrevivência futura [quotidiana], num deserto cuja única realidade confiável é a da ilusão que cada um for

⁶ Discurso proferido no dia 23 de Fevereiro de 2013 no Auditório da Faculdade de Ciências de Lisboa, no contexto da *Conferência Nacional Em Defesa de Um Portugal Soberano e Desenvolvido*.

capaz de construir e acalentar? Só podemos falar de um teatro. Um teatro cuja sobrevivência (alerta, avista-se miragem!!!) depende, decisivamente, da sua capacidade de se negar como tal. Um teatro, ou um contra-teatro, como irei referir mais à frente neste texto, que segue um modelo da arte «que deve suprimir-se a si mesma, do teatro que deve inverter a sua lógica, transformando o espectador em actor, da performance artística que faz a arte sair do museu para transformar esse facto num acto visível na rua, ou que, dentro do próprio museu, anula a separação entre a arte e a vida» (Rancière 84-85).

2. Vocabulários e conceitos

Existem dois aspectos sobre este segundo ponto para os quais, antes de passar ao seu desenvolvimento, quero chamar à atenção.

Em primeiro lugar, quero fazer as devidas ressalvas dizendo que o objectivo desta exposição, em que apresento o vocabulário e os respectivos conceitos nos termos em que são utilizados no âmbito deste trabalho, não passa pela formulação de definições fechadas e livres de debate, nem pela afirmação de um paradigma categórico onde se pretenda configurar o trabalho de todos os artistas e autores que constituem a nossa contemporaneidade, nem sequer pela discussão aprofundada destes em função das objecções, que num ou noutro caso, despoletam. O objectivo passa antes, pela criação de uma rede de conceitos, apoiados em exemplos concretos, que possam ser identificados de modo a proporcionarem uma partilha da linguagem e dos termos em que essa linguagem é aqui utilizada e a servirem uma reflexão cujos argumentos são articulados a partir da influência da performance no teatro contemporâneo.

Em segundo lugar, quero dizer que este vocabulário e conceitos, que constituem o suporte e motivo conceptuais da linguagem *Percurso Impossível*, devem ser entendidos tendo em conta as devidas ressalvas feitas, os meus interesses, experiências e opções técnicas, enquanto criadora e intérprete, e ainda as minhas próprias convicções.

Brecht, em *A Compra do Latão*, passa através do Filósofo uma mensagem importante que gostava de apresentar na introdução deste segundo ponto, porque traduz, para mim, num certo sentido, uma ideia acerca do espírito de alguém que prefere arriscar no que desconhece e eventualmente *falhar*, do que não arriscar de todo:

É devido ao facto das pessoas saberem tão pouco sobre elas próprias que o seu conhecimento da natureza lhes serve tão pouco. Sabem a razão porque a pedra cai de uma maneira e não doutra quando é arremessada, mas não sabem porque é que o homem que a atira age desta maneira e não de outra. Assim, sabem lidar com os terremotos, mas não com os da sua espécie. Cada vez

que me vou embora desta ilha, tenho medo que o barco possa afundar-se na tempestade. Mas no fundo o que temo não é o mar, mas sim aqueles que porventura me poderiam tirar da água (24).

2. 1. Do teatro e do teatro contemporâneo

Penso que estamos de acordo quanto atribuímos a origem do teatro ao Ritual.

Patrice Pávis confirma esta ideia no *Dicionário do Teatro*:

Concorda-se em colocar, na origem do teatro, uma cerimónia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade, inventando roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, um prisioneiro é condenado à morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados. Entre os gregos, a tragédia proveria do culto dionisíaco e do ditirambo. Todos esses rituais já contêm elementos pré-teatrais: trajes dos oficiantes e vítimas humanas ou animais (345).

Na mesma obra, Pávis acrescenta a propósito da passagem do ritual para o acontecimento teatral:

A separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizam pouco a pouco o rito em acontecimento teatral. Desde então, o público passa a vir para olhar e para se emocionar “à distância”, por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que, sob a máscara, o representam (346).

Tanto quanto me parece, é possível resumir a origem do teatro a um encontro, à necessidade do indivíduo se distanciar da sua estrutura social, e concluir que sem o outro, sem «o corpo a corpo entre actuante e espectador» (Cohen 117), o teatro não existe.

Assim, tendo em conta os autores já referidos⁷, *defino o teatro* como **aquilo que tem lugar entre quem faz e quem vê**. E deste ponto de vista, não é necessariamente diferente das outras artes ou da vida, uma vez que o que tem lugar entre pessoas, ou entre pessoas e objectos, é algo comum quer na experiência da Arte, como na experiência do quotidiano. **Aquilo que o distingue**, tanto da vida como das outras artes, **é o seu factor *hic et nunc* [aqui e agora]**.

⁷ Peter Brook [*O Espaço Vazio*] e Jerzy Grotowski [*Em Busca de Um Teatro Pobre*].

Quando Walter Benjamin⁸, no contexto da reflexão sobre a reprodução da obra de Arte, profetiza o desaparecimento da *aura*, num certo sentido, está a referir-se ao desaparecimento da espontaneidade. Se, através do seu argumento, fizermos uma equação simples, podemos concluir que: se a espontaneidade é gerada pelo seu factor *hic et nunc* e o seu factor *hic et nunc* constitui a *aura* da obra de Arte, então, a *aura* é a espontaneidade e aquilo que a reprodução é incapaz de produzir. É por esta razão, que apresento como *o quid do teatro o seu factor hic et nunc*, «a sua existência única no lugar em que se encontra» (Benjamin 14). Em muitas das fases da sua evolução, o teatro parece ter-se afastado deste sentido, *i.e.*, da impossibilidade da reprodução gerar a espontaneidade. A performance não. E é neste ponto que os dois convergem no âmbito deste ensaio.

Como possibilidade de entendimento da ideia de *teatro contemporâneo*, olhemos agora para uma consideração de Artaud na Introdução **O Teatro e A Cultura**, da obra *O Teatro e o seu Duplo*, a propósito da ideia de cultura:

O que acima de tudo importa, assim me parece, é não tanto defender uma cultura cuja existência jamais excluiu a fome e libertou o homem da preocupação duma vida melhor, como extrair daquilo que se denomina cultura umas quantas ideias vectoriais cuja energia motriz equivallesse à da fome.

Antes de mais nada, necessitamos de viver, necessitamos de acreditar no que nos faz viver e em algo que nos faz viver, acreditar que não estamos condenados a que esse indefinido produto do misterioso íntimo de todos nós para sempre nos obceque com uma ansiedade exclusivamente gástrica. O que pretendo frisar é que, se o que mais nos importa é comer, de maior importância será ainda não desperdiçar unicamente nessa única preocupação todo o nosso mero potencial de fome (11-12).

Provavelmente e antes de mais, o *teatro contemporâneo* poderá muito bem ter surgido de uma pergunta, similar àquela para a qual, no que à cultura / vida diz respeito, Artaud procura dar uma resposta: o que mais importa ao teatro? Poderíamos estender esta pergunta a um campo mais amplo e perguntar: o que mais importa na Arte? Viver,

⁸ Em *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*.

responde Artaud, experienciar, contrapõe o trabalho dos artistas que tomo por exemplo no decorrer deste ensaio.

O caminho que escolhi, entre os vários possíveis, para chegar a uma definição de *teatro contemporâneo* faz-se através da obra de Hans-Thies Lehmann que o define, por oposição ao termo Teatro Pós-Moderno⁹, como *Teatro Pós-Dramático*: «(...) para Lehmann *a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade*¹⁰ compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático» (Fernandes 18). No epicentro desta mudança está a emancipação dos meios teatrais da sua dependência do texto. Só é possível falar em *Teatro Pós-Dramático* quando estes meios, dos quais resultam «um novo modo de utilização dos significantes no teatro», «se colocam ao mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto» (18) opção que exige, nas palavras de Lehmann, **mais presença que significação e representação**, «more presence than representation», **mais experiência partilhada que transmitida**, «more shared than communicated experience», **mais processo que resultado**, «more process than product», **mais manifestação que significação**, «more manifestation than signification», **mais impulso energético que informação**, «more energetic impulse than information» (Lemahnn 85).

Aquilo que para o caso interessa reter desta tese de Lemahnn, sobre a qual não me pretendo deter, são sobretudo dois aspectos principais: por um lado, a ideia de que o *teatro contemporâneo* deixa de se reger, embora possa continuar (e continua!) a jogar com isso, pelo texto dramático e pela sua respectiva representação articulada através de uma estrutura narrativa identificável com um princípio, um meio e um fim, o que, se

⁹ Segundo Patrice Pávis, no *Dicionário de Teatro*, «mais que uma ferramenta rigorosa para caracterizar a dramaturgia e a encenação, o *pós-moderno* é um toque de reunião, (principalmente nos Estados Unidos e na América Latina), um cómodo rótulo para descrever um estilo de actuação, uma atitude de produção e de recepção, uma maneira “actual” de fazer teatro (*grosso modo*, desde os anos sessenta, após o teatro de absurdo e o teatro existencialista, com a emergência da *performance*, do *happening*, da chamada dança pós moderna e da *dança-teatro*)» (299).

¹⁰ It. meu.

traduz num distanciamento do percebido e, portanto, numa quebra da ilusão da realidade; por outro, a ideia da obra enquanto processo que permanece em constante construção «more process than product» (85), por oposição à obra definitiva e acabada, aspecto resultante de uma despreocupação com uma coerência narrativa e que dá o lugar a uma estrutura fragmentada, compósita e não sequencial. Se o teatro deixa de produzir ilusões passa a, mesmo que seja em nome de uma atitude crítica e do distanciamento, exigir uma proximidade política com o público, aspecto promovido também pela queda da quarta parede: «(...) O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou força a participação do público» (Pávis 316).

Inerente a todo este processo de transformação, existe ainda um terceiro aspecto que, embora não seja mencionado directamente por Lehmann na citação que utilizo em cima, está implicitamente relacionado com o seu argumento e por conseguinte com o pensamento de Pávis a propósito da *quarta-parede*. Refiro-me à relação com o espectador e à reformulação do seu papel no *teatro contemporâneo*. Esta relação, que é uma das matrizes deste ensaio, é analisada mais à frente no ponto *audiência*.

A companhia de Teatro Belga Tg Stan, que se autodefine por via dos conceitos actor-orientado e antidogmático, e cujo nome é um anagrama de *Stop Thinking About Names*, é um exemplo paradigmático da relação e do tipo de jogo que o teatro contemporâneo continua a estabelecer com o texto dramático. Vejamos o espectáculo *Nora* de Ibsen que esteve em cena em 2012 no Teatro Maria Matos. Se por um lado, o grupo segue as três premissas fundamentais que apresento na definição do conceito de teatro contemporâneo – a ausência do drama, a quebra de ilusão da realidade e a obra enquanto processo construtivo – por outro, parte da ênfase das suas criações assenta na

sua relação entre a interpretação e a presença de um texto dramático de um repertório variado, que vai de Cocteau a Bernard Shaw. Parafraçando a companhia, o seu trabalho, onde a crítica social está sempre no centro, não tem como objectivo agradar a todos, passando por apresentar o texto em vez de o representar.¹¹

«O novo teatro confirma a visão, não tão nova, de que nunca existe uma relação harmoniosa mas antes um eterno conflito entre o texto e a cena» (Lemahnn 145)¹². Desta forma, *defino o teatro contemporâneo como um teatro que «não pode mais ser concebido como representação de um mundo ficcional que o público deveria observar, interpretar e compreender»* (Fernandes 17)¹³. *Como um teatro que desloca a sua ênfase: do texto dramático para a narrativa fragmentada, da obra acabada para o processo/construção e criação de «intensive moments»* (Lemahnn 83), *da ilusão de realidade para a sua quebra e desconstrução e, no que ao espectador diz respeito, da posição de testemunha para a de participante/criador.*

¹¹ Página oficial da companhia | TG STAN: <http://www.stan.be/content.asp?path=k3on8cvi>

¹² «The new theatre confirms the not so new insight that there is never a harmonious relationship but rather a perpetual conflict between text and scene».

¹³ Segundo a leitura que Sílvia Fernandes faz da obra *The transformative power of performance* de Érika Fischer-Lichte

2. 2. Da performance

Em *Performance Studies An Introduction*, Richard Schechner, define a performance como acção e propõe explorá-la em diferentes domínios:

A Performance ocorre em diferentes géneros e casos. A Performance deve ser interpretada como um “grande espectro” ou “contínuo” de ações humanas que variam do ritual, do jogo, dos desportos, do entretenimento popular, das artes performativas (teatro, dança, musica), e das performances do cotidiano de representação social, profissional, de género, de raça, e de estratos sociais, e sucessivamente da cura (desde o xamanismo à cirurgia), dos *media*, e da internet (2).

Embora o seu surgimento remonte ao início do século XX, a performance só «passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 70» (Goldberg 7). Filha do *happening*¹⁴ e do movimento *Fluxus*¹⁵, que é o mesmo que dizer de Allan Krapow e Duchamp, ou ainda, de John Cage e Joseph Beuys, a performance veio materializar a ideologia que se encontra por trás do movimento apelidado de **contracultura**, que surgiu na década de 60. Assente na luta social, e formado, na grande maioria, por jovens, este movimento contestava os padrões e os costumes vigentes, os tabus morais e culturais e, no geral, as instituições sociais, e propunha a criação de um novo universo com regras e valores próprios com o objectivo de gerar novas formas de pensar, agir e sentir.

Tal como Goldberg, em *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, nos dá a conhecer, a performance partilha da mesma ideologia que o movimento de contracultura:

¹⁴ Definição de *Happening* segundo o *Dicionário de Teatro*: «forma de actividade que não usa texto ou um programa prefixado (...) uma actividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma acção exterior, de contar uma história, ou de produzir um significado, usando tantos as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante (...)» (Pávis 191); e segundo Brook em *O Espaço Vazio*: «um *happening* pode acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora e ter qualquer duração: nada é exigido, nada é proibido. *Um happening* pode ser espontâneo, pode ser formal, pode ser anarquista, pode gerar uma energia contagiante. O *happening* grita: “Acordem!”» (76).

¹⁵ *Fluxus* é um movimento artístico autoproclamado de anti-arte, surgido nos anos 60 do séc. XX. Caracterizado por ser uma mescla de diferentes artes, primordialmente das artes visuais mas também da música e da literatura, o movimento declarou-se contra o objecto artístico tradicional como mercadoria.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, sempre teve uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações (10).

Do *happening*, que poderíamos definir como um evento espontâneo sem enredo, a performance herdou, sobretudo, a **espontaneidade** – uma das palavras-chave no centro do entendimento deste ensaio – do movimento *Fluxus*, a **interdisciplinaridade**. De um certo ponto de vista, a performance, por via das suas características¹⁶ veio responder à profecia de Walter Benjamin que, como já referi, ao debater-se com a evolução da obra de Arte, previu que o mecanismo de reprodução criado pelos avanços tecnológicos, não possuiria a habilidade de reproduzir [também!] a sua autenticidade – característica central, segundo o próprio, de um objecto único e irrepetível: «à reprodução, mesmo a mais aperfeiçoada, de uma obra de arte, falta sempre um factor: o seu *hic et nunc*». Benjamin conclui afirmando que «as componentes da autenticidade recusam-se a qualquer reprodução, e não apenas à mecanizada» (Benjamin 14).

Existem dois referentes (e respectivos autores) distintos, ambos surgidos no contexto *contracultural*, a partir dos quais a performance se consolidou como uma área de estudos independentes: de um lado, a perspectiva de Schechner, que inscreve a performance nos **limites da vida**¹⁷, ao propor uma abordagem que relaciona a performance com a antropologia e a sociologia, por via da sua ligação de proximidade com variados aspectos da vida social e comportamental; do outro, a perspectiva na qual se incluem, por exemplo, RoseLee Goldberg e Renato Cohen, que inscrevem o

¹⁶ Das quais se destacam: **espontaneidade, relação não mediada com o espectador e efemeridade**.

¹⁷ «There are two main realms of performance theory: (1) looking at human behavior – individual and social – as a genre of performance; (2) looking at performances – of theatre dance, and other “arts forms” – as a kind of personal or social interactions» (Schechner 296).

problema nos **limites da Arte**, ao circunscreverem os estudos sobre a performance e a performance a uma instância estritamente artística, numa análise que não pode, por isso, «(...) ser separada das práticas estéticas que passaram a desenvolver-se em vários cantos do mundo no período, como o *happening*, a *action paintings*, a *live art*, a arte conceptual e a *body art*» (Fernandes 16).

O objectivo deste ensaio não passa por tratar as inúmeras abordagens que, desde os anos 70 / 80 do século XX até aos dias de hoje, têm sido desenvolvidas em torno do conceito de performance. A amplitude do tema dificulta análises específicas pelo que, não é possível limitar a definição de performance a um único conceito fechado, que inclua todas as suas variantes possíveis, até porque, fazê-lo, seria ir contra a própria ideologia **anárquica e antidogmática** da performance. Tal como apura Goldberg «de facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e dos modos de execução adoptados» (10). Para o meu argumento, importa apenas reter a ideia de que «(...) a performance nunca é um objecto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da acção» (Fernandes 16).

Assim, neste ensaio propõe-se como *definição*¹⁸ de performance a que Baz Kershaw apresenta no Glossário da obra *The Politics of Performance – Radical Theatre as Cultural Intervention*: «**Todos os acontecimentos que envolvem a realização de um espectáculo, incluindo tudo aquilo é feito durante a preparação** (a fase inicial) e o **rescaldo** (a fase de dispersão) **durante a produção em si**» (Kershaw 257)¹⁹.

Quero ainda fazer referência ao conceito de *consciência da performance* «performance consciousness» que está intimamente ligado com o argumento deste ensaio a propósito das convenções e da inscrição do tema no campo da performance: «**O**

¹⁸ A palavra definição surge em itálico por considerar que esta é uma definição entre as várias possíveis.

¹⁹ «Performance: all the events in and around the staging of a show, including everything done in preparation (the gathering phase) and in the aftermath (the dispersal phase) of the production itself».

estado de espírito (ou modo lúdico) **criado pelas convenções da performance que permitem ao espectador aceitar os acontecimentos da produção como “reais” e “não reais”, e “jogar com” as normas, os costumes, os regulamentos, as leis que governam a sociedade»** (Kershaw 257)²⁰.

2. 3. Da audiência

Um dos objectivos no centro de todas as criações que realizei a propósito do Mestrado em Encenação foi sempre o de procurar estabelecer uma relação directa com a audiência que não fosse nem previamente articulada, de forma a ser mediada, nem manipulada ou manipulável. Ao contrário, procurei estabelecer uma relação que condicionasse e determinasse o percurso do espectáculo que, a não ser que os espectadores fossem sempre os mesmos e tivessem sempre o mesmo estado de espírito, nunca poderia ser igual ou repetível. Neste caso, quando se pretende que os espectadores sejam mais do que espectadores, «o palco e a performance teatrais passam a ser uma mediação evanescente entre o mal do espectáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Cena e performance teatrais propõem-se ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática colectiva» (Rancière 15).

Assim, nunca considereei como única função do espectador o acto de testemunhar, até porque, estou de acordo com Rancière quando afirma que «a palavra testemunha é sacralizada por três razões negativas: primeiro porque é o oposto da imagem (...), depois, porque é a palavra do homem incapaz de falar; finalmente, porque é a palavra do homem obrigada à palavra por uma palavra mais poderosa que a sua»

²⁰ «The frame of mind (or ludic role) created by performance conventions which enables the spectator to accept by that the events of the production are both ‘real’ and ‘not real’, and to ‘play around with’ the norms, customs, regulations, laws, which govern society».

(Rancière 137). É por esta razão, que o objecto *Percurso Impossível* se centra na relação com o espectador, a quem é atribuído o papel de espectador-participante, pedindo-se-lhe que através da sua participação, faça parte do próprio processo de construção do espectáculo. A este respeito, o texto dirigido aos, e para os, espectadores-participantes do espectáculo demonstra a atitude que lhes é pedida neste processo de transformação de papéis, em vez de testemunhas pretendem-se participantes activos, sem os quais o *Percurso Impossível* não poderá, aliás, existir.

A definição de audiência que proponho visa uma participação directa nos espectáculos em que a experiência do / com o objecto se sobrepõe a qualquer interpretação do mesmo. «O espectador não delega mais o poder às suas personagens para pensarem ou agirem no seu lugar. O espectador liberta-se a si próprio; ele pensa e age por si próprio! O teatro é acção. Talvez o teatro em si não seja revolucionário; mas não tenho dúvidas, de que ele é um ensaio para a revolução» (Boal 135)²¹.

2. 4. Das convenções

Por convenções entende-se um conjunto de regras e normas estabelecidas a partir das quais a sociedade se rege. No caso do teatro, e segundo Pávis, estas definem-se como «um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos (...); um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena a sua obra de acordo com as normas conhecidas e aceites pelo segundo» (Pávis:71). Na mesma obra, Pávis, a propósito dos códigos teatrais, afirma que «as convenções são antes, regras “esquecidas”, interiorizadas pelos praticantes do teatro e decifráveis após uma interpretação que envolve o espectador» (Pávis 72).

²¹ «The spectator no long delegates power to his characters either to think or to act in his place. The spectator frees himself; he thinks and acts for himself! Theatre is action! Perhaps the theatre is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal for revolution».

A história da nossa contemporaneidade e a história em geral, estão marcadas pela constante ruptura com as convenções vigentes e, conseqüente, procura de outras regras de funcionamento que correspondam a uma necessidade de reformulação – não só da arte como da própria sociedade. Este movimento de desconstrução e reconstrução acontece necessariamente, porque para desconstruir é necessário conhecer a construção, de dentro para fora, da convenção instaurada para a *nova* convenção, num jogo que vive da dialéctica entre o estar fora e o estar dentro.

Mas, e o que acontece quando se está no meio da fronteira (?), quando se pretende desafiar a lógica na tentativa de se estar e não estar ao mesmo tempo (?), quais são as regras que regem esse meio (?). Aquilo que a performance e que as artes performativas no geral respondem é que, no limite, a não-regra é, também ela, uma regra, e a não-fronteira, por si só, uma fronteira. Podemos então seguir o curso deste argumento para dizer que um contra-teatro, expressão que deve ler-se como um teatro que se opõe às convenções do teatro, mas que, por outro lado, não se opõe a regras, é teatro – no sentido em é necessário conhecer e dominar as suas convenções para ser um não teatro.

O ponto aqui, não é tanto o que não é, mas o que por via do funcionamento e do não-funcionamento das convenções, pode ser teatro, ou pode ser performance, ou pode ser teatro e performance ao mesmo tempo. «Aparentemente, o problema reside numa questão de fronteiras» (Antunes) e, aparentemente, a resposta ao problema – das fronteiras e das não fronteiras que são fronteiras – pelo menos, uma das respostas em que acredito, e que se relaciona com a ideia de um contra-teatro que se afasta de «toda uma vertente teatral» com o intuito de explorar outras (novas) convenções, surge por intermédio de Brook:

Hoje em dia, um autor enganar-se-á facilmente a si próprio se pensar que pode "usar" uma forma convencional como veículo. Isto era verdade quando as formas convencionais tinham vida para oferecer ao público; mas hoje, quando nenhuma dessas formas se sustém, até o

autor que se interessa apenas com o que quer dizer, e não com o teatro enquanto tal, se vê obrigado a começar pela raiz – encarando o problema da própria natureza do discurso dramático. Não há outra solução – a menos que ele esteja disposto a escolher um veículo em segunda mão, que já não funciona bem e que provavelmente não o conseguirá levar até ao seu destino (52).

3. Os meus projectos e as suas referências

Após a exposição dos conceitos nos termos em que este objecto os entende e aplica, é necessário falar de dois projectos no caso, mais de um do que doutro, realizados durante o Mestrado em Encenação, cuja base, o funcionamento das convenções, veio dar origem ao espectáculo *Percurso Impossível*. Ambos resultam de duas perguntas: «o que não é suposto acontecer durante um espectáculo de teatro?» e «o que é indispensável para fazer teatro?», e são eles *Antes de Começar* e *Cala e consente*.

O primeiro, *Antes de Começar*, tem como objectivo teatralizar uma acção que precede a acção teatral previamente anunciada; o seu sucesso depende exclusivamente da capacidade de *iludir* e manipular o público sem que este se aperceba disso, como num exercício de mentalismo em que o nosso pensamento é controlado sem que consigamos ter essa consciência.

Há uma cena do filme *F For Fake*, de Orson Welles – um filme cujas características se relacionam directamente com a definição de teatro contemporâneo que aqui desenvolvo – que nunca me saiu da cabeça e que, à luz desta reflexão, concluo ter sido um referente para mim nos projectos que criei desde então. Welles, vestido de ilusionista, propõe-se desconstruir várias cenas do filme que, à primeira vista, parecer-nos-ão cenas *verdadeiramente* representadas. A cena em particular a que me refiro é a de uma mulher atraente que caminha numa praça frequentada maioritariamente por homens. Os planos que nos são dados a ver consistem nas expressões e nas reacções dos homens, dos mais novos aos mais velhos, à passagem da mulher atraente. Aparentemente tanto aquela mulher, como cada um dos homens filmados a reagir à sua passagem, são actores deste filme. Welles desconstrói toda a cena para nos provar o contrário e demonstrar como, com uma única actriz, se transformam, sem que tenham

consciência disso, todos aqueles espectadores (os homens) de uma cena quotidiana, em protagonistas de um filme.

Para responder à pergunta «o que não é suposto acontecer num espectáculo de teatro?», elaborei uma série de soluções simples, algumas das quais, até, muito óbvias, de maneira a *simular uma situação* na qual pretendia envolver os espectadores: hipóteses como, o actor chegar atrasado para realizar a cena quando o público já está à espera que o espectáculo comece, intervir enquanto encenadora para pedir que aguardem a chegada do intérprete atrasado, ou até, para pedir a alguém do público que o substitua no momento, entre outras, foram algumas das soluções que permitiram dar início à construção de um conjunto de circunstâncias pré-fabricadas. Os resultados, com efeito, traduziram-se num *falso* [porque orquestrado] momento, em que os espectadores à semelhança dos homens no filme, quando confrontados com uma situação, de um certo ponto de vista, quotidiana – a de um actor que à última da hora teve um percalço e que por isso, contra todas as expectativas, não pode aparecer para realizar o exercício – são manipulados, isto para não dizer enganados, de forma a crerem de facto que a situação experienciada é absolutamente *verdadeira e real*.

Sobre este projecto, aquilo que importa reter no decorrer deste ensaio são, sobretudo, dois aspectos fundamentais. Por um lado, a relação directa que se estabelece entre a cena e os espectadores-participantes²² que assumem aqui, de forma inconsciente, o papel de protagonistas. Por outro, a opção deliberada e paradoxal de criar uma outra ilusão, ao mesmo tempo que se quebra com a prática de *ilusão de realidade*, tal como é entendida no modelo dramático, numa espécie de jogo de verosimilhanças: com a apresentação de uma situação que não aconteceu mas que podia muito bem ter acontecido.

²² O conceito de espectadores-participantes é desenvolvido no segundo capítulo do ensaio a propósito de *Percurso Impossível*.

O segundo projecto do qual quero falar, e o mais relevante, criado a propósito da conclusão do primeiro ano de Mestrado em Encenação, influenciou directamente, através dos seus problemas e resultados, a criação de *Percurso Impossível*.

Uma das possíveis respostas encontradas para responder à pergunta «o que é indispensável para fazer teatro?» surgiu, com o visionamento de um outro espectáculo de teatro. Quando em Junho de 2011 tive a oportunidade de ver o *Quizoola* dos Forced Entertainment²³ em Lisboa, não imaginava que esta experiência fosse determinante para aquilo que viria a desenvolver de seguida. Influenciada por este acontecimento, assim como pelas dificuldades de produção encontradas durante todo o *percurso* de Mestrado, propus a um jovem actor, ex-colega de faculdade acabado de se formar em teatro, criar um espectáculo a partir desta referência. Num primeiro momento o objectivo seria o de construir um texto exclusivamente com perguntas para que, tal como em *Quizoola*, as respostas, não sendo ensaiadas nem escritas previamente, pudessem ser geradas em *tempo real* por nós, os intérpretes, durante o espectáculo. Este objectivo manteve-se. Num segundo momento, porém, fruto da preciosa orientação dos professores David Antunes e Francisco Salgado tomou outro rumo, encontrou o seu.

Ao contrário do espectáculo dos Forced Entertainment – em que os actores perguntam e respondem às questões um do outro e em que, através das suas respostas espontâneas, os espectadores, na condição de testemunhas, são envolvidos num ambiente de confessionário que lhes permite conhecer não só um pouco da vida dos actores mas também as suas ideologias, crenças e preconceitos, isto partindo do principio (frágil) de que estes estão a ser “verdadeiros” no que respondem – no espectáculo *Cala e consente*, as questões são na sua grande maioria, colocadas sem

²³ Os Forced Entertainment são o grupo formado por seis artistas: Tim Etchells, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden e Terry O'Connor. Com a sua “base” em Sheffield [Londres], em muitas das suas criações exploram o significado do teatro e da performance na vida contemporânea. Para mais informações acerca da companhia: <http://www.forcedentertainment.com/>

cessar à audiência que inevitavelmente começa a dar-lhes respostas. Não são os intérpretes que respondem às perguntas que criaram previamente, mas os espectadores que, impelidos à força da circunstância, acabam por responder: directa e indirectamente, quer através da linguagem verbal, como da linguagem corporal. Aqui, a *ilusão teatral* é propositadamente desconstruída para produzir uma ilusão mais comum: a de uma certa perspectiva de *realidade*²⁴ – irrepetível e inimitável. O epicentro do espectáculo, por oposição à reprodução e ao fingimento, é a espontaneidade, o imprevisível, o que foge ao alcance do que, nesta lógica, pode ser antecipadamente programado.

Aquilo que para o caso importa sublinhar sobre este espectáculo, que precede e influencia a criação do objecto *Percurso Impossível*, é, em primeiro lugar, o seu *processo de redução*²⁵, através do qual se pretende expor e desconstruir o jogo teatral; depois, *a relação de interactividade* que estabelece com público, ao provocar-lhes reacções de modo a participarem da criação do próprio espectáculo; e finalmente, *a sua estrutura fixa*, que é constituída apenas por duas perguntas [as restantes são escolhidas ao acaso] que anunciam o princípio e o fim do espectáculo, facto que permite que o mesmo permaneça espontâneo e imprevisível, uma vez que o seu desenvolvimento depende das diferentes reacções do público.

Assim, o projecto *Percurso Impossível* – cujos resultados, problemas e discussão, serão expostos e discutidos no segundo capítulo deste ensaio – constitui a continuação de um processo de experimentação que se divide em três momentos e que teve o seu início com o *exercício Antes de Começar*. Os pressupostos são os mesmos em

²⁴ «As nossas ideias quotidianas e tradicionais acerca da realidade são ilusões que procuramos fundamentar durante grande parte das nossas vidas, mesmo correndo o considerável risco de tentar encaixar os factos na nossa noção de realidade em vez de fazermos o contrário. E a ilusão mais perigosa de todas é a de que existe apenas uma realidade. Aquilo que de facto existe são várias perspectivas diferentes da realidade, algumas das quais contraditórias, mas todas resultantes da comunicação e não reflexos de verdades eternas e objectivas» (Watzlawick 7).

²⁵ Por processo de redução entende-se um esvaziamento total da cena no que a materiais [cenários, adereços, etc.] e a efeitos diz respeito, que tem como objectivo centrar a atenção na relação estabelecida no presente entre intérprete e espectador.

todos os casos: o movimento de passagem para o jogo (exposição e desconstrução do jogo teatral), a relação espaço-tempo (espaço público/espaço cénico, tempo real/tempo da acção), a relação entre espectáculo / espectador-participante, a ênfase na experiência da obra de Arte.

4. A obra enquanto processo construtivo: entender as acções do artista é menos importante do que experimentá-las

«Vocês são o tópico... Vocês são o centro. Vocês são a ocasião. Vocês são a razão do porquê» (Freshwater cita Handke 21). O desvio da ênfase do entendimento da obra de arte para a sua experiência passa, em grande medida, pelo rompimento de fronteiras e pela reformulação da relação entre obra e espectador. Aquilo que se pretende não é mais transmitir uma única visão, mas delegar o poder no espectador para que este possa, por um lado, construí-la livremente por si próprio e, por outro, ter total domínio sobre a sua experiência.

Todo o trabalho da Marina Abramović, desde os anos 70 até aos dias de hoje, constitui um exemplo oportuno de uma prática artística democratizada e centrada mais na atribuição de poder aos espectadores e na importância da sua experiência da obra, do que na urgência em transmitir uma mensagem, fixa e fechada, com as suas acções que seja comumente entendível. Entre todos os exemplos que poderia dar do seu trabalho, aquele que melhor se enquadra no seguimento do argumento deste tópico e que, apesar de apresentar uma perspectiva absolutamente radical, se relaciona por via das suas características, com o objecto *Percurso Impossível*, diz respeito à sua performance *Rhythm 0* (Studio Morra, Naples, 1974) que é descrita na obra *Theatre & Audience* por Freshwater sob o tema *Playing with the audience: unease interactions*. Nesta performance a artista permanecia deitada, durante seis horas, numa mesa onde estavam

dispostos setenta e dois objectos, entre os quais se destacam uma faca, uma pistola, uma tesoura, um perfume, uma caneta, etc. Freshwater, cita a descrição de RoseLee Goldberg, em *Here and Now* (2000) p. 246, sobre os resultados desta performance:

Como ela ficou passivamente perto da mesa, os espectadores viraram-na, deslocaram-lhe os membros e espetaram-lhe um espinho do caule de uma rosa na mão. Pela terceira hora, já lhe tinham arrancado todas as roupas do corpo com lâminas de barbear e cortado bocados de carne do pescoço. Mais tarde, alguém lhe colocou uma arma carregada na mão e empurrou o cano da mesma contra a sua cabeça (62).

Freshwater ressalva ainda o ponto de vista de Peggy Phelan que afirma que, neste caso, a participação dos espectadores é radicalmente diferente daquela que é proporcionada na maior parte das performances. O facto de não existir um guião ou um conjunto de regras, pelas quais a audiência deve reger a sua conduta, mas uma simples provocação da artista que opta por lhes dar total liberdade (e poder), faz com que os espectadores se tornem absolutamente genuínos e co-criadores da própria performance (Freshwater 62-63).

Através deste exemplo que, num certo sentido, confirma o próprio argumento de Michael Fried em *Art and Objecthood*, quando este afirma que «o sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente a depender da sua capacidade de negar o teatro»²⁶ (163), é possível concluir que um dos factores inerentes a esta transformação da função do espectador, em agente participativo e criador da acção artística, é o

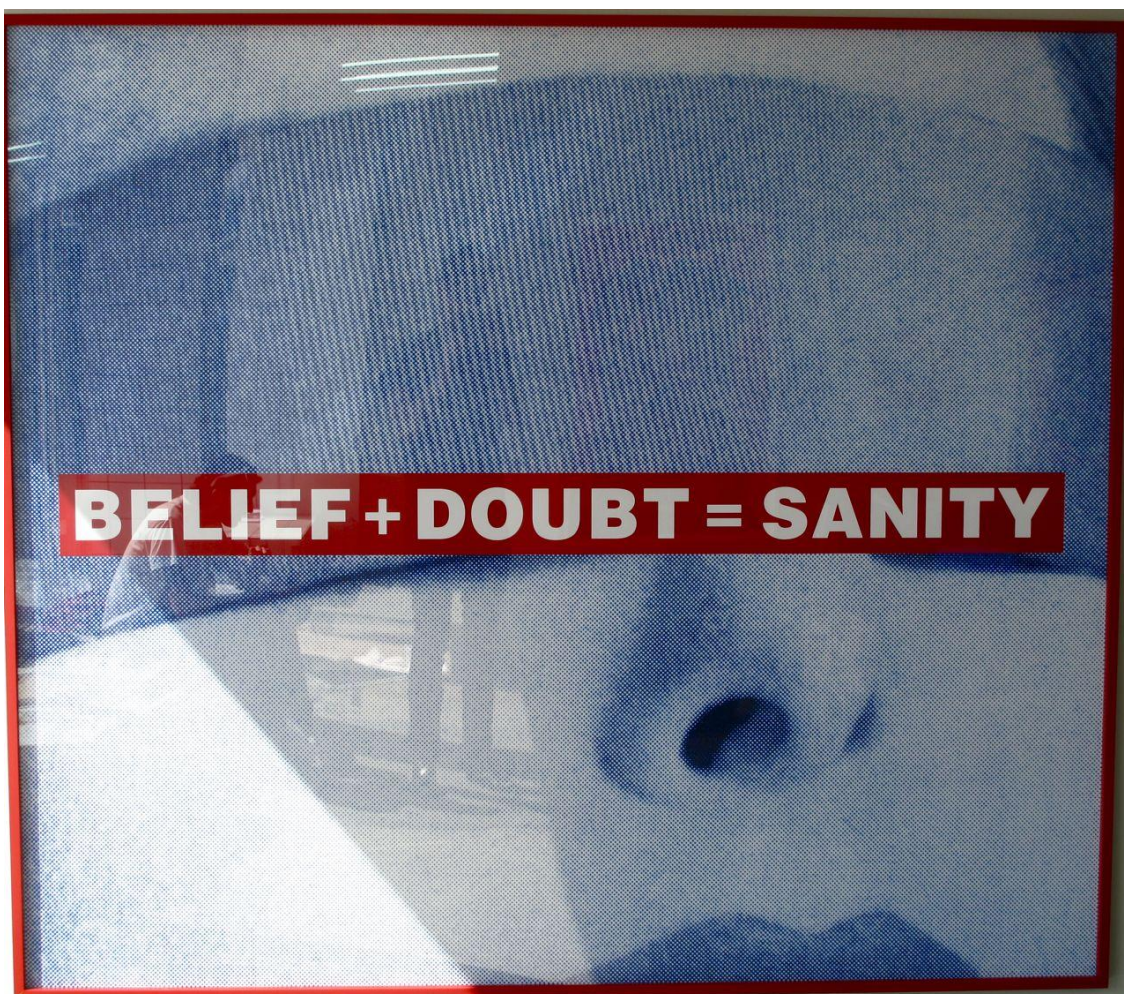
²⁶ This is perhaps nowhere more evident than within theatre itself, where the need to defeat what I have been calling theatre has chiefly made itself felt as the need to establish a drastically different relation to its audience. (...) For theatre has an audience—it exists for one—in a way the other arts do not; in fact, this more than anything else is what modernist sensibility finds intolerable in theatre generally. Here it should be remarked that literalist art, too, possesses an audience, though a somewhat special one: that the beholder is confronted by literalist work within a situation that he experiences as his means that there is an important sense in which the work in question exists for him alone, even if he is not actually alone with the work at the time [...] (Fried 163).

elemento do risco. Ao delegar-lhes o poder, sem quais quer tipo de limitações prévias, o sucesso do objecto passa a depender quase exclusivamente das suas acções e da sua participação na obra.

É neste ponto, que o exemplo do trabalho da Marina Abramović responde tanto à premissa deste tópico, que assenta na ideia da ênfase na experiência do espectador por oposição ao seu entendimento da obra, como às premissas do objecto *Percurso Impossível* que, para além de se centrar na experiência dos participantes, procura também – assumindo todos os riscos que advêm desta opção – transformá-los em criadores do próprio espectáculo. Tal como Rancière constata, no contexto de *Os paradoxos da Arte política*, o foco está na experiência, não na mensagem:

Assim, o problema não diz respeito à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Diz respeito, sim, a este mesmo dispositivo. A sua fissura deixa transparecer que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, fornecer modelos ou decifrar as representações. Consiste antes de mais em disposições dos corpos, consiste no recorte de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar em conjunto ou separado, frente a ou no meio de, dentro ou fora, na proximidade ou à distância (83).

II – *PERCURSO IMPOSSÍVEL*



Barbara Kruger

1. Sobre *Percurso Impossível*

Tal como já referi neste ensaio, *Percurso Impossível* surgiu de modo a dar continuidade a um processo de experimentação, desenvolvido a partir da relação entre três conceitos fundamentais [teatro-performance-audiência]. Se no caso dos projectos anteriores, já mencionados, que precederam a criação deste objecto, o foco se encontrava na relação directa que estes procuravam estabelecer com os seus espectadores, no caso de *Percurso Impossível*, o centro da criação passou a estar exclusivamente nos espectadores e nas suas experiências da obra, da qual, para além de protagonistas, foram também os criadores.

Determinantemente influenciado, tal como nos casos anteriores, por questões de natureza prática e ideológica²⁷, o grau zero, deste processo de criação, teve início num primeiro confronto com as já habituais limitações ao nível da produção. De todas elas, similares e recorrentes aos processos que experienciei durante o Mestrado em Encenação, aquela que quero sublinhar, porque entre todas foi certamente a que condicionou de uma forma decisiva a direcção a seguir, diz respeito, à falta de actores disponíveis para trabalhar. Embora numa primeira fase, de preparação do pré-projecto, tivesse um número considerável de ex-colegas de curso disponíveis para trabalhar com a consciência de que, para além das minhas convicções, pouco mais lhes poderia oferecer, o que é certo, é que bastaram dois meses para se mostrarem indisponíveis para participar no projecto uma vez que, ou tinham de voltar para a suas cidades, porque não conseguiam arranjar trabalho em Lisboa, ou tinham de ir trabalhar para uma loja de roupa a tempo inteiro, porque precisavam de escolher entre isso ou irem-se embora, ou porque, simplesmente, não tinham como prever a sua vida daí a uns meses e como tal não podiam comprometer-se.

²⁷ Segundo Kershaw, a ideologia pode definir-se como um «qualquer sistema de valores mais ou menos coerentes que permite que as pessoas vivam juntas em grupos, comunidades e sociedade» (Kershaw 18).

Não podia deixar de fazer menção a este primeiro episódio da criação *Percurso Impossível* porque, foi este embate, com uma realidade tão contemporaneamente comum aos artistas (e não só) portugueses, que são obrigados a submeter-se a (quase) tudo para ganhar dinheiro, conjugado com uma das regras a que me impus desde o início – utilizar todas as adversidades como matéria-prima do meu trabalho de encenação, que me levou a colocar em causa a possibilidade de criar um espectáculo de teatro sem actores. É a partir desta possibilidade que se constrói o ponto de vista ideológico adoptado por este projecto.

Em sintonia com o conceito de *Devised Theatre*, que explora métodos alternativos de criação artística e transfere a sua ênfase para o processo de criação por oposição à obra acabada, e com Baz Kershaw, que entre outros aspectos, propõe uma visão da performance como uma operação ideológica de intervenção cultural e acção comunitária²⁸, *Percurso Impossível* propôs-se a explorar um caminho onde o teatro não é um fim em si mesmo, mas um meio de produção de sentido que enfatiza a necessidade de desafiar os indivíduos a, mais do que testemunharem, se experienciarem.

Chegámos ao momento em que, para mim, se impôs a pergunta: será possível fazer um espectáculo de teatro sem actores? Supus que sim, e imediatamente se seguiram uma série de respostas mascaradas de outras perguntas. Supondo então que é possível, de que forma posso, sem actores, materializar o meu trabalho de encenação (?); se considerar um determinado espaço público o topos²⁹ cénico, e um determinado tempo, o tempo onde, e em que, a acção se desenrola, e convocar os espectadores, a reagir a situações que ocorrem neste espaço e tempo que lhes são previamente anunciados, poderemos considerar que estes, espectadores-participantes, devidamente

²⁸ «**Performance efficacy**: the potential that the immediate effects of performance may have to influence that community and culture of the audience, and the historical evolution of wider social and political realities» (Kershaw 258).

²⁹ Aproprio-me aqui da definição de *Topos Cénico* desenvolvida por Renato Cohen: «o termo topos (...) remete a um lugar físico e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico etc.» (Cohen 116).

enquadrados numa certa convenção que lhes é apresentada, se tornam os actores do espectáculo, ao mesmo tempo que acumulam a função de espectadores (?). A melhor maneira que encontrei para tentar responder a estes problemas foi, novamente, considerar dois espectáculos em particular que não quero deixar de referir.

O primeiro, *The quiet Volume* de Ant Hampton e Tim Etchels [encenador dos Forced Entertainment, uma companhia cujo trabalho tem vindo constantemente a influenciar o meu percurso artístico] esteve em cena, em Junho do ano passado, na Biblioteca Nacional de Lisboa. Para dois espectadores de cada vez, que ocupavam uma das mesas da Biblioteca Nacional, onde tinham à disposição livros e auscultadores que cada um deveria colocar para seguir as instruções que surgiam do aparelho, o espectáculo, explorava o contraste dos conceitos de espaço público e cénico, actor e espectador, assim como o princípio da própria definição de teatro, já assinalada neste ensaio como «aquilo que tem lugar (espontaneamente) entre quem faz e quem vê (aqui e agora)», numa viagem em que, os espectadores alternavam de papéis entre observador e observado, actor e espectador.

Ant Hampton, no contexto do espectáculo *The Quiet Volume*, reflecte acerca do conceito de espectáculo interactivo, para explicar por que razão o seu trabalho é tantas vezes dirigido para espectadores que «eles próprios» executam a peça. Nessa reflexão, apresenta-nos o conceito de «Auto-teatro» que, segundo o próprio, «funciona, por enquanto, com participantes que seguem uma série de instruções através dos auscultadores, que os leva a alternar os papéis de intérprete e espectador» (Hampton 3). Como ponto de partida do primeiro espectáculo, [*Etiquette*] criado a partir do conceito de «Auto-Teatro», refere uma conversa: «pareceu-nos que quando os casais se juntam num café, há sempre alguém que fala e o outro ouve – actor e público – à luz do contrato implícito de que esses papéis são regularmente trocados» (3). E, quanto a mim,

numa clara alusão à ideia do estar presente e da noção de espectáculo interactivo, no caso, sem actores³⁰, afirma, ainda, que «é quase certo que seja o facto de estarmos sozinhos que faz com que isto fuja à noção problemática de espectáculo interactivo (...). Está-se sozinho com o outro na consciência do espectáculo a acontecer, e no entanto está-se num espaço público, rodeado por outros, ignorantes de que algo se passa» (3).

Um outro espectáculo, que foi decisivo para avançar com a ideia da criação de um objecto, em que os espectadores alternariam de papéis entre observador e observado, foi o espectáculo *Uncle Roy All Around You* (ICA, London, 2003), do grupo londrino Blast Theory, com o qual, no caso, pude apenas contactar através do que li³¹ e dos vídeos que o grupo disponibiliza na sua página oficial³². Realizado à escala da cidade de Londres, o espectáculo introduzia os participantes num jogo de computador tridimensional, jogado em simultâneo na internet, com participantes on-line, e nas ruas da cidade. Assim que chegavam ao ICA, os “espectadores” deixavam os seus objectos pessoais, incluindo os telemóveis para, de seguida, lhes ser entregue um *GPS* com um computador incorporado, onde receberiam instruções (que haveriam de chegar por via dos jogadores virtuais) que deveriam seguir e interpretar, dentro de um tempo limite, de modo a conseguirem concluir o jogo. O objectivo: encontrar o *Uncle Roy*.

Freshwater, em *Theatre & Audience*, relata os efeitos incríveis que este espectáculo conseguiu despoletar nos seus participantes:

Quando joguei o jogo, rapidamente fiquei perdida ao seguir as instruções enigmáticas, que me levavam através da grade dos antigos blocos de escritórios Gregorianos, das praças frondescentes e do abafado Haymarket. A paranoia chegou. Comecei a suspeitar de qualquer pessoa que passasse por mim, que pudesse ser um infiltrado ou um outro jogador que estivesse no jogo. Desesperada, por aproveitar ao máximo as horas disponíveis, dei por mim a correr, subindo e descendo as mesmas ruas, sem ser capaz de

³⁰ Por actores, entenda-se que estou a referir-me a actores profissionais sem ter em conta o facto de que, nestas circunstâncias, é atribuído aos espectadores o papel de actores.

³¹ Ler a este respeito *Theatre & Audience* (Helen Freshwater:67-72)

³² Link da página oficial dos Blast Theory: <http://www.blasttheory.co.uk/bt/index.php>

compreender as instruções que me haviam sido dadas. Um dos meus companheiros teve mais sorte e concluiu o jogo (68).

O contacto, ainda que indirecto, com os Blast Theory, e em particular com este espectáculo mencionado por Helen Freshwater em *Theatre & Audience*, dissipou todo e qualquer receio que podia ter, do ponto de vista conceptual, em avançar com a criação de um espectáculo de teatro sem actores. Mais do que isso, a leitura de *Theatre & Audience*, que foi feita numa altura em que já tinha constituído a equipa e elaborado o esboço do possível espectáculo, que constituiria o meu Trabalho de Projecto, fez com que sentisse a necessidade de reiniciar todo o processo de criação e deixar de lado os esboços construídos, durante cerca de um mês e meio de trabalho. Ao contrário do que até aí podia pensar, com o esboço que tinha antes desta leitura, estava muito próxima do tipo de relação com o espectador, que pretendia criar com o meu trabalho de encenação, aquilo que Freshwater me mostrou, foi que estava próxima, mas não tão próxima como conseguiria vir, depois, a estar.

Realizada esta introdução, que constitui parte da primeira fase de construção do espectáculo *Percurso Impossível*, a prioridade passa agora por expor o processo de trabalho e a metodologia dos quais, resultaram o objecto final.

2. Metodologia e processo de trabalho

Considero que a criação *Percurso Impossível* se divide, fundamentalmente, em três fases: pré-criação, criação e pós-criação.

O período de pré-criação é o mais longo das três fases, nele incluem todos os acontecimentos ocorridos desde a criação dos objectos *Antes de Começar* e *Cala e consente*, até à data de estreia de *Percurso Impossível*, por considerar que, de um modo ou de outro, cada um deles contribuiu para o resultado final obtido. Obviamente que nesta exposição, não terei oportunidade de os citar a todos pelo que limito-me a salientar apenas aqueles que me parecem ser mais relevantes para a discussão do espectáculo *Percurso Impossível*. Começamos pela equipa de trabalho do projecto constituída, nesta primeira fase, por mim e pela Sara Baptista Vigário.

A oportunidade de colaborar com a Sara, uma ex-colega da licenciatura em Teatro – Interpretação, surgiu numa altura em que, para além de já ter tomado algumas decisões em relação aos objectivos e ao *modus operandi* do projecto, já tinha, inclusive, começado a trabalhar sozinha há alguns meses. A particularidade deste encontro, que aqui ganha especial relevo, uma vez que vem confirmar a minha decisão de criar um espectáculo de teatro sem actores, deveu-se a um aspecto, que está relacionado com as próprias características da Sara que, embora se tenha formado em teatro, não se considera, nem pretende ser, actriz. Disse-me, muitas vezes, em algumas das conversas que tivemos, que uma das razões que a levaram a afastar-se do teatro foi o facto de não estar, ética e emocionalmente, disponível, para ser o veículo das visões dos outros (encenadores) que, segundo a própria, na maioria dos casos, não passam de visões egotistas, que têm como único objectivo servir os próprios ideais. Assim, ao mesmo tempo que se afastou do teatro, aproximou-se do caminho holístico e especializou-se

como leitora da aura³³. Foi precisamente a partir desta circunstância que começámos a criar um possível espectáculo.

Por esta altura, em Setembro de 2012, o ponto de situação resumia-se a uma equipa de trabalho de duas pessoas com perspectivas e experiências distintas, em relação ao teatro, e a um objectivo principal: a criação de um espectáculo de teatro sem actores. Se no início do processo de trabalho, a decisão de não trabalhar com actores era para mim uma limitação, nesta fase, e depois do encontro com a Sara, passou a ser, de facto, uma opção da qual não estava disposta a abdicar. Seguiram-se uma série de sessões, em que lhe apresentei os objectivos e o processo que já havia definido para este projecto, assim como a metodologia a implementar. A partir do método de *Devised Theatre*, o nosso ponto de partida seria, justamente, a ausência de actores; os ensaios resumir-se-iam ao trabalho de mesa, com conversas e elaboração de esboços, através dos quais construiríamos a estrutura de todo o objecto.

O resultado, de cerca de um mês e meio de trabalho em conjunto, deu origem ao esboço de um espectáculo que se dividia em dois momentos principais: o primeiro seria uma conversa entre mim e os espectadores acerca de como imaginava o espectáculo quando iniciei o processo, das limitações e das razões que ditaram a mudança de rumo, do encontro com a Sara, do estado do país, etc; o segundo, uma leitura da aura (gratuita) realizada *ao vivo* durante o espectáculo pela Sara, a algum espectador que se quisesse voluntariar, com a vantagem, para todos (?) de, no final, poderem deixar o seu contacto no caso de quererem uma consulta privada, mais tarde, num outro local. Existem uma série de questões que este tipo de *contra-espectáculo* suscita, do ponto de vista ético e conceptual, que mereciam aqui uma extensa discussão, porém, não sendo esse o propósito da minha argumentação aquilo que, para a discussão de *Percurso Impossível*,

³³ A leitura da Aura insere-se no campo das terapias alternativas nas quais se incluem igualmente disciplinas como o Reiki e o Xamanismo.

interessa reter, é o facto de este esboço ter constituído uma primeira tentativa de aproximação radical aos espectadores, por via da implementação de um sistema de metalinguagem teatral³⁴. O ponto de viragem no processo, tal como já foi referido neste ensaio, deu-se depois da leitura de *Theatre & Audience*, a partir da qual redefinimos a estratégia e os objectivos do projecto:

- a) Criar um espectáculo a partir do seu espaço de implementação – a Fábrica Braço de Prata;
- b) Centrar a acção nas experiências do espectador;
- c) Desenvolver o conceito espectador-participante;
- d) Atribuir ao espectador uma função activa na criação;
- e) Estender o processo de construção do espectáculo para além do seu momento de apresentação, através da criação de uma rede de contacto com os participantes, que permita uma reflexão conjunta sobre o espectáculo.

Redefinidas as intenções, o passo seguinte passou pelo reajustamento da nossa metodologia na construção do objecto. Tendo como referência maior, neste processo de reformulação, o espectáculo dos Blast Theory *Uncle Roy All Around You*, decidimos construir o objecto a partir de uma linguagem de jogo, em que utilizaríamos todos os seus componentes, desde as regras aos objectivos, com a diferença de que, em vez de jogo, daríamos ao espectáculo um nome: *Percurso Impossível*. Neste sentido, a Fábrica Braço de Prata estaria para o nosso espectáculo, como a cidade de Londres para os Blast Theory, o *topos* cénico de *Percurso Impossível* não se limitaria a uma sala, mas a todo o

³⁴ No caso, estou a dizer que o espectáculo seria sobre o próprio espectáculo e o facto de este *não existir*, no sentido da apresentação de um texto ou de uma cena previamente ensaiada. O termo contra-espectáculo [não-espectáculo + espectáculo] surge justamente da ideia de não fazer um espectáculo e fazer disso, o espectáculo.

espaço, interior e exterior, da Fábrica Braço de Prata, de maneira a que os participantes pudessem misturar-se com os visitantes, e onde, o espectáculo e a vida quotidiana pudessem existir lado a lado, no mesmo tempo e no mesmo espaço, de forma a interferirem uma com outra³⁵.

A opção de construir a linguagem de *Percurso Impossível*, tendo como principal referente a linguagem de um jogo, no caso, o *Peddy Paper*, deu origem a um espectáculo em que, os espectadores já não seriam espectadores, no sentido em que iam para ver um espectáculo, mas participantes (actores?) e protagonistas de um objecto que dependia, não da sua obediência, mas da sua participação. Aproveito (este período), para dizer que a partir desta fase da minha exposição, deixarei de usar, apenas, a palavra espectador para passar a utilizar o termo **espectador-participante**, uma vez que nos encaminhamos para um momento em que o espectáculo começava a estar definido.

E o que é **um espectador-participante**? Uma das respostas de *Percurso Impossível* é que é alguém que não vai apenas para ver alguma coisa, vai também para fazer. Alguém a quem é sugerido que faça escolhas, que decida a cada passo que dá (em liberdade e com responsabilidade), com a consciência de si, do espectáculo, e do outro. É alguém que não vai para ser posto numa posição de conforto, a partir da qual poderá testemunhar, vai para experimentar, para se experimentar, num determinado *topos cénico*. Alguém que é chamado a interagir, tanto com o espectáculo como com os outros, de modo a participar e a fazer parte da criação do objecto – sendo que são as suas experiências, dentro e com o objecto, que geram o conteúdo e criam o próprio espectáculo.

³⁵ Quero chamar a atenção para o facto de que remeto a reflexão de todas as questões que derivam das opções, agora, mencionadas, para o ponto **Problemas e discussão**.

Constituída a equipa de trabalho, o método e os objectivos, seguiu-se a construção de toda a estrutura de *Percurso Impossível*, a partir de um exercício de equivalências entre a linguagem própria do jogo (*Peddy Paper*) e a linguagem teatral.³⁶

	Jogo (Ex.: Pedy papper)	<i>Percurso Impossível</i>
Elemento	Jogador	Espectador-participante
Sustentação	Cumprimento das regras	Experiência
Fio Condutor	Instruções / Objectivo	Instruções / Objectivo
Construção	Sequencial	Fragmentado
Técnicas	Lógica do jogo	Interpretação de pistas
Ênfase	Experiência	Experiência
Forma de estruturação	Os jogadores formam equipas e competem uns com os outros	Cada um participa individualmente
Local de apresentação	Ao ar livre	Em qualquer lugar
Tempo de apresentação	Em permanência	Evento

O resultado, do processo descrito até aqui, deu origem a um espectáculo em que os espectadores-participantes têm à disposição no espaço cénico, que no caso é todo o espaço pertencente à Fábrica Braço de Prata, um conjunto de experiências pelas quais podem, ou não, passar, mediante a sua disponibilidade. Assim que chegam à Fábrica, é-lhes entregue um conjunto de instruções e um mapa, pelo qual deverão guiar-se no decorrer do espectáculo. O objectivo: conseguir passar pelo maior número de experiências possíveis, de modo a chegarem a uma sala secreta final.

³⁶ Os termos que figuram no quadro seguinte (elemento, sustentação, fio condutor, construção, técnicas, ênfase, forma de estruturação, local de apresentação e tempo de apresentação) são da autoria de Renato Cohen e estão presentes na obra *A performance como linguagem* na página 135.

Tendo em conta as características do objecto, esta fase, de pré-criação, terminou com uma experiência realizada com os espectadores-participantes, que se disponibilizaram para testar o espectáculo uma semana antes da sua data de estreia.

As fases de criação e pós-criação de *Percurso Impossível* têm de ser apresentadas em conjunto, uma vez que dizem respeito ao período compreendido que vai desde a sua estreia, até ao fim das duas semanas, após o último espectáculo realizado (31 de Dezembro).

A razão pela qual, considero que o período de criação coincide com a sua estreia, tem origem nas próprias características de algumas das experiências que constituem o objecto – cujos resultados transitam de uns espectáculos para outros influenciando as experiências precedentes, e ainda, no facto de, a partir desta fase, os participantes passarem a fazer parte da equipa de trabalho e do processo de criação do objecto. No ponto seguinte, **resultados**, irei apresentar em pormenor o espectáculo, pelo que, de momento, limitar-me-ei apenas a dar o exemplo de uma das experiências que documentam aquilo que acabo de afirmar. Na **Estação**³⁷ **Intercomunicador**, a experiência consiste em tirar uma palavra (que se encontra escrita num papel dentro de um bule) e deixar outra. O que acontece, de forma intuitiva, é que a palavra que encontramos no bule acaba por influenciar, no mesmo sentido ou no sentido oposto, a palavra que vamos deixar. Ora, uma vez que fizemos um espectáculo teste, em que a palavra que tínhamos inicialmente deixado foi trocada por outra que um espectador-participante deixou, todas as palavras que se seguiram, a partir da data de estreia, são da autoria exclusiva dos participantes do espectáculo. Embora este possa parecer um exemplo menor, o que é facto é que traduz o sentido que este trabalho de projecto dá à participação dos participantes na criação do objecto.

³⁷ Por estação entende-se o local no espaço cénico onde a experiência se encontra.

Quanto à fase de pós-criação, esta, diz respeito a um objectivo que o projecto pretendia alcançar mas que, tal como terei oportunidade de explicar no tópico seguinte, não foi conseguido. Seguindo o argumento da participação dos espectadores, quer no espectáculo em si, como na sua criação, um dos nossos propósitos era o de estender o processo, aos momentos que procedem a experiência do espectáculo, nomeadamente, à sua reflexão e discussão. Foi com este propósito, que criámos um blogue onde pretendíamos que os participantes tivessem acesso ao resultado das suas experiências, e fosse estabelecida uma plataforma de reflexão, conjunta, acerca do objecto proposto. Dos quatro espectáculos que realizámos, sem contar com o teste, onde isso, naturalmente, aconteceu, houve talvez um único, o último por sinal, em que de facto se proporcionou uma reflexão conjunta, embora não tenha sido da forma que programámos, ou seja através do blogue, e ainda bem³⁸.

Assim, por criação e pós-criação, entende-se todo o período de trabalho que inclui os participantes, desde as suas experiências dentro do espectáculo, às suas reflexões e ideias sobre o mesmo.

³⁸ Esta reflexão proporcionou-se, através de uma participante que experienciou o espectáculo, num momento em que estava a realizar uma reportagem sobre a Fábrica Braço de Prata, razão pela qual, quis fazer-nos uma entrevista a propósito do espectáculo. A gravação desta conversa encontra-se anexada ao projecto no **CD n°1**.

3. Resultados³⁹



**percurso
impossível**

Uma criação de
Joana Matos Estrela e Sara Baptista Vigário

DEZ|12 – 21h30
7,8,14,21 e 22
Corredor Kandinsky

Local: **Fábrica Braço de Prata**
Rua da Fábrica do Material de Guerra, n.º
1950-128 Lisboa

Lotação Máxima: 20 participantes

³⁹ Cartaz do espectáculo realizado por Ricardo Athayde.

Este terceiro ponto visa, a exposição dos resultados do objecto em todas as suas vertentes. A sua apresentação divide-se em dois momentos: o primeiro, que consiste na exposição de todos os elementos⁴⁰, que fizeram parte da introdução do objecto aos espectadores-participantes, e o segundo, que reflecte sobre os elementos apresentados neste primeiro momento.

3. 1. Exposição do objecto⁴¹

Sinopse do Espectáculo

Este espectáculo não tem actores. Este espectáculo não está acabado. Este espectáculo não é um fim, é um começo. Este espectáculo é um não-espectáculo. Este espectáculo é vosso. Este espaço é vosso. Este tempo é vosso. Posto isto, é isto. E isto é aquilo que o espectáculo vai ser.

Reflexão sobre o espectáculo

Gostaria de começar a reflexão sobre este *percurso* com uma frase, cuja autoria se divide entre Cocteau e Twain, que no decorrer do mestrado em Encenação se tornou um lema de vida: «Não sabendo que era impossível, foi lá e fez».

A performance, como linguagem de pesquisa cénica teatral, e a natureza das convenções são algumas das obsessões que me têm acompanhado ao longo do caminho enquanto criadora. Ao assumir isto, uma inquietude perante as regras de funcionamento pré-estabelecidas, não pretendo deter-me, nem propor uma infinita: discussão, deixemos isso para depois, pretendo apenas partilhar que ao seguir este trilha, por agora, compreendi que as excepções que fogem à regra não são menos regra que as regras pré-

⁴⁰ Por elementos, entende-se um conjunto de informações que figuraram na folha de sala do espectáculo, entregue aos participantes antes do *início* do mesmo.

⁴¹ Uma vez que, parte do objecto foi criado em co-autoria, todos os textos que constituem este ponto [3.1.], com excepção para a reflexão que se sucede sobre o espectáculo, foram escritos em conjunto por mim e pela Sara Baptista Vigário.

estabelecidas e que portanto, deste ponto de vista, seguir a via das exceções ou das regras é basicamente a mesma coisa. A questão aqui não é tanto onde chegamos, mas os caminhos que podemos fazer para lá chegar.

Este espectáculo de teatro, ou melhor, este *percurso*, começa nesta fábrica do impossível. Começa, ainda antes, de aqui chegarmos. Já começou. Já começou, em cada um de nós, com aquilo que cada um traz, em si e consigo, quando aqui entra, com aquilo em que cada um acredita, com aquilo que, cada um, procura quando aqui chega para partir. O que este *percurso* vos propõe [sim sei que é uma proposta arriscada, mas desconheço o limite do possível] é que vão além da condição de espectadores, que se tornem participantes e criadores, não só deste espectáculo, mas da vossa viagem.

O *Percurso Impossível* tem à disposição um conjunto de experiências às quais, todos os participantes podem ter acesso em momentos diferentes do seu *percurso*. Não há uma ordem pré-estabelecida, nem sequer qualquer imposição, cada um escolhe a viagem que quer fazer [sempre!] em liberdade e com responsabilidade. Até que ponto estamos, ou queremos estar, atentos à vida uns dos outros? Até que ponto procuramos, ou queremos, interagir uns com os outros? Até que ponto, nos olhamos e ouvimos? Até que ponto somos livres? Até que ponto usamos a mesma linguagem? Até que ponto preferimos respostas a perguntas? Permitam-me fazer um alerta à navegação: neste espectáculo, a interacção não só é um meio de comunicação, útil para o *percurso*, como é, também, um meio de gerar conteúdo – de fazer, o espectáculo. E isto tem riscos? Sim. Muitos. Partilhados. Em conjunto. Mas, até que ponto estamos dispostos a arriscar?

O confuso não me incomoda. Não tenho vontade ou urgência de nomes, a definição é opcional. Os nomes são caixas e para além das caixas há uma verdade. A verdade comum é uma verdade individual, e na sua individualidade se encontra o comum. A única certeza é a incerteza, logo a incerteza é a certeza; sei que estou certa quando estou no incerto. Paradoxal? Paradoxo é a verdade. Tudo é e não é, simultaneamente. Só deixando o concreto podemos valorizar o concreto com o seu verdadeiro valor. Todo e nenhum. Tudo é e não é.

Não sou actriz, criadora ou artista; não são um público, audiência ou espectadores. E entre, o tu e o eu, somos o mesmo: Somos. O que se faz não é o que se é e somos o que somos, seja isso o que for mas isso já se sabe e é apelidado de chavão. Mas sabe-se? Continuamos a definirmo-nos, continuamos na procura e na procura da definição esquecemo-nos de sentir, de vivenciar, de experienciar verdadeiramente. Parece simples mas não é (logo, também é). Estamos programados. Cheios de programações e a verdadeira essência onde está?

As respostas (quais? Todas.) estão lá, estão cá, estão cá dentro. Aceder à não-forma é aceder a tudo e a linguagem não serve de nada. A linguagem é uma partilha. Para além das palavras há uma linguagem. Para além da construção imagem ilusão concreta da realidade há uma outra mesma realidade-dimensão. Sempre houve. Só nos esquecemos disso.⁴²

⁴² Sara Baptista Vigário

Aos espectadores

Sem espectadores este espectáculo não avança. Vamos precisar de espectadores. Ou seja, espíritos aventureiros e espontâneos, disponíveis e dispostos à receptividade. Espectadores sem falsas modéstias e sem vergonha. Que tenham a coragem de ser autênticos, orgulhosos da sua essência. Espectadores que validem o seu instinto. Espectadores que não receiem julgamentos ou ridicularizações – dos outros e mesmo de si próprios. Espectadores, espectadores. Espectadores críticos, reactivos, argumentativos. Espectadores criadores, espectadores que recusem a condição de testemunha. Espectadores que se levantem da cadeira, que gritem os seus ímpetos, que manifestem as suas vontades mais ignoradas. Espectadores livres para abandonar a sala e para não bater palmas. Espectadores que não se vendam, que não sejam hipócritas, que não vão em cantigas, que não vão com a manada, que não nadem no cardume, que não se cinjam à pocilga nem ao voo do bando. Espectadores que partilhem da urgência de expansão e de mudança. Espectadores, que procurem uma arte transgressora e transmutativa, uma arte que constantemente nos coloque obstáculos à frente, que nos deixe desconfortáveis, que nos empurre para a borda da consciência e nos questione. Que se levantem estes espectadores! Que venham até aqui! Precisamos de espectadores! Mas não é agora.

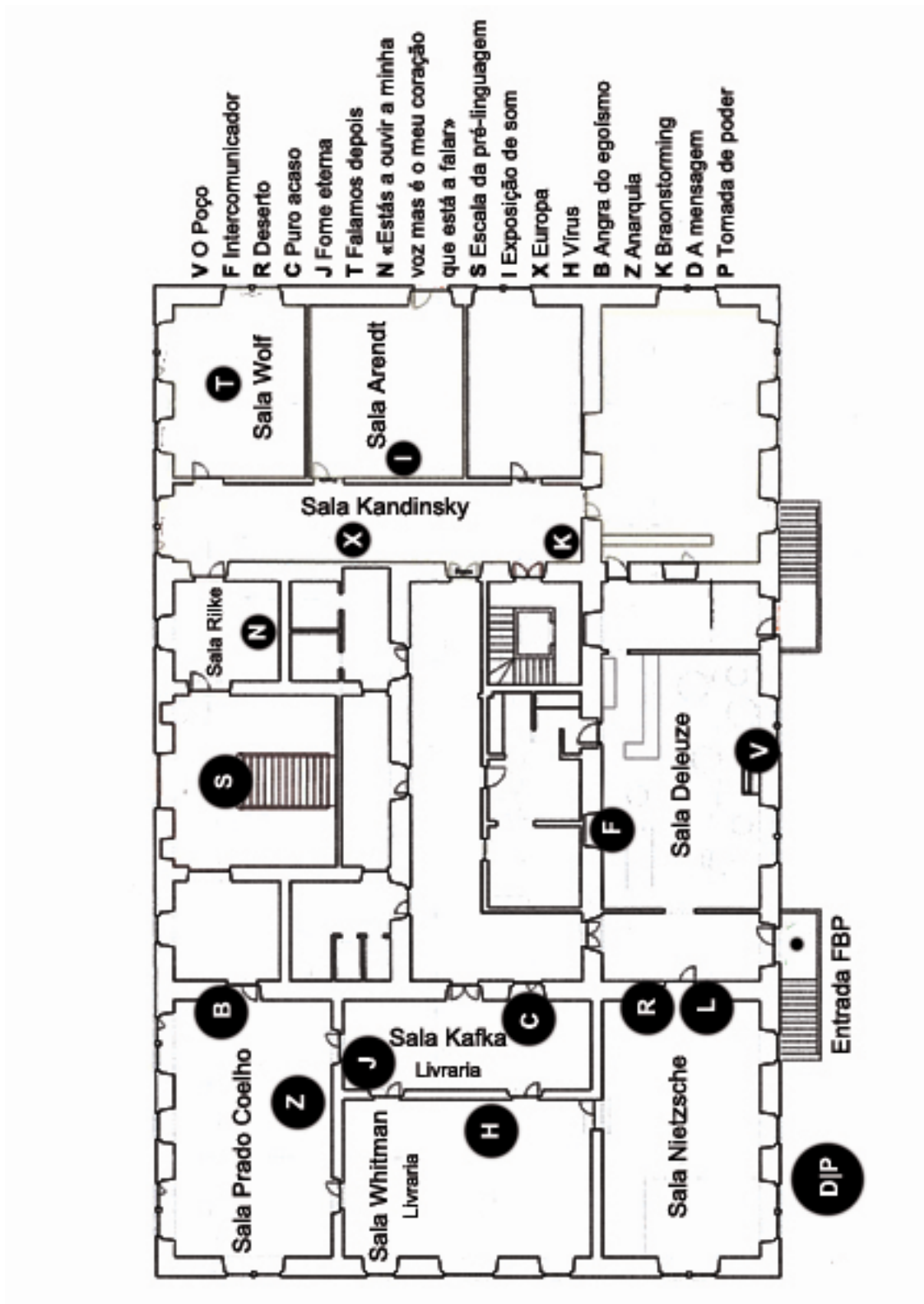
Regras do espectáculo

Observação

Para uma maior fruição do espectáculo, aconselhamos que faças o teu *Percurso* sozinho. Este espectáculo recorre ao registo audiovisual com vista à criação de uma plataforma comum *on-line* a que todos os participantes terão livre acesso.

1. Este espectáculo acontece em todo o espaço – interior e exterior – da Fábrica Braço de Prata;
2. Certifica-te que tens acesso às horas durante o espectáculo;
3. Certifica-te que tens um telemóvel contigo com o qual possas comunicar a qualquer instante;
4. O espectáculo tem início às **21:30h**. Às **21:30h** podes começar o espectáculo e dar início ao teu *Percurso*;
5. O espectáculo termina às **22:20h**, só tens acesso ao tempo suplementar de 30 minutos se corresponderes aos critérios de selecção descritos na alínea 6;
6. O tempo suplementar decorre numa sala secreta à qual têm acesso todos aqueles que passarem pelo maior número de experiências no total;
7. Tens **50 minutos** para procurar no espaço cénico [todo o interior e exterior da Fábrica Braço de Prata] as estações onde se encontram as experiências à tua disposição – vê o anexo «Estações»;
8. Em cada estação existe um código para apontar na folha do anexo «Estações». Quando tiveres concluído o teu percurso envia uma mensagem com os códigos para o número **919567432**;
9. No total existem **16** estações;
10. Às **22:20 horas** vais receber uma mensagem que te informa se conquistaste ou não o teu lugar na sala secreta. Nessa mensagem estarão as indicações para lá chegar;
11. Tudo o resto é contigo. Tens toda a liberdade. Decide como quiseres. Sim ou não. Tu é que sabes.

Mapa do espaço cénico



Estações⁴³

SALA DELEUZE

Estação – O poço

Marcação: Num dos livros no piano.

Estação – Intercomunicador

Marcação: Chá na estante.

SALA NIETZCHE

Estação – Caixa dos valores

Marcação: Estante à esquerda da entrada. Abrir a caixa.

Estação – Deserto

Marcação: Estante à direita da entrada. Abrir a caixa.

SALA KAFKA

Estação – Puro acaso

Marcação: Olhar para o sofá.

Estação – Fome eterna

Marcação: Procurar na estante da Epistemologia.

SALA WOLF

Estação – Falamos depois

Marcação: Segue as instruções que estão junto aos biscoitos

SALA RILKE

Estação – «Estás a ouvir a minha voz mas é o meu coração que está a falar»

Marcação: Sentar no Sofá

ESCADAS

Estação – Escala da pré-linguagem

SALA ARENDT

Estação – Exposição de som

⁴³ Atribuímos o termo Estações aos locais onde as experiências se inserem.

Marcação: Sentar na cadeira.

CORREDOR KANDINSKY

Estação – Brainstorming

Marcação: As letras estão na mesa.

Estação – Europa

Marcação: Molhar as mãos

SALA WITHMAN

Estação – Vírus

Marcação: Propagar a partir das caixas de madeira.

SALA EDUARDO PRADO COELHO

Estação – Angra do Egoísmo

Marcação: Ver no reflexo.

Estação – Anarquia

Marcação: Dirigir-se à mesa da urna.

SEM ESTAÇÃO

Deus

Este espectáculo tem um participante infiltrado. Toma atenção. No final ser-te-á pedido que o identifies. [Esta estação não tem código]

Não quero ser uma formiga

Fala com um desconhecido e descobre 3 factos sobre ele. Aponta-os abaixo.

Código – Guerrilla Girls.

EXTERIOR DA FÁBRICA

Estação – A mensagem

Estação – Tomada de Poder

Marcação: Exterior da Fábrica. Um carro com a matrícula 17-89-QA. Entra para o lugar do condutor.

Sobre o blogue – www.percursoimpossivel.blogspot.pt

A ideia para a criação de um blogue, que acompanhe e dê a conhecer o trabalho desenvolvido no espectáculo *Percurso Impossível*, surge da vontade de construir uma plataforma comum *on-line* onde o material criado pelos espectadores-participantes, possa ser partilhado e comentado entre si. Com isto, pretende-se que o espectáculo não termine no momento da sua apresentação e que não seja nunca definitivo para que possa ser constantemente (re)construído e reinventado por todos aqueles que queiram contribuir criativamente para o projecto.

No final de cada espectáculo: o material criado pelos espectadores-participantes será recolhido e partilhado no blogue. O objectivo é que todos possam ter acesso ao trabalho de todos e desta forma colaborar com as suas ideias, dúvidas e reflexões com este processo de trabalho criativo realizado em co-autoria. Para além do blogue poderemos ainda entrar em contacto via correio electrónico, *chat* ou videoconferência através do seguinte endereço: percursoimpossivel@gmail.com.

3. 2. Da projecção aos resultados⁴⁴

Neste segundo ponto, como complemento da exposição do resultado final, proponho uma descrição mais alargada do espectáculo, no sentido de dar a conhecer os seus resultados.

Percurso Impossível é literalmente um jogo de teatro. Um jogo, porque a sua linguagem é construída a partir de uma estrutura de jogo e, como tal, implica a imposição de regras que, como em todos os jogos, podem ser escrupulosamente

⁴⁴ A razão pela qual opto por discriminar, neste ensaio, cada um dos elementos presentes na folha de sala do espectáculo, deve-se ao facto de considerar que estes constituem uma descrição do objecto final, mais fiel, do que qualquer outra descrição que poderia agora elaborar. A função destes elementos, à semelhança do que, a partir de um outro ponto de vista, ocorre no âmbito desta exposição, consiste em introduzir, previamente, os participantes, na linguagem do espectáculo.

cumpridas pelos seus jogadores, ou, e no caso quisemos que todas as possibilidades pudessem fazer parte do funcionamento do espectáculo, aldrabadas e ignoradas, por via da batota, de forma a manipular o jogo e a sua experiência com o / e do mesmo; e teatro, porque reúne todas as condições necessárias para a sua existência, se considerarmos a definição de teatro apresentada no primeiro capítulo deste ensaio, uma vez que, entre outros aspectos, os participantes alternam constantemente de papel entre observador e observado, num determinado local e tempo, considerados como o espaço cénico e o tempo do espectáculo.

Do mesmo modo, pode considerar-se *Percurso Impossível* como um jogo de teatro, no sentido em que as suas características – às quais se acrescentam as especificidades da performance, se fundem, para possibilitar a criação de uma terceira “coisa”. Pode argumentar-se, que neste processo de fusão, o objecto, foge à noção convencional de espectáculo. Um dos sinais indicadores disso mesmo, passa desde logo pela implementação do objecto no espaço que, no caso, não se limita a uma das salas da Fábrica Braço de Prata mas a toda a sua área, permitindo desta forma que o espectáculo esteja não só em constante movimento, com diferentes direcções, como se insira e misture, também, com as actividades e a própria vida, extra-espectáculo, dos transeuntes e da Fábrica. Embora o conceito de *site-specific* não seja, pelo menos até hoje, uma das premissas centrais do meu trabalho e mais concretamente deste projecto, no caso, serviu para que pudéssemos organizar a estrutura do espectáculo em termos da sua materialização.

No primeiro encontro que tive com o Professor Nuno Nabais, uma das pessoas que gere a Fábrica Braço de Prata, recordo-me de me ter dito que uma das práticas recorrentes dos artistas que ali propunham desenvolver o seu trabalho, era o facto de estes pretenderem, na maioria dos casos, converter uma das zonas da Fábrica numa sala

experimental, em lugar de projectarem as suas criações a partir do próprio espaço com aquilo que ele oferece e proporciona. A memória desta conversa acompanhou-me durante todo o processo de pré-criação do espectáculo, porque veio ao encontro de um dos pontos, que tenho procurado desenvolver no meu trabalho de encenação, que diz respeito à criação de objectos que possam, ao mesmo tempo que se relacionam e se deixam influenciar pelo espaço onde são apresentados, ser independentes deste e adaptáveis a outros, diametralmente diferentes. Neste sentido, o espectáculo *Cala e consente* é um exemplo que figura este caso tendo já sido apresentado em locais tão diferentes como uma sala de teatro experimental, uma esplanada de um restaurante, uma praça pública ou ainda uma discoteca.

A opção de implementar o espectáculo *Percurso Impossível* na Fábrica Braço de Prata, introduzindo-o no seu próprio espaço e assumindo esse espaço como o espaço do espectáculo, permitiu alargar o conjunto de experiências, a um universo maior onde o programado e o espontâneo se confundem. Ao chegarem à Fábrica dirigindo-se ao *Corredor Kandinsky*, os participantes, recebiam um conjunto de instruções de modo a saberem que podiam transitar livremente por todo o espaço, inclusive, abrir portas que eventualmente estivessem fechadas ou entrar em salas ocupadas, com actividades exteriores ao espectáculo, e alguns avisos como: ter atenção às horas, cumprir o tempo estipulado, ou ler atentamente as regras do espectáculo que lhes foram entregues. Tal como já expus, no ponto anterior [3. 1.], os participantes tinham à disposição no espaço cénico, um conjunto de experiências divididas por diferentes estações. A cada estação, correspondia um código que deveria ser enviado para o número indicado nas regras ao qual, os participantes, só teriam acesso no caso de localizarem as estações e as respectivas experiências.

Constituídos pelas referências que influenciaram o projecto⁴⁵, o objectivo dos códigos seria o de motivar os participantes a executarem o maior número de experiências possíveis, no tempo estipulado, uma vez que só poderiam ter acesso à sala final, aqueles que reunissem todos os códigos anteriores e os enviassem em tempo útil. A utilização dos telemóveis pessoais, como um meio de comunicação, no espectáculo, acabou por originar um conjunto de experiências “auto-geradas” pelos próprios participantes. Entre elas, destacam-se, sobretudo, dois exemplos: a de um participante, que, já em cima do tempo, ao enganar-se a enviar a mensagem com os códigos e ao ter de rescrever tudo para reenviar novamente, de forma a conseguir aceder à sala final, é levado a experienciar uma situação de *stress* e ansiedade inerente ao contexto da limitação do seu tempo, e, a de uma participante, aquando da sua experiência na estação *Caixa de Valores*⁴⁶ que, ao deparar-se com um papel, deixado por outro participante, onde se podia ler: «Joana telefona-me!», deduziu que a mensagem seria para ela, (chamava-se Joana!) pelo que resolveu telefonar, no decorrer do espectáculo, para o número que constava nas regras que lhe foram entregues: como se a experiência proposta passasse pelo contacto, via telemóvel, com uma pessoa desconhecida. Tanto num caso, como no outro, e mais exemplos poderia dar, a participação nas experiências que projectámos originaram uma série de outras meta-experiências, *i.e.*, de experiências dentro de experiências, de forma totalmente autónoma do ponto de vista da sua criação.

Enviados os códigos, os participantes, recebiam instruções para chegarem até à Sala Final. Desde o início do processo que decidimos que todos teriam acesso a esta sala, tanto os participantes honestos como os sabotadores, pelo que a regra número 10

⁴⁵ Os códigos de cada estação correspondem aos nomes dos autores e às expressões que influenciaram o espectáculo, são eles: Bloom, Brook, Rancière, Abramovíc, Fried, Phelan, Kershaw, Teatro de Guerrilha, Cage, Cohen, Artaud, Guerrilla Girls, Steiner, Schechner, Turner, Platão e Benjamin.

⁴⁶ Quando chegavam a esta estação os espectadores tinham acesso à seguinte descrição: «deixa aqui um item – qualquer coisa serve».

do espectáculo⁴⁷ não seria mais do que uma falsa regra, que serviria para acrescentar alguma emoção e nervosismo ao *percurso* de cada um. Assim que chegavam, descobriam uma porta fechada onde se podia ler: «Parabéns pelo vosso percurso no percurso! Estão prestes a entrar na sala final. Antes de entrarem certifiquem-se que estão presentes, todos os _____ participantes que fizeram parte do *Percurso Impossível* de hoje. Depois destas portas há um corredor com adereços à vossa disposição. Escolham no mínimo um e usem-no enquanto estiverem na sala.». Reunidos, pela primeira e única vez, no mesmo sítio, durante o espectáculo, sem se misturarem com os transeuntes da Fábrica, neste espaço, encontravam outras experiências tanto de carácter livre, com liberdade total no que dizia respeito ao uso dos materiais presentes na sala, como de carácter meta-experiencial, no sentido de serem experiências sobre as experiências que fizeram, em que eram incitados a responder a perguntas, acerca das suas experiências, como: a quem telefonaste, quem é o participante infiltrado, que factos descobriste sobre o teu desconhecido (?).

O resultado, *Percurso Impossível*, é o de um objecto cuja existência, depende na totalidade da responsabilidade e da participação activa dos seus espectadores-participantes, enquanto indivíduos detentores de poder. Neste ponto, o resultado do espectáculo, concorda tanto com Boal, quando na sua obra *Teatro do Oprimido* afirma que «Espectador é uma má palavra!» (Boal 31), como com Sehgal, que preconiza: «Também tu tens de trabalhar» (Goldberg 307).

⁴⁷ « Às **22:20 horas** vais receber uma mensagem que te informa se conquistaste ou não o teu lugar na sala secreta. Nessa mensagem estarão as indicações para lá chegar».

4. Problemas e discussão

Neste quarto tópico, não pretendo desenvolver possíveis soluções fechadas que consigam responder às inúmeras questões que o objecto, *Percurso Impossível*, enuncia. Não é isso que me interessa. O que me interessa, sobretudo, é dar conta dos vários problemas que o objecto levanta, dos problemas, que levam a outros problemas, numa espiral em que o que importa, o que é urgente, não é responder, mas continuar a perguntar. «Num período de areias movediças, procura-se automaticamente a forma. A destruição de velhas formas, a experimentação com novas: novas palavras, novas relações, novos locais, novos edifícios (...)» (Brook 196). Quando escolhemos esta direcção, ou mesmo quando escolhemos a direcção oposta, «estamos sempre na dinâmica forma/não-forma, quer queiramos quer não, quer saibamos (ou lembremos) quer não. Somos agentes da mudança, quer queiramos quer não, quer saibamos quer não – Até quem luta por manter os limites motiva quem os empurra» (Vigário).

Onde não existem certezas, as incertezas são a única certeza. Onde não há limites, não existem impossíveis. Alguns dos problemas, mais evidentes, do *Percurso Impossível*, estão relacionados com a sua forma e como a sua própria categorização. Do ponto de vista conceptual, torna-se difícil classificá-lo apenas como um espectáculo de teatro, que procura seguir outras regras e outras convenções, ou só como uma performance, cujo foco é a acção e a experimentação em si, ou sequer, apenas, como uma experiência artística, ou «um tiro isolado num alvo invisível» (Brook 196), em que se envolve os espectadores, como se de cobaias se tratassem. O objecto é, ou procura ser, tudo isto: tanto espectáculo, como teatro, como performance, como experiência. Tudo e mais que isto, porque não é só espectáculo, nem só teatro, nem só performance e nem, sequer, só experiência: «(...) nem tudo é movimento, destruição, inquietude (...) Há pilares de afirmação. Esses são os momentos em que se atinge um resultado,

subitamente, algures: os espectadores, as ocasiões em que uma experiência colectiva total (...) que envolve a peça e o espectador tornam absurdas as divisões» (197).

Outro dos problemas que *Percurso Impossível* levanta está relacionado com os espectadores e com a leitura que eles têm, ou não, do espectáculo. Sobre este aspecto, retomo a pergunta de uma amiga (companheira de mestrado) que experienciou o objecto e que, num momento de reflexão conjunta, me questionou acerca da leitura dos espectadores, no sentido de perceber se estes considerariam *Percurso Impossível* como um objecto teatral e se as suas diferentes características, relativas às suas idades, aos seus conhecimentos, aos seus interesses, etc., poderiam interferir, ou não, nas suas considerações sobre o mesmo. Idealmente, a forma assertiva para tentar responder a estas questões seria através dos próprios espectadores e das suas percepções⁴⁸, porém, estou em crer que, neste caso em concreto, a única resposta que pode ser dada, e que é independente dos participantes, é: não interessa. E não interessa, não porque não seja importante ter o seu *feedback*, uma vez que é sua parte da criação do espectáculo, ou porque não se lhes queira dar todo o poder e se prefira manipulá-los, não interessa, porque a ênfase – tal como discuti no ponto quatro, do primeiro capítulo deste ensaio, não está no entendimento, mas na sua própria experiência da e com a obra, pelo que todas as leituras são válidas, todas as categorizações são possíveis e nenhuma delas está errada ou certa: «um Teatro de mudança é um Teatro, é qualquer Teatro. Numa realidade cuja base é mudança o impossível é não mudar. Se tudo já o é então tudo é possível (já lá está!), a dúvida não é mais se é possível, é como o fazer acontecer» (Vigário).

⁴⁸ O blogue do espectáculo que criámos pretendia, entre outras coisas, servir de espaço de reflexão conjunta com os espectadores. Este objectivo não foi conseguido não só porque seria necessário empregar mais energia, esforço e tempo nesta plataforma *on-line*, mas também em parte pelos diferentes hábitos dos participantes, no que à utilização deste tipo de dispositivo diz respeito.

Quanto à atribuição do poder aos espectadores, que leva à partilha da criação do próprio espectáculo, a abordagem ao problema deve ser feita por via do seu sentido e das suas implicações: o que significa atribuir poder aos espectadores, quais são as consequências para o espectáculo, até que ponto, ou de que forma, é que o público tem a consciência de que tem poder (?). Uma das resoluções possíveis, aquela que *Percurso Impossível* adopta, passa, desde logo, pela atribuição de um outro significado à palavra poder. Neste caso ter poder, significa ter responsabilidades. Significa que os espectadores, enquanto agentes da acção, têm a responsabilidade não só de fazer o próprio espectáculo, como de fazer com que ele resulte, ou seja, com que exista. De todas as consequências que derivam desta opção, o risco, é aquela que merece maior destaque, uma vez que, se os espectadores não quiserem fazer o espectáculo, este nunca chega a acontecer.

E no entanto, o espectáculo resulta, quer os espectadores decidam seguir as regras, o que implica que passem pelas experiências propostas, quer decidam forjá-las, escolhendo passar apenas por aquelas em que se sentem mais confortáveis. Neste sentido, cumprir, não é diferente, de incumprir as regras, porque ambas implicam participar. A participação de um espectador que, levado pelo entusiasmo do que desconhece, procura realizar todas as tarefas que lhe são propostas, não é diferente da de um outro que, por ser mais reservado e cauteloso, não se permite passar, mesmo que no contexto de um espectáculo, por experiências com as quais, quotidianamente, não se identifica. Ainda assim, na hipótese de ninguém querer participar no espectáculo, neste sentido de cumprir ou incumprir as regras, de querer embarcar na experiência, com maior ou menor responsabilidade, da descoberta deste objecto desconhecido, nesse caso, o espectáculo não resulta, porque nem sequer chega a existir.

É por esta razão que, num certo sentido, a questão do poder, à qual atribuo o significado de responsabilidade, está, intimamente, ligada com a noção de co-autoria de *Percurso Impossível* na medida em que, até ao momento da participação (e da não participação total) dos participantes, o espectáculo, encontra-se (apenas) parcialmente construído / criado, e por isso, dependente da acção de «espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da “história” e dela fazerem a sua própria história» (Rancière 35).

Seria hipócrita, e até insultuoso, achar que o público não tem consciência de que tem poder, em primeiro lugar, sobre si próprio, e em segundo, sobre o espectáculo, e que este poder inclui, em si mesmo, várias responsabilidades. Têm o poder de seguir as regras e de não as seguir, de passar por todas as experiências, apenas por algumas, ou de não passar por nenhuma, de fazer batota, de reunir os códigos e de fingir que não se fez batota, de arriscar no que se desconhece, ou de manter-se fiel ao que já se conhece, de influenciar e de se deixar influenciar. Os espectadores têm igualmente responsabilidades como criar o espectáculo, ser responsável pelas suas acções, e pelas suas não acções, pelo que lhes pode acontecer, pelo que podem dizer, e também não dizer, por si, e, eventualmente, pelos outros que desconhecem e pelo seu caminho que, tal como nos transmite Bloom, em *Reflexões sobre o caminho*, não importa onde vai dar, importa percorrer:

Depois de cavalgar três dias e três noites chegou ao lugar, mas decidiu que não era sítio onde se pudesse chegar.

Parou por isso para pensar.

Deve ser este o lugar. Se aqui cheguei, então não conto.

Ou não pode ser este o lugar. Então nada conta mas eu não minguéi.

Ou este pode ser o lugar. Mas posso não ter aqui chegado. Posso ter cá estado sempre.

Ou ninguém está aqui e sou apenas do e estou apenas no lugar. E ninguém lá pode chegar.

Este pode não ser o lugar. Então sou decidido, importo, mas não cheguei lá.

Mas este tem de ser o lugar. E já que não posso aqui chegar, não sou eu, não estou aqui, aqui não é aqui.

Depois de cavalgar três dias e três noites consegui chegar ao lugar e partiu de novo.

Seria que o lugar não o conheceu, ou não o consegui encontrar? Seria que não era capaz?

Na história diz-se apenas que é preciso chegar ao lugar.

Depois de cavalgar três dias e três noites chegou ao lugar, mas decidiu que não era sítio onde se pudesse chegar (175).

III – CONCLUSÃO



Artista Anónimo ART of REVOLUTION

Num certo sentido, o encenador é sempre um impostor, alguém que nos guia à noite por um território que desconhece – mas que também não tem outra hipótese, pois é obrigado a guiar, aprendendo o caminho à medida que vai avançando. O aborrecimento mortal começa a rondar o encenador quando não reconhece esta situação e fica à espera que tudo corra pelo melhor – quando devia era encarar o pior (53).

1. A performance como linguagem de pesquisa cénica e agente de alteração da convenção teatral

Para dar início à conclusão do meu ensaio, quero começar por dizer que quando se constrói um objecto artístico cujo processo não se pretende que esteja acabado e cuja forma seja definitiva, não se podem falar em conclusões. Podem, apenas, estabelecer-se pontos de situação, capazes de avaliar o estado das coisas, até ao momento em que nos encontramos, com a consciência de que os pontos que estabelecermos hoje não serão, certamente, iguais, aos que iremos estabelecer amanhã, ou depois. Assim, o título deste ponto de situação corresponde a uma prática de trabalho, que desenvolvi durante o Mestrado em Encenação, e através da qual criei o espectáculo *Percurso Impossível* e os objectos que o precedem, que visa um conceito de performance como linguagem de pesquisa cénica teatral.

A origem desta prática, que proponho apresentar de seguida, surge por via do conceito, já enunciado neste ensaio, de *Devised Theatre*. Embora esteja implícito na exposição que tenho vindo a fazer, não quero deixar de sublinhar, neste contexto, que o ponto de partida dos trabalhos que desenvolvi, no âmbito do Mestrado, teve início, sempre, com a mesma pergunta: que condições tenho, para fazer o quê? Concluo, à luz deste ponto de situação, que foi o facto de ter optado por esta estratégia, como resposta às limitações de produção que fui encontrando ao longo do percurso, que me levou a descobrir, neste conceito, um método que me permitia (e permite!) utilizar todos os recursos à disposição, tal como argumenta Oddey, «o *Devised Theatre* pode começar a partir de qualquer coisa».

E é a partir deste aspecto que quero expor o conceito da performance como linguagem de pesquisa cénica. Renato Cohen, em *A performance como linguagem*, argumenta que se «pode considerar a performance como uma forma de teatro, por esta

ser antes de tudo uma expressão cénica e dramática (...)), por outro lado, afirma que a sua linguagem se pode considerar como antiteatral, «na medida em que procura *escapar de toda uma vertente teatral* que se apoia numa dramaturgia, num tempo-espço ilusionista, e numa forma de actuação em que prepondera a interpretação» (56-57). Aquilo que interessa reter desta passagem, que vem ao encontro da definição de contra-teatro que apresentei no primeiro capítulo, que se relaciona tanto com o argumento de Michael Fried, de uma negação do teatro, como com o de Rancière, «de um teatro que deve inverter a sua lógica», é, justamente, o facto de a linguagem da performance ser aquilo que permite ao teatro, não só redescobrir formas das quais, a sua evolução o afastou, como, afastar-se, ele próprio, da sua condição de teatro.

Neste sentido, podemos concluir que a performance como linguagem de pesquisa cénica teatral é aquilo que permite fazer um teatro sem fazer teatro, na medida em que é uma forma de teatro que evita «toda uma vertente teatral» e que, portanto, permite uma reconfiguração das convenções e da, própria, linguagem do teatro. Os objectos que apresentei neste ensaio, nos quais se incluem *Percurso Impossível*, constituem exemplos, a partir de diferentes perspectivas, do modo como a performance e a sua linguagem permitem, ao teatro, não só estabelecer outras relações com o público, e entre este e a cena, por via da «destruição de velhas formas» e da «experimentação com novas», como, e este é talvez o factor mais relevante que importa sublinhar, permitem o restabelecimento da espontaneidade, *i.e.*, da *aura* à qual Benjamin se referia, sem a qual, aliás, o teatro deixa de ser teatro para ser uma representação de si mesmo.

Obras Citadas

- Antunes, David. “Forma de Vida.” Fevereiro de 2013. *In-betweenness e Imeressão*. Web. 25 de Fevereiro de 2013.
- Artaud, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006.
- Benjamin, Walter. *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Trad. João Maria Mendes. 1ª Edição. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.
- Bloom, Harold. *A angústia da influência*. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Trad. Emily Fryer. Londres: Pluto Press, 2000.
- Borie, Monique, Martine De Rougemont e Jacques Scherer. *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. 2ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Brecht, Bertold. *A compra do latão*. Ed. Assírio Bacelar. Trad. Vega. Vega, 1999.
- Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes. 1ª Edição Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- Bruta, Fuerza. *Fuerza Bruta*. 2012. Web. 12 de Dezembro de 2012.
- Cohen, Renato. *A performance como linguagem: Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Fernandes, Sílvia. “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea.” *Repertório nº 16* 2011: 11-23. Dezembro de 2012. <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>.
- Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*. Ed. Louis Weaver. Londres e Nova York: Palgrave macmillan, 2009.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.
- Goldberg, RooseLee. *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. 2ª Edição Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- Grotowski, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Forja, 1975.
- Hampton, Ant. “The Quiet Volume/ O Volume sossegado.” 2012. *Culturgest*. Fundação Caixa Geral de Depósitos: Culturgest. Web. 7 de Janeiro de 2013. <http://www.culturgest.pt/arquivo/2012/docs/TheQuietVolume_FS-lite.pdf>.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.
- Lemahnn, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Ed. Taylor & Francis Group. Trad. Karen Jürs-Munby. Londres e Nova York: Routledge, 2006.
- Manuel, Joana. *Declarações de Joana Manuel*. 23 de Fevereiro de 2013. Web. 10 de Março de 2013.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- Pávis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. J. Guinsburg. Trad. Maria Lúcia Pereira, et al. 2ª Edição - 1ª Impressão. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. 1º Edição Portuguesa, Outubro 2010. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2013.
- Stan, tg. *About Stan: TG STAN IS*. 2001-2013. Web. 15 de Março de 2013.
- Vigário, Sara Baptista. *O confuso*. Lisboa, 4 de Abril de 2013. E-mail.
- Watzlawick, Paul. *A realidade é real?* Trad. Maria Vasconcelos Moreira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

Obras Consultadas

Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

Platão. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 12ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Harvie, Jen e Andy Lavender. *Making contemporary theatre - Internacional rehearsal processes*. Manchester and New York: Manchester University, 2010.

Agostinho, Santo. *O Mestre - Diálogo entre Pai e Filho sobre a linguagem e a descoberta da verdade interior*. Trad. António Costa. 1ª Edição. Largebooks, 2010.