

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



## **ONANISMOS**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

**Eduardo Batata**

Lisboa, Maio 2020

# **ONANISMOS**

**Eduardo Batata**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Lisboa, Maio 2020

## RESUMO

Esta dissertação incide sobre a componente de pensamento, investigação e pesquisa necessária para a realização da performance *Onanismos*, tal como o processo criativo e processual de conceção da mesma, nomeadamente a construção com base na negação da narrativa, importância da ação e foco dado à plasticidade do espetáculo.

*Onanismos* foi uma performance realizada no Lavadouro de Carnide, que partiu da necessidade de abordar a censura e discriminação homossexual, nomeadamente a censura artística feita a obras de carácter homoerótico ou homoafetivas em Portugal no início do século XX. Serve de questionamento e investigação de como foi criado e construído um “armário português” referido por Klobucka e reflete sobre a passagem de um pensamento conservador para uma censura criativa artística.

Pensa-se acerca do impacto da censura artística e como pode isso ser determinante tanto a nível de pensamento social, como a nível de conceção artística *queer*.

Palavras Chave: Armário Português, *Queer*, Censura, Botto, Heteronormatividade, Performance.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the thought and research components that were necessary for the *Onanismos* performance, along with the procedural and creative processes that were part of it, namely constructing based on the refusal of narrative, the importance of action and the focus given to the plasticity of the performance.

*Onanismos* was a performance that took place in Lavadouro de Carnide, that stemmed from the need to tackle censorship and homosexual discrimination. Particularly artistic censorship exercised upon homoerotic or homoaffective works in Portugal, at the turn of the 20th century. It serves as an inquiry and exploration of how a “portuguese closet”, as mentioned by Klobucka, was created and constructed and reflects on the movement from a conservative mindset to creative artistic censorship.

What’s the impact of artistic censorship and how fundamental can this be in terms of social thinking as well as *queer* artistic conception.

Keywords: Portuguese Closet, *Queer*, Censorship, Botto, Heteronormativity, Performance

# ÍNDICE

RESUMO	3
ABSTRACT	4
ÍNDICE	5
I - INTRODUÇÃO	7
II-PENSAMENTO	11
1- ARMÁRIO PORTUGÊS	11
2- LITERATURA DE SODOMA	14
3- CASO JUDITH TEIXEIRA	20
4- ANTINOUS	24
5- ODE AO AVESTRUZ	28
III- CONSTRUÇÃO	31
1- RECUSA DO TEXTO DRAMÁTICO	31
2- IMPORTÂNCIA DA AÇÃO	37
3- SITE SPECIFIC	40
4- ÁGUA	44
5 - PLASTICIDADE DO ESPETÁCULO	47
6- CRIADOR, DIRETOR DE ATORES E INTÉRPRETE	50
IV- CONCLUSÃO	52
V- BIBLIOGRAFIA	55
VI- WEBGRAFIA	57

VII- ANEXOS	58
1- TRAILER DE ONANISMOS	58
2- SITE TEATRO DO SILÊNCIO	58
3- REGISTO FOTOGRÁFICO:	59
3 a. REGISTO FOTOGRÁFICO POR MIGUEL BARTOLOMEU	59
3 b. REGISTO FOTOGRÁFICO POR JOANA LINDA	63
4- CARTAZ ONANISMOS	67
5- FOLHA DE SALA	68
6- O ARMÁRIO	69
7 - TESTEMUNHO LÍQUIDO: A ÁGUA É INDISPENSÁVEL À VIDA HUMANA	73
8- LISTA DE AÇÕES	74

# I - INTRODUÇÃO

Este relatório de projeto incide sobre a performance intitulada *Onanismos*<sup>1</sup>, realizada nos dias 25 e 26 de maio de 2019, no Teatro do Silêncio, situado no Lavadouro Público de Carnide, em Lisboa. Trata-se de uma performance com a duração de sessenta minutos, da minha autoria, na qual desempenhei funções enquanto autor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, diretor de atores e performer. Esta performance contou com a participação de Maria Llanderas como performer e criadora coreográfica. Os textos eram da minha autoria, contando ainda com excertos de poemas de António Botto, Fernando Pessoa, Carlota Jardim e Suzana M.G. Silvério. A criação musical ficou a cargo de João Caeiro Farias. O registo fotográfico do espetáculo foi da responsabilidade de Miguel Bartolomeu<sup>2</sup> e Joana Linda<sup>3</sup>, a imagem gráfica<sup>4</sup> de Liliana Mauriz e a produção executada pelo Teatro do Silêncio.

Neste relatório, proponho-me a abordar as questões inerentes à construção de um objeto artístico de carácter performativo, evidenciando as diferentes partes que o constituíram e que foram mudando ao longo da sua construção. Torna-se desde já importante referir que o processo de criação foi fundamental para a definição daquilo que seria o objeto artístico. É importante ressaltar que este relatório pretende ser fiel à origem e ao processo da performance, tanto em termos bibliográficos como conceptuais. Considero essencial a componente bibliográfica e de pesquisa inerentes a um trabalho deste cariz, sobretudo como formas de impulso criativo e de criação de um universo de referência, e não tanto como legitimação póstuma desse mesmo objeto.

O presente relatório será desenvolvido essencialmente em duas partes fundamentais: por um lado, a pesquisa feita sobre os temas abordados na performance, nomeadamente a ideia de construção do “Armário Português”, as obras censuradas de temática homoerótica no

---

<sup>1</sup> O trailer da performance tal como a página de divulgação da mesma, podem ser consultadas através de link, presente em anexo: Anexo 1 e 2, respetivamente.

<sup>2</sup> O registo fotográfico pode ser consultado em anexo: Anexo 3.a

<sup>3</sup> O registo fotográfico pode ser consultado em anexo: Anexo 3.b

<sup>4</sup> O cartaz e folha de sala podem ser consultados em anexo: Anexo 4 e 5, respetivamente.

início do século XX, o papel do género na literatura e na performance e a presença de temas caros aos estudos *queer*<sup>5</sup> em textos do repertório clássico da literatura portuguesa; por outro lado, o momento de criação e interpretação da performance em si, dando particular atenção ao espaço onde foi apresentada, as condicionantes desse mesmo local, diversas questões de concepção artística, o papel da narrativa e/ou a sua negação, a função do texto, a plasticidade do espetáculo e a minha posição enquanto criador e performer.

*Onanismos* é fruto de uma residência artística de quatro meses no Lavadouro de Carnide, que decorreu desde fevereiro de 2019 até à data de apresentação da performance. Após uma conversa com Miguel Bonneville, em que demonstrei o meu interesse não só em estagiar com ele, mas também, e simultaneamente, a vontade de poder contribuir para a criação de um objeto artístico no panorama performativo nacional, surgiu esta proposta da parte do Miguel Bonneville e da Maria Gil, ambos diretores do Teatro do Silêncio. Propuseram-me desenvolver um trabalho da minha autoria para ser apresentado no Lavadouro de Carnide. O projeto em questão teve a orientação do Professor Armando Nascimento Rosa, a nível mais teórico, salientando a importância das suas contribuições no que diz respeito a referências bibliográficas e textuais, e a co-orientação de Miguel Bonneville, com uma componente mais prática e de assistência de ensaios, lançando-me questões que se prendiam sobretudo com resoluções estéticas e com a criação performativa.

É importante referir que, inicialmente, esta performance tinha um formato diferente do que veio a ser o resultado final. Estava previsto que o seu título fosse *Armário* e teria a duração de sessenta minutos, dividida em três partes independentes: Batismo de Género, O Armário e Testemunho líquido. Estas três partes abordariam temas diversos e consistiram no seguinte:

- Batismo de género – Após a conceção de um novo ser, parece interessar à sociedade em geral, logo que possível, saber qual o género dessa nova criatura, condensando essa curiosidade na pergunta frequente: “É menino ou menina?”. Na mesma linha do *baby shower*, surge no Brasil o *chá de revelação*. Neste evento, a meu ver, surrealista, organizado pelo padrinho ou pela madrinha da criança (os únicos a conhecer o sexo da criança após a ecografia), a sala onde decorre esta festa está decorada metade de cor-de-rosa, metade de

---

<sup>5</sup> *Queer* - é uma teoria de género que relaciona a orientação sexual e identidade de género como resultado de uma construção psicossocial. A definição de *queer* é uma tarefa difícil, por ser uma área de estudo muito ampla e desenvolvida por vários autores, presentes na bibliografia, como é o exemplo de Judith Butler, Paul B. Preciado, Foucault, entre outros.

azul. A mãe é convidada a partir um bolo e, de acordo com a cor do recheio, descobre, juntamente com toda a família e amigos, se terá um filho do sexo masculino ou uma filha do sexo feminino. Esta performance parte deste evento designado *chá de revelação* e do cliché imposto às cores, para ironizar e criticar a atribuição prévia de género e a imposição social de se ser masculino ou feminino.

- O Armário – Esta performance partiria do livro *O mundo gay de António Botto*, de Anna Klobucka, para abordar a construção do “armário português” e a censura sobre obras de temática homoerótica de autores como Botto e Pessoa. Assim, seria feito o paralelismo de estar num armário com o estar a boiar sobre um colchão assente em água e num ambiente de psicanálise, em que o sujeito deitado seria consultado por um psicoterapeuta e julgado pelo público, pois encontrar-se-ia numa posição de (aparente) doente social.

- Testemunho líquido – Esta performance partiria de alguns excertos do poema *Antinous* de Fernando Pessoa e do pensamento “água indispensável à vida humana”. Nesta performance seria estabelecida, através do movimento e da própria água, uma relação entre género, orientação sexual e condicionalismos impostos ao ser humano com o elemento água.

Apesar do formato e do nome se terem alterado ao longo do processo, considera-se relevante deixar explícito qual o ponto de partida de *Onanismos*. O formato final foi uma performance contínua, com a duração de cerca de sessenta minutos, como já foi referido anteriormente. Porém, estas três partes serviram como ponto de partida da criação, bem como as suas temáticas presentes no resultado final, independentemente de umas terem merecido mais desenvolvimento que outras. Através da tentativa de desenvolver cada uma de forma individual, chegou-se à conclusão que não fazia sentido dividir os temas por partes, mas antes encarar esta performance como um todo. Esta conclusão foi o resultado de uma residência artística e do período de ensaios, onde se tornou perceptível que aquilo que tinha sido planeado não fazia sentido para o objeto que estava a ser desenvolvido.

O facto de a performance ser fruto desta residência artística no Lavadouro de Carnide foi algo também determinante para a sua concretização final. O contacto diário com o espaço, numa fase inicial, permitiu a perceção das necessidades de adequação necessárias tanto a nível conceptual como formal. Ao longo da residência foram-se cimentando as certezas a nível individual de que o objeto que estava a ser realizado poderia ser definido como performance mas também como *site specific*. Assim, o Lavadouro de Carnide passou a ser parte integrante e fundamental do objeto artístico. É impossível partir para a criação artística

num espaço como este como se se tratasse de uma *black box*. O Lavadouro e a sua arquitetura condicionaram as ações presentes na performance, muitas vezes aliadas a momentos textuais. A consciência de que se tratava de um *site specific* fez com que o espaço servisse de impulso criativo e sublinhasse a estética proposta pela performance.

A nível temático, *Onanismos* surge da necessidade de abordar artisticamente temas caros à cultura *queer*, além de questões e inquietações pessoais sobre esse mesmo assunto. Deste modo, foi necessário transpor estas inquietações do quotidiano para o pensamento artístico e pensar como seria possível abordar estes temas, bem como perceber a abordagem que serviria melhor o propósito. As preocupações de identidade de género e orientação sexual são temas recorrentes no meu trabalho artístico. No entanto, *Onanismos* permitiu-me explorar a temática a um nível mais amplo e focar-me muito no constrangimento exercido a pessoas cuja orientação sexual e identidade de género não correspondem aos padrões heteronormativos impostos pela sociedade. Ao longo dos anos, e até mesmo séculos, vemos obras de carácter ou referência homossexual serem censuradas, adaptadas, retirando as partes que tornam evidente o desejo homossexual, e queimadas. Assim sendo, a censura feita a autores estigmatizados por essas questões adquiriu muita importância neste trabalho, tanto a nível conceptual como a nível estético, pois é interessante pensar na forma como o conservadorismo pode ser entendido ao nível performático e como é que esse ambiente pode ser abordado. O ambiente de uma performance não pode ser ignorado, devendo ser problematizada a sua origem. Deste modo, este objeto artístico pode considerar-se consciente do seu ponto de partida, da sua herança e da sua envolvência.

É importante ressaltar que a familiaridade com o trabalho desenvolvido pelo criador Miguel Bonneville e a identificação com a estética a que este artista recorre nos seus trabalhos influenciaram o meu trabalho ao longo dos meses de residência, abrindo o espectro para experimentações nunca feitas por mim e a abertura de novas possibilidades e objetos de estudo. O trabalho do Miguel incide sobre vários nomes como Judith Butler, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado, que estão também ligados à pesquisa feita para a realização de *Onanismos*. Embora a referência não seja totalmente direta a estes autores, os seus pensamentos e obras são fundamentais para o pensamento *queer* e para o entendimento daquilo que me propus abordar performaticamente.

## II-PENSAMENTO

### 1- ARMÁRIO PORTUGÊS

*No campo da ainda muito pouco estudada epistemologia cultural e literária do «armário» português, a vida, escrita e fortuna crítica de António Botto conjugam-se para formar um caso singularmente complexo e fertilmente potenciador da produção de conhecimentos inéditos. Longe de afastar ou encobrir a homossexualidade assumida da sua personalidade poético-existencial, Botto cultivava o homoerotismo literário em primeira e desinibida pessoa como se nisso não houvesse nada de extraordinário para a época, levando até alguns críticos e jornalistas que se pronunciaram nos anos 20 e 30 sobre a sua poesia a professarem um desembaraço equivalente e bastante avant la lettre, no contexto português e europeu, perante a questão da afirmação e expressão aberta da preferência erótica pelo mesmo sexo. (Klobucka, 2018: 14)*

António Botto nasce em 1897 num Portugal conservador, onde a homossexualidade era vista como algo errado. Era marginalizada, vivida em clandestinidade e criminalizada. A homossexualidade era vivida em casa, nos poucos espaços noturnos onde era socialmente permitida e em escassos espaços de *cruising*, longe da percepção pública e da vigilância das forças policiais. A expressão *estar no armário* é banalmente utilizada quando um homossexual vive a sua sexualidade de forma oculta, evitando qualquer tipo de comportamento que demonstre publicamente a sua orientação. Denomina-se *sair do armário* quando um homossexual vive a sua vida sem esconder a sua orientação sexual, deixando de se esconder publicamente, seja da família, de amigos ou da sociedade. *Armário português*, expressão utilizada por Anna M. Klobucka no livro *O mundo gay de António Botto*, refere-se precisamente a este clima de clandestinidade e ostracização, dado que a homossexualidade

não era vivida de forma pública como a heterossexualidade, mas antes num clima de repressão, escondida “dentro de um armário”.

No capítulo II de *O Mundo Gay de António Botto*, Klobucka define o armário como um mecanismo que organiza a ocultação, socialmente imposta e individualmente assumida (ou não) da orientação erótica e afetiva para com indivíduos do mesmo sexo. O armário é um mecanismo social de ostracização, opressão e censura. Este conceito está diretamente ligado com a homofobia, atitude ideológica que exclui a homossexualidade do domínio da “normalidade”, não só comportamental como moral, atuando por meio da invalidação e invisibilidade, seja ela realizada numa seleção mais ou menos consciente de recusa do desejo homoerótico/ homoafetivo, seja através de ações que denunciem a homossexualidade de um sujeito. A homofobia impõe a heteronormatividade e deslegitima o outro. Botto foi vítima de homofobia, tal como outras figuras públicas da época. Porém, e segundo o que diz Klobucka, Botto utilizou as oportunidades lúdicas do dispositivo sociocultural do armário para uma teatralização de si mesmo. A sátira feita a Botto por ser homossexual e ser considerado efeminado, para os padrões heteronormativos da época, fizeram com que o poeta em causa criasse uma *persona* altamente teatral de si próprio como reação e espelho das críticas que lhe eram feitas, utilizando-as a seu favor, tanto para efeitos de defesa como de autopromoção pessoal e estética.

António Botto foi o primeiro autor em Portugal a referir, na sua obra, na primeira pessoa e de forma explícita, em termo físicos, o desejo amoroso por alguém do mesmo sexo. Botto contribuiu com a sua obra, mas também com a sua atitude pública, para a lenta saída de Portugal do seu armário, processo que ainda hoje continua e que me faz querer abordar este tema, a nível performático, como o fiz em *Onanismos*. A visibilidade homossexual é necessária e urgente num país que vive na sombra de um conservadorismo estrutural de matriz católica e que, além disso, nega formas de relacionamento afetivo ou sexual que não estejam associadas às funções reprodutivas e/ou biológicas. É importante destruir a ideia de que apenas as relações heterossexuais, tal como relações afetivas, entre homens cis e mulheres cis são válidas e “normais”. A ideia de relação sexual alheia ao desejo sexual, desejo erótico e prazer, é algo que também importa destruir e re-significar. Demonstrações públicas, artísticas e literárias, como é o caso, de desejo homoerótico e homoafetivo são absolutamente fundamentais para evidenciar que a homossexualidade é tão válida como qualquer outra forma de vivência sexual e afetiva e que de forma alguma pode ser castrada ou

escondida em qualquer armário. Quando falamos de armário, falamos naturalmente de invisibilidade. Assim sendo, a visibilidade provoca a possibilidade de existência, a evidência de igualdade e o afastamento necessário da ideia de homossexualidade como patologia ou desvio.

A criação de um armário português sustenta-se na banalização, vulgarização e supremacia de narrativas heteronormativas, católicas, narrativas de bons costumes. narrativas onde a moral é antónimo de homossexualidade e na censura a demonstrações homossexuais. Algumas destas censuras adquiriram peso histórico e literário e foram basilares para a formação deste armário.

## 2- LITERATURA DE SODOMA

Um dos episódios fulcrais na criação do *armário português* é sem dúvida o episódio da *literatura de Sodoma*.

Como já referi, Botto não era uma personagem consensual na sociedade portuguesa do início do século XX e a sua atitude pública era coerente com essa falta de consensualidade. O lançamento das *Canções do Sul*, que daria mais tarde lugar a *Canções*, edição revista que incluía mais alguns poemas e que sofre uma ligeira alteração no nome, publicada em novembro de 1920 e editada pela Olisipo, poderá ter sido um prenúncio para aquilo que seria polemicamente designado como *Literatura de Sodoma*. As *Canções* continham poemas de carácter explicitamente homossexual, cujas temáticas eram não só ligações amorosas como também relações físicas e sexuais. Algo que inflamou os ânimos e fez desencadear reações homofóbicas óbvias e evidentes foi a foto de António Botto presente na capa desta mesma edição. Tratava-se de um retrato de Botto com os ombros descobertos. Claro que a homofobia se sustentou na poesia explícita na obra, porém esse retrato onde alguns viram exaltações homossexuais fez acentuar o desprezo pelo homossexual presente nas mentes conservadoras e defensoras de uma moral dos bons costumes. A crítica de Armando Ferreira n' *A Capital*, em janeiro de 1921, a propósito da publicação das *Canções*, foi uma evidência da atitude homofóbica e de reação ao conteúdo da obra de António Botto.

Convém notar que a homofobia presente nesta crítica não estava apenas presente num tom discreto ou disfarçado. Era, pelo contrário, uma homofobia declarada, publicada e com carácter satirizante do autor e da sua obra. O cabeçalho da revista continha o seguinte título: “O livro da D. Antónia” e a manchete da revista “*Canções*”... *a ele*, ainda com o subtítulo *Ânsia de reclame ou descalabre moral*. Esta crítica de Armando Ferreira sustenta-se na crítica a Botto por ostentação exibicionista, afronta moral e desejo exibicionista. Este carácter exibicionista refere-se a tudo o que existe e acontece fora do armário. Note-se ainda na ferocidade do tom do crítico que, no título do seu artigo, se refere a António Botto no feminino.

Neste mesmo artigo d'*A Capital*, são criticadas as representações homoeróticas na poesia de Botto e os comportamentos homoafetivos manifestados no foro público como fenómenos de ostentação exibicionista. Para Armando Ferreira, é inconcebível a existência da homossexualidade na esfera pública e só consegue entender essa existência - que deveria afinal ser tão natural como a heterossexualidade - numa lógica de exibição. Como se um ato de afeto entre heterossexuais fosse “normal” mas entre homossexuais fosse “um ato amoral de exibicionismo”. As críticas estendem-se à qualidade da obra de Botto, denominando-o de poeta desconhecido e verve poética e artística menor. O crítico vai ainda mais longe, afirmando que esta edição da *Olisipo* está relacionada com tendências perniciosas mais globais que estariam a imiscuir-se na cultura portuguesa. Não só os poemas como a capa satirizada e ridicularizada por Ferreira merecem o apelo à moral pública e justificariam, a seu ver, um pedido às forças policiais para que os exemplares das *Canções* fossem apreendidos. Neste ponto, a capa assume maior gravidade uma vez que a foto de Botto, com os ombros de fora, é exposta na montra de uma livraria, não identificada, na cidade de Lisboa. Ora, neste caso, a problemática da homossexualidade exposta e exibida, segundo Armando Ferreira, assume especial importância e gravidade nas *Canções* de Botto, visto tratar-se de uma exibição na primeira pessoa, em que Botto é um dos intervenientes dos atos homoafetivos descritos no livro e, juntamente com a foto de capa, constitui um *coming out*, um sair do armário, com a agravante de ser um *coming out* com expressão pública, o que pode constituir um maior problema por poder incentivar a reprodução do ato e da visibilidade pública de vários homossexuais.

Este texto d'*A Capital* antecipa, de alguma maneira, os discursos repressores e as ações punitivas de 1923, que constituem a polémica designada como *Literatura de Sodoma* criada pelos seus intervenientes: o jornalista Álvaro Maia, a Liga de estudantes de Lisboa dirigida por Pedro Theotónio Pereira (entre eles o jovem Marcello Caetano, que viria a ser décadas mais tarde o efémero sucessor de Salazar) e o então Governador Civil de Lisboa, major Viriato Lobo.

Antes de avançar para a dita questão na sua expressão mais evidente, é imperioso referir um outro episódio de homofobia declarada, desta vez pelas mãos de Tomás Ribeiro Colaço, em forma de poema publicado no *Diário de Lisboa*. Apesar de Ribeiro Colaço já ter apelidado Botto de fraude e de ter denegrido o seu trabalho e o próprio autor noutras

circunstâncias, os versos fulcrais e de merecida atenção pelos piores motivos são os seguintes:

*(...) Voa em «asas de sonho» pelo azul  
a demandar o desejo a norte,  
Só este Botto, sem que a lei lhe importe,  
inverte a musa e faz canções... ao sul  
(...)  
-Pois a gente há de lê-lo de mãos postas  
só porque gosta de sentir de costa [SIC]  
o que outros gostam de sentir de frente?  
(Op.Cit. Klobucka, 2018:92)*

O primeiro ponto que me parece importante ressaltar nestes versos é o facto de Ribeiro Colaço dizer que Botto, alheio à lei, referindo-se à ilegalidade de ser homossexual, inverte a musa remetendo-nos para a noção de inversão de identidade de género que, de forma errónea, se atribui ao desejo homossexual. Como se um homossexual masculino desejasse ser uma mulher e um homossexual feminino desejasse ser um homem, noção completamente errada e demonstrativa da confusão feita entre orientação sexual e identidade de género. Note-se que a orientação sexual não deve nem pode ser confundida com perturbações de identidade como durante anos aconteceu, adquirindo a homossexualidade a condição de patologia e desvio, noção que deve ser afastada e refutada.

O segundo ponto que deve ser esclarecido neste poema de Ribeiro Colaço é a ligação dessa inversão de que fala ser remetida ao sul, fazendo o trocadilho com o título original da obra de Botto, *Canções do sul*, com a referência satírica, ridicularizada e, diria até, rebuscada ao sexo anal, do ânus que se situa no “sul” do corpo, fazendo assim a ligação do título da obra com a orientação sexual de Botto. Essa “metáfora” é acentuada quando diz que Botto sente de costas o que outros sentem de frente, aludindo mais uma vez ao sexo anal.

Esta metáfora bacoca constitui um episódio de *topografização* do preconceito, algo muito comum e banal na crítica homofóbica, ridicularizando o ânus ou zona anal como

motivo de chacota ou piada fácil. Acho importante ressaltar estas críticas de homofobia declarada e pouco erudita pois são o espelho evidente de que não se trata de uma crítica literária ou até mesmo pessoal, neste caso a Botto, mas sim um episódio de homofobia, difundido em meios públicos, com as consequências de reprodutibilidade que um ato público pode implicar.

A publicação de *Canções* pela Olisipo, iniciativa editorial de Fernando Pessoa e, logo de seguida, a publicação de *Antinous*, poema inglês de Fernando Pessoa, de carácter declaradamente homoerótico, que abordarei mais à frente, provocaram agitação social e fizeram emergir demonstrações homofóbicas. Porém, é com o ensaio de Fernando Pessoa intitulado “António Botto e o ideal estético em Portugal”, na revista *Contemporânea* de julho de 1922, que se declara o início da polémica *Literatura de Sodoma*.

Este ensaio tinha como objetivo expor as ideias de Pessoa sobre Botto e o valor da sua obra, bem como a promoção das *Canções* que seriam novamente editadas pela Olisipo. Este ensaio, que vinha acompanhado de um poema de conteúdo homossexual explícito de Botto e o adiamento do lançamento das *Canções* por motivos desconhecidos, fez com que se preparasse terreno, fazendo aguçar o apetite dos consumidores. Contudo, serviu também para inflamar as forças adversas, facto que levou a apreensões aquando da chegada da obra às livrarias lisboetas.

Álvaro Maia, jornalista católico, monárquico e força repressora desta polémica, critica de forma crua a argumentação de Pessoa perante a obra de Botto no artigo da *Contemporânea* que daria o nome de *Literatura de Sodoma* à polémica de 1922/23, intitulado “Literatura de Sodoma, o Sr. Fernando Pessoa, e o ideal estético em Portugal”. Aqui, afirma o seu autor que a obra de António Botto não recupera estética helenística nenhuma, como diz Pessoa, mas é apenas demonstrativa de expressão de desejo homossexual e que somente vangloria “orgasmos invertidos” e imorais.

No início de 1923, a Olisipo lança o opúsculo *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, última publicação da editora, que problematiza novamente com Álvaro Maia a propósito do artigo escrito por Maia sobre Botto, porém focando-se em defender a sua teoria mística da consagração da pederastia divinamente sentida. É relevante dizer que o estilo muito peculiar de Leal não ia ao encontro da forma literária através da qual Botto abordava a homossexualidade ou o desejo homossexual. Para aquele que é considerado o mais excêntrico

dos autores da geração de *Orpheu*, a poesia de Botto não ia ao encontro do seu modelo de luxúria homossexual divinizada.

Apesar de entender o contexto histórico e o uso da palavra luxúria ligada à homossexualidade (nomeadamente na idiossincrasia expressiva das hipérboles de Leal), até como ato de alguma emancipação, não nutro empatia com a associação dos termos “homossexualidade” e “luxúria”. Esta associação parece acentuar o carácter de desvio, de ostentação do que não é comum, aceite ou “normal”. O termo luxúria liga-se a um querer mostrar e evidenciar, relacionado ainda com um pecado, com um excesso cometido; e decorre, a meu ver, de um entendimento da homossexualidade vista como algo de que se é detentor ou que se mostra e muito menos uma condição que se tem ou que se decide ter. A homossexualidade existe como a heterossexualidade ou qualquer outra forma de viver o sexo, o erotismo, o desejo e, se quisermos, o amor.

A polémica *Literatura de Sodoma* foi uma plataforma de articulação de várias visões e teorizações sobre a homossexualidade masculina. Apesar de Judith Teixeira estar envolvida em toda esta questão, a importância dada foi muito menor do que a Botto, Raul Leal e até mesmo a Pessoa, sendo isso demonstrativo da forma subalterna como se encarava a mulher e a homossexualidade feminina na época.

Para além das edições da Olisipo e dos textos publicado na *Contemporânea* desde julho de 1922, foi a intervenção policial num baile de Carnaval na escola da Graça, já em 1923, em que dezasseis homens estavam vestidos de mulher, o que deu título à notícia no *Diário de Lisboa* “Homens que se vestiram de mulher”. Este artigo ainda agravou mais as hostilidades da classe conservadora. Estes dezasseis homens foram detidos e identificados. Umhas semanas depois do baile de Carnaval, já estava constituída por parte dos Alunos Universitários de Lisboa um “movimento de ação moralizadora”. Este grupo, que contava com Pedro Theotónio Pereira como líder, prometia meter ordem aos “travestis da Graça”, aos que se apresentavam de forma feminina ou com indicadores femininos ou homossexuais na esfera pública, aos artistas decadentes, editores, autores e vendedores de livros imorais. Este movimento tem ainda uma agravante significativa, que é o facto de ter sido apoiado pelo Governador Civil da cidade de Lisboa, na defesa por um saneamento moral da cidade. O levantar deste movimento levou à apreensão dos livros de António Botto e Raul Leal publicados pela Olisipo e ainda o livro de poemas *Decadência*, de Judith Teixeira. Com o

avançar do ano 1923, a polémica acalma, sem mais declarações. Todavia, as apreensões continuam.

Parece-me importante e pertinente referir a posição de Pessoa perante esta polémica, demonstrada através da distribuição do panfleto “Aviso por causa da moral” assinado pelo heterónimo Álvaro de Campos e distribuído pelas ruas da baixa lisboeta ainda em 1923 após a apreensão em causa. Neste texto Pessoa dirige-se diretamente aos estudantes de Lisboa criticando a atitude conservadora por detrás deste episódio, num apelo direto para “deixarem os autores e a expressão artística em paz”, como pode ser observado no seguinte excerto:

*Bolas para a gente ter que aturar isto! Ó meninos: estudem, divirtam-se e calem-se. Estudem ciências, se estudam ciências; estudem artes, se estudam artes; estudem letras, se estudam letras. Divirtam-se com mulheres; se gostam de mulheres; divirtam-se doutra maneira se preferem outra. Tudo está certo porque não passa do corpo de quem se diverte.*

*Mas quanto ao resto, calem-se. Calem-se o mais silenciosamente possível.*<sup>6</sup>

Apesar desta expressão pública de Pessoa, António Botto viveu e sentiu esta polémica de forma mais assumida e pública que os restantes autores implicados, formulando um projeto contínuo de subjetivação e auto-invenção, como defende Klobucka. Este facto é altamente compreensível e justificado, por se tratar de um ato público de censura e destruição física de exemplares. Ao pesquisar sobre a vida e obra de Botto, esta apreensão foi algo que me despertou maior interesse e revolta, querendo experienciar ao nível performático a destruição física de obras literárias e do objeto livro na performance *Onanismos*.

Nesta performance, a destruição é feita através da água e de mergulhar livros no Lavadouro de Carnide e também através do arrancar de páginas aos livros, uma a uma, deixando-as diluírem-se na água. A destruição física de um livro significa muito mais que uma destruição objetual, uma vez que comporta um desrespeito pelo autor e pela obra, num manifesto ato de censura.

---

<sup>6</sup> O texto “Aviso por causa da moral” pode ser lido na íntegra no site: “Arquivo Pessoa” presente na webgrafia.

### 3- CASO JUDITH TEIXEIRA

Judith Teixeira é uma das autoras envolvidas na polémica *Literatura de sodoma*, tendo sido apreendida a sua obra *Decadência* aquando do caso. Apesar da obra da autora não ter sido crucial para a performance *Onanismos*, a sua obra e até mesmo postura pública merecem alguma análise.

O primeiro ponto de destaque é o facto de Judith Teixeira ter sido a primeira poetisa em Portugal a abordar a homossexualidade feminina na sua obra, fazendo-o inclusive na primeira pessoa. É certo que a homossexualidade masculina assumiu um papel de maior importância no início do século XX, nomeadamente em Portugal. Isto deve-se ao facto de ter havido um maior número de homens homossexuais a manifestar-se publicamente e artisticamente em relação à sua orientação sexual, mas prende-se também com outros fatores. O machismo estrutural da época fez com que houvesse um maior número de homens autores, seja nas artes plásticas, artes cénicas ou literatura. O número de mulheres autoras era reduzido e a relevância atribuída às existentes era também diminuta, quando comparada com os autores do sexo masculino. Este machismo estrutural de que falo, além de atribuir uma menor importância ao papel da mulher, atribuía uma importância maior, negativamente falando, à homossexualidade masculina, e por isso um maior escrutínio e censura. O facto de homossexual masculino, aos olhos homofóbicos, se aproximar do ser feminino e disso ser algo negativo, como fruto do pensamento machista estrutural, fazia com que lhe fosse atribuída uma maior importância, bem como a produção de anticorpos e manifestações declaradamente homofóbicas, tal como continua a acontecer hoje em dia.

Já a homossexualidade feminina foi alvo de menor destaque e, digamos até, ignorada. Ao olhar machista e homofóbico, a imagem/descrição de interação física, afetiva ou até mesmo sexual entre mulheres foi e tem vindo a ser encarada de forma menos “chocante” que as mesmas interações entre homens, sendo até fetichizadas. A fetichização lésbica, ou seja, o olhar para relações lésbicas com uma visão meramente sexual para proveito do homem

heterossexual, às vezes disfarçada de ato não-homofóbico, é uma ilustração machista que demonstra a sexualização da mulher e a sua objetificação.

Outro elemento de interesse no caso Judith Teixeira é o facto de esta ter sido menos protegida pela comunidade artística que Botto ou até mesmo Raul Leal. Temos conhecimento de alguns casos de defesa de artistas a outros artistas, como é o caso de Fernando Pessoa que defende Botto no ensaio “António Botto e o ideal estético em Portugal”, como já foi referido. Porém, isso é algo que não acontece com Judith Teixeira, com exceção da defesa de Aquilino Ribeiro. O trabalho da poetisa é ainda hoje pouco conhecido e valorizado tanto na sua dimensão poética, como na questão vanguardista, em termos da representação de afetividades não heteronormativas, pela abordagem franca do erotismo lésbico na poesia portuguesa.

A poesia de Judith Teixeira é caracterizada por ser uma poesia descritiva e contemplativa de descrições barrocas e floreadas. Este fator torna as suas descrições sexuais ou afetivas pouco explícitas ou carnavais. No entanto, devemos entender o contexto em que foram apresentadas, devendo ser encaradas como afrontas ao conservadorismo da época. Existem alguns poemas em que as relações homossexuais são mais evidentes, outras em que a evidência é apenas subtil. Tal é o caso do poema “A Minha Amante” em que, apesar de ser descrita uma relação que pode provocar reações exteriores pejorativas, indicativas de boatos e falatórios, apenas o título, associado a um poema na primeira pessoa, nos dá a conotação homossexual da poetisa. Já noutros poemas existe um carácter mais explícito, nomeadamente no livro apreendido intitulado *Decadência* e na obra *Nua*, de 1923, que Judith refere na “De mim. Conferência”, nomeadamente o poema “Ilusão”:

(...)

*Vem toda nua, recortada em garça,*

*rebrilhante, iluminada!*

*Vejo-te chegar*

*como uma alvorada*

*de sol!...*

*E o meu corpo freme,*

*e a minha alma canta,*

*como um enamorado rouxinol!*

(Teixeira, 2019:99)

Em “De mim. Conferência”, Judith Teixeira esclarece a sua posição perante a censura e comentários de que foi alvo, mostrando-se magoada e indignada pelas interpretações feitas aos seus poemas, legitimando a sua escrita na sua expressão artística e no ideal do belo.

*Minhas senhoras e meus Senhores:*

*É uma vaidade, irritante talvez, vir falar-lhes de mim, da minha vida mas desde a apreensão feita há anos, do meu livro “Decadência”, e depois das críticas violentas ao “Castelo de Sombras” e ainda aos meus últimos poemas “Nua” - essa magnólia ardente, bizarra e exótica em que eu pus toda a sinceridade da minha consciência de mulher e de Artista, e toda a verdade da minha sensibilidade sequiosa de Beleza, que eu sinto o desejo imperioso, enorme, de dizer à inteligência do meu tempo, aquelas razões de mocidade emotiva que existem na minha alma e na alma de todos aqueles que, como eu, fazem da criação artística a sua mais nobre razão de viver! (Teixeira, 2019:89)*

No fundo, neste texto, Judith Teixeira reage à receção e censura da sua obra, formulando argumentos no sentido da má interpretação feita à mesma, dizendo que foram vistas intenções de maldade onde a autora só vê beleza e expressão artística, nomeadamente um erotismo proveniente da sua sensibilidade. Judith acrescenta que os inteligentes conseguem interpretar a sua obra, mas que os que preferem o caminho da ignorância não entendem a sua linguagem. Todavia, é importante notar que, apesar da autora se sentir magoada pelo presente caso, não apresenta críticas no sentido de denunciar uma censura homofóbica ou ressaltar que a censura se deveu ao facto destes poemas possuírem demonstrações de homoafetividade feminina. Até mesmo a defesa da autora não pretende incendiar os ânimos relativamente a questões sexuais. Apesar de Judith Teixeira mencionar no texto que não pretende pedir desculpa pelos seus poemas, parece-me uma tentativa de apaziguamento público com base em conceções artísticas. Apesar do texto datar de 1926, três anos após a polémica da *Literatura de Sodoma*, Portugal continuava a ser um país onde a

censura existia e onde não seria aconselhável uma posição pública favorável perante um tema como a homossexualidade.

#### 4- ANTINOUS

O poema *Antinous* foi um dos pontos de partida importantes para a concretização de *Onanismos*, tendo sido utilizados excertos do texto no final da performance. O poema foi escrito por Fernando Pessoa em 1915. Na performance foi utilizada a tradução para português de Jorge de Sena. Convém notar que o poema original sofreu algumas versões e alterações feitas por Fernando Pessoa desde a sua criação até ao momento das suas publicações, pois foi publicado mais que uma vez.

*Antinous* é publicado pela primeira vez em 1918, em folheto próprio, três anos após a sua criação. Em 1921 é novamente publicado juntamente com *Epithalamium*, escrita em 1913, numa publicação com o nome *English Poems*, publicação que ajudou a incendiar a polémica *Literatura de Sodoma*.

No prefácio de Jorge de Sena, para a edição de *Poemas Ingleses* da Guimarães Editores, o poeta e professor aborda a temática da homossexualidade em Fernando Pessoa, antecipando as associações da orientação sexual de Pessoa com a temática do poema *Antinous* e outros episódios da literatura Pessoaana, nomeadamente “O menino Jesus” de Alberto Caeiro, o D. Sebastião da *Mensagem* e outras alusões sexuais de Álvaro de Campos, dizendo que são episódios decorrentes de uma realidade psicosexual arquetípica, nomeadamente a bissexualidade divinizada e bissexualidade de Adão primigénio, da disponibilidade erótica da criança e do adolescente e de permanência de estádios intersexuais do homem e mulher adultos. São concepções de Sena sobre a formulação da sexualidade, patente na obra de Fernando Pessoa, baseadas no pensamento de sexualidade e género com referência a arquétipos psicóides femininos e masculinos. Esta visão pressupõe que todas as pessoas possuem um arquétipo feminino e um arquétipo masculino e que essas duas facetas fazem parte de Fernando Pessoa enquanto autor e da sua obra.

Pessoa defendeu com liberdade estética e pagã a homossexualidade, nomeadamente na obra de António Botto, liberdade essa que, para Sena, revela outra face de um pansexualismo imediato; acrescentando que o trabalho de Botto pode ser legitimado pelos precedentes pan-eróticos da poesia inglesa de Pessoa. Jorge de Sena defende que

*Epithalamium* e *Antinous* não podem ser legitimados como explosões adolescentes eróticas de um Pessoa anglófono mas devem ser entendidos como concepções poéticas desenvolvidas no auge da criação heteronímica do autor.

Não podemos ignorar de maneira alguma o facto destes poemas, descritos pelo próprio Pessoa e de consenso geral para a época como obscenos, terem sido escritos em inglês. Pessoa diz não saber o porquê de os ter escrito em inglês, porém supõe-se que foram pensados para ser publicados em Inglaterra. Contudo, por se tratarem de poemas “indecentes” e tendo em conta o puritanismo britânico, de que Pessoa estaria ciente (por meio da sua vivência e escolaridade na colónia britânica sul-africana de Natal), isso acabaria por ser impossível. A crítica britânica chocar-se-ia mais com a homossexualidade de *Antinous* que com a brutalidade heterossexual em *Epithalamium*. No entanto, a sua publicação em Portugal, num país onde a maior parte das pessoas não sabia inglês, seria plausível, mas pouco mais que inócuo.

Jorge de Sena afirma que para Pessoa todos possuímos obscenidade e que escrever e publicar textos obscenos prende-se com a necessidade de limpar o espírito de coisas de valor inferior para o deixar aberto para meditações de valor mais elevado, objetivando o sexo para se libertar da sujeição a ele, considerações demonstrativas de um pensamento conservador relativamente ao que é a vivência sexual. Para Pessoa, a obscenidade da homossexualidade em *Antinous* não deveria ultrapassar a obscenidade e brutalidade de *Epithalamium*, que se desenvolve em torno da excitação masturbatória associada às imagens de desfloramento nupcial. Estes poemas constituem uma crítica a uma cultura portuguesa secularmente dominada pelo mito cristão de virgindade feminina e a obsessão eclesial pela homossexualidade masculina como pecado nefando (outrora alvo de torturas e fogueiras inquisitoriais).

*(...)Sometimes it seemed to thee that all was hollow  
In sense in each new straining of sucked lust.  
Then still new turns of toying would he call  
To thy nervs' flesh, and thou wouldst tremble and fall  
Back on thy cushions with thy mind's sense hushed.*

(Pessoa, 2010:108)

*Antinous* constitui um caso importante por ser um poema explicitamente homoerótico e sexual como pode ser observado no excerto acima, que trata da paixão do imperador Romano Adriano pelo seu amante Antinous. O facto de se tratar de um poema referente à Roma antiga, de um Imperador e do seu amante, é bastante importante pois provoca o afastamento da ideia de homossexualidade de invenção moderna ou contemporânea. Por vezes, a libertação homossexual que existe hoje em dia é confundida com a noção de criação da homossexualidade como opção moderna. O poema *Antinous* descreve a situação de luto de Adriano ao ver o seu amado Antinous morto. Como forma de expressão do seu luto e prova do amor a Antinous, Adriano mandou construir inúmeras estátuas em homenagem ao mesmo, de modo a perpetuar a sua imagem e o seu amor para sempre.

*(...)The boy lay dead*

*On the low couch, on whose denuded whole,*

*To Hadrian's eyes, whose sorrow was a dread,*

*The shadowy light of Death's eclipse was shed.*

*(...)I shall build thee a statue that will be*

*To the continued future evidence*

*Of my Love and thy beauty and the sense*

*That beauty giveth of divinity.*

*Thought death with subtle uncovering hands remove*

*The apparel of life and empire from our love,*

*Yet its nude statue, that thou dost inspire,*

*All future times, whether they will't or not,*

*Shall, Like a gift a forcing god hath brought,*

*Inevitably inherit.(...)*

(Pessoa, 2010:102)

Este ato de querer perpetuar para as gerações futuras o amor de Adriano por Antinous surge como um incentivo à luta efusiva das novas gerações de homens homossexuais contra a luta homofóbica, quase como se Adriano servisse aqui de profeta adivinhando a homofobia que existiria nas gerações futuras. Mais que um poema de amor ou luto, é um texto onde

existe visibilidade homossexual e de amor homossexual, como um hino de resistência à homofobia e uma legitimação da possibilidade de existir. Este poema divulgado no início do século XX constitui uma declaração pública de amor homossexual, de intensa dimensão lírica onde a natureza se une à dor de perder a pessoa que se ama, onde arte, amor e natureza estão intimamente ligados. É um poema extremamente visual, no qual a descrição tanto erótica como da envolvimento da ação são perfeitamente descritas. Essa visualidade e a afinidade com a cultura clássica, nomeadamente com a escultura clássica, fizeram com que fizesse todo o sentido usá-lo na performance *Onanismos* e condicionou o trabalho coreográfico e físico com base na estatuária clássica, como desenvolverei posteriormente.

## 5- ODE AO AVESTRUZ

*«Palavras de um Avestruz todo griz»*

*Arrancam-me as penas*

*E eu sofro sem dizer nada:*

*-Sou ave*

*Bem educada.*

*E, se quisesse,*

*Podia*

*Morder-lhes as mãos morenas*

*A esses*

*Que sem piedade*

*Me roubaram as penas que me cobrem;*

*E, no entanto,*

*Sem o mais Breve gemido,*

*O meu corpo*

*Vai ficando*

*Desguarnecido.*

*E elas,*

*Aquelas*

*Que se enfeitam, doidamente,*

*Com estas penas formosas*

*- Que são minhas! -*

*Passam por mim desdenhosas,*

*Em gargalhadas mesquinhas.*

*Sim, eu sofro sem dizer nada:*

*- Sou ave*

*Bem educada.*

António Botto

(*Op.Cit.* klobucka, 2018:115)

António Botto diz em “O meu manifesto a toda a gente”, panfleto distribuído pelas ruas de Lisboa após a apreensão das obras censuradas em 1923, que não sofre da dor e angústia do Avestruz descrito neste seu poema. Porém, confessa ter a noção da intensidade da violência homofóbica da qual foi um dos principais alvos. Independentemente desta declaração de Botto, é possível assumir este poema como autorreferencial.

O poema acima transcrito foi publicado na edição de dezembro de 1922 da revista *Contemporânea* e maioritariamente interpretado como um autorretrato de Botto. Contudo, trata-se de um caso específico. Apesar de algumas referências metafóricas na poesia de Botto, estamos habituados a um discurso não alegórico, contrariamente ao que acontece neste poema. Este poema encerra a primeira enunciação alegórica de Botto, onde o autor se refere às manifestações homofóbicas de que foi alvo “como um arrancar de penas”. Este poema, também utilizado em *Onanismos*, transcreve o sofrimento causado pelas injúrias homofóbicas, comparadas ao arrancar das penas a um avestruz. Neste ponto será curioso o animal escolhido por Botto, para esta alegoria, ser um avestruz.

O avestruz está conotado com vaidade e imponência e uma certa rudez e arrogância. A expressão “enterrar a cabeça na areia como uma avestruz” é curiosa, sobretudo se associada a esta personalidade atribuída e construída para este animal. Mais curioso ainda é o facto do avestruz de Botto não esconder a cabeça e ficar imutável, “sofrendo sem dizer nada”, como um ato de resistência para com as censuras, críticas e sátiras.

Para além deste sofrimento de Botto, o poema “Palavras de um avestruz todo gris” é também uma referência à forma como o episódio foi encarado publicamente. As penas, referidas no poema, podem ser lidas como uma referência ao que se chamou, por parte dos conservadores da época, de carnavalização do espaço público por parte dos homossexuais que passeavam de forma “exuberante” e “efeminada” nas ruas lisboetas.

A associação de carnaval à homossexualidade prende-se com uma associação meramente pejorativa, fruto de um pensamento que encara a homossexualidade como um desfile de vaidades e exageros, como um carnaval, atribuindo a expressividade homossexual a uma anormalidade só permitida no carnaval. Este insulto atribui um carácter de “mascarado” ao homossexual, também muitas vezes associado ao facto de alguns destes homossexuais estarem a quebrar paradigmas da masculinidade e da representação de género masculino, estando assim “mascarados” de qualquer coisa que não se considera de todo masculina, mas também não se considera feminina.

Por outro lado, este poema manifesta aqui um ponto interessante em relação ao conhecimento da personalidade de Botto. A descrição deste avestruz, que sofre, e a maneira descrita como encara o mundo exterior, contradiz de alguma forma a sede de fama e o narcisismo associado a Botto durante a sua vida e que perdura até hoje nas descrições dos seus contemporâneos e nos seus textos mais autobiográficos.

### III- CONSTRUÇÃO

#### 1- RECUSA DO TEXTO DRAMÁTICO

A construção performática deste objeto cénico, *Onanismos*, baseia-se essencialmente na composição de inúmeras ações<sup>7</sup>, fruto de experimentações feitas durante a residência. Além disso, e como já foi referido anteriormente, foi necessário aliar alguns desses momentos a excertos de textos, nomeadamente da autoria de António Botto e Fernando Pessoa. Sentiu-se ainda necessidade de escrever dois textos para esta performance que servissem como introdução e contextualização ao ato performático, a saber: “O Armário”<sup>8</sup>, escrito a quatro mãos por mim e pela Carlota Jardim, e “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana”<sup>9</sup>, escrito por Susana M.G. Silvério. Ambos surgem colocados como anexo a esta dissertação.

O texto “O Armário” é um diálogo entre duas personagens, um doente social e um psicoterapeuta. Foi influenciado pelo conceito/termo *Armário português*, assim designado e desenvolvido por Klobucka no livro *O mundo gay de António Botto*. A autora reflete sobre a criação do armário português, armário esse criado por regimes de censura, nomeadamente durante o período ditatorial do primeiro quartel do século XX, mas também por uma sociedade, em geral, conservadora, não raro reacionária. Esse armário instituído, a censura política e essa mesma sociedade retrógrada contribuíram para uma repressão individual, no que toca à orientação sexual e à identificação de género que não obedeça à correspondência exata com o sexo biológico. Além desta repressão, teve ainda lugar também uma repressão cultural, principalmente quanto a obras de cariz homoerótico, fossem elas mais ou menos explícitas no que toca à abordagem da temática. A partir desta perspetiva, pretendi explorar esse “armário”, esse lugar de ostracização e de censura, não só de liberdade pessoal mas também artística. Tendo em conta que a atividade artística pode ser encarada como um modo

---

<sup>7</sup> A lista de ações pode ser consultado em anexo: Anexo 8

<sup>8</sup> Este texto encontra-se em anexo a este relatório, consultar: Anexo 6

<sup>9</sup> Este texto encontra-se em anexo a este relatório, consultar: Anexo 7

de expressão, ativação e manifestação estética e política, o facto de haver o registo de censura ou de repressão parece-me altamente contraproducente e nefasto. Definir “arte” ou o seu objetivo é um exercício complexo. Porém, “arte” e “comunicação” são conceitos que na minha ótica estão diretamente ligados e são indissociáveis. A partir do momento em que existe um artista que produz uma obra e a expõe, e existe um espectador ou público que a vê ou interpreta, estamos perante um ato de comunicação. A postura do artista ao expor a sua própria obra, ou ao fazer uma exibição pública da mesma, também evidencia a sua necessidade de diálogo.

Quando falamos de arte *queer*, esse diálogo ainda se torna mais evidente. A questão da visibilidade é algo impossível de dissociar de qualquer manifestação artística *queer*. Existe a necessidade de mostrar, de levantar questões, evidenciar problemas e provocar respostas e reações. A afirmação *queer* promove a reflexão sobre a desigualdade, a falta de visibilidade e a falta de direitos, sejam eles judiciais, políticos ou sociais. Ter um mecanismo de censura sobre um mecanismo de denúncia é contra-produtivo. A censura é grave em qualquer uma das suas manifestações, mas se considerarmos este caso, censura sobre manifestações artísticas *queer*, para além de anularmos a problemática que o autor pretende levantar ainda caímos no problema de estar a anular o tema e negar a existência *queer*, denotando-a como algo que não deve ser difundido, mas antes reprimido custe o que custar.

Por outro lado, fez-me sentido, para o texto “O Armário”, inserido na performance em análise, abordar o ambiente de confissão falado por Foucault em *História da Sexualidade 1*.

*(...)Mas, por muito mais que se castigue a língua, a extensão da confissão, e da confissão da carne, cresce constantemente. Porque a Contra-Reforma se esforça em todos os países católicos por acelerar o ritmo da confissão anual; porque tenta impor regras meticulosas de auto-exame; mas sobretudo porque concede cada vez maior importância à penitência - e talvez à custa de alguns outros pecados - a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos conjuntos da alma e do corpo - tudo isso agora tem de entrar, e em pormenor, no mecanismo da confissão e da direção. O sexo, segundo a nova pastoral, já não deve ser mencionado sem prudência(...)*

*(...)Não falo da obrigação de confessar as infrações às leis do sexo, como o exigia a penitência tradicional, mas a tarefa, quase infinita, de dizer a si próprio e de*

*dizer a outro, tão frequentemente quanto possível, tudo o que possa respeitar ao mecanismo dos prazeres, sensações e pensamentos inomináveis que, através da alma e do corpo, têm qualquer afinidade com o sexo. Este projeto de «discursificação» do sexo tinha-se formado já há muito tempo numa tradição ascética e monástica.* (Foucault,1994:23)

Neste volume da *História da sexualidade I, A Vontade de Saber*, de Foucault, aborda-se o tema da repressão e a forma como o discurso e o silêncio intensificam, anulam ou formulam essa repressão. De que forma somos reprimidos e de que forma exaltamos ou negamos o facto de sermos reprimidos. Foucault percorre as formulações discursivas sobre o sexo ao longo dos séculos desde a liberdade discursiva, à etiqueta discursiva e naturalmente ao silêncio. Aquilo que me interessa mais neste livro de Foucault é a questão da confissão, a formulação da sexualidade através do discurso, de um discurso a si próprio e ao outro. A confissão permite criar um discurso de policiamento autónomo, policiado por um diálogo com o confessor. A dimensão e a confissão católicas fomentam largamente este discurso, mas esta relação de poder do confessor e a submissão do confessado difunde-se noutras relações. Nomeadamente polícia/confessor de um crime, em que a expressão e existência do próprio crime reside na confissão e na forma como é confessado. Outra das relações que importa sublinhar é a relação terapeuta/paciente em que a formulação do problema se materializa através do discurso, confundindo o problema com a verbalização do problema.

A questão da psicanálise ou mesmo da confissão religiosa é algo que interessa neste texto. Estes ambientes parecem, a meu ver, confirmar um problema. Trazer o tema da homossexualidade para este ambiente parece legitimá-lo como problema. Que relação é esta estabelecida entre confessor e confessado? De que maneira é possível tornar esta relação uma relação justa e igualitária? Qual a legitimidade de uma relação que se baseia numa figura que julga e numa outra que é julgada? O interesse nestas relações dá-se na desigualdade de poder e na validação de alguém em posição superior, ou a quem é dada maior importância sobre o problema do confessado. É o veredito do confessor que posiciona o problema/tema a ser confessado.

Este julgamento, presente no texto “O Armário”, surge pela questão de se olhar para a homossexualidade e para a não identificação de género como algo errado, que é associado a uma patologia social, em que o doente-social está numa situação de inferioridade, sofrimento

e exclusão. Esta situação de diferença social e de inferioridade é marcada pela situação de diferença entre o “doente-social” e o público que assiste à performance, pois ali a única figura deitada e numa situação débil é o “doente-social”. É esta situação débil que me leva ao paralelismo entre o colchão a flutuar e o armário. Ambas são situações de perigo para quem está preso. Fora do colchão flutuante, está a água, o perigo de ficar molhado, de se afogar, de mergulhar num terreno que não se conhece o fundo. Fora do armário, está a sociedade que não se importa de julgar, ofender, discriminar, ostracizar, isolar, expulsar, entre outros verbos. O paralelismo entre o colchão e o armário prende-se com a situação de debilidade e o perigo fora dessa bolha de segurança. O problema da ostracização não está só na ostracização mas sim no que a provoca e no que há fora dela, uma vez que esta ostracização existe por ter um motivo e um meio envolvente. O romper da barreira da ostracização implica o contacto direto com o meio exterior e as forças opressivas e punitivas.

A questão do colchão ter uma conotação sexual também é importante, por ser o local onde se dorme e onde se faz sexo. Este ponto pretende evidenciar que esta discriminação social é feita com base em algo íntimo, pessoal, como por exemplo fazer sexo/deitar-se com uma pessoa do mesmo sexo, algo que é ainda hoje encarado como uma escolha pessoal. A orientação sexual não é uma escolha, nem sequer um tema de debate público, fora da dimensão política e lei. É algo íntimo e pessoal que deve ser gerido por quem está implicado na situação. Inicialmente existia a ideia de ter em cena um colchão flutuante em conformidade com este texto. Porém houve a necessidade de recusa física desse elemento e de deixar assinalada apenas a sua referência. Porém convém ressaltar a simbologia da cama por ser um lugar de intimidade, de sexo, de masturbação, de estar sozinho ou acompanhado, de descanso. É um lugar onde se está indefeso, frágil, onde a ideia de *safe space* está presente, nomeadamente por ser um espaço semi-oculto onde se pode ser livre e estar seguro, onde não tem de haver uma máscara social. Aqui a intimidade pode ser significada como oposto a essa máscara social.

Penso que numa primeira análise mais superficial do texto, seja evidente a figura do julgador e do julgado, atribuindo-se essas posições ao psicoterapeuta e ao doente-social, respetivamente. No entanto, na performance, o papel do julgador cabia ao público. É ele o elemento que vê e julga de fora. No fundo, estas duas personagens, o psicoterapeuta e o doente social, são as duas a mesma, ou duas faces da mesma moeda, se quisermos. É o psicoterapeuta que se divide entre em dois papéis, pois ele sente-se julgado mas também se

sente julgador, na medida em que a forma condicionada como crescemos por vezes condiciona a forma como vemos o mundo e somos treinados a julgar e a interpretar um papel de concordância social. Somos obrigados a estar num armário. No fundo este discurso é um monólogo interior do psicoterapeuta, em que ele próprio tenta sair do armário, lutando por deixar de ser condicionado. O deixar de ser condicionado significa deixar de agir conforme imposições sociais e construir a sua identidade com base noutras vivências que não sejam vivências opressivas por parte de pessoas exteriores.

É por causa deste monólogo interior, desta luta no interior do seu pensamento, que me refiro a Fernando Pessoa, já que Pessoa, sendo ou não homossexual, vivia muita coisa na sua própria cabeça. Era na sua própria cabeça que se desdobrava em várias pessoas, em diversas *personae*, como acontece neste diálogo/monólogo. Imenso era o mundo na imaginação de Fernando Pessoa. Muita coisa tem lugar no campo do intelecto e da abstração, no campo da não-experiência e da não-experimentação física. Neste monólogo, partimos do mesmo princípio: a imaginação são os limites deste armário e desta experiência social, não só de quem nele participa, mas principalmente de quem está fora dele e o cria, ou seja as forças opressivas exteriores, que fazem com que o armário se crie.

Botto e Pessoa eram muito diferentes enquanto poetas e criadores. Todavia, é importante referir que de certo modo eles se complementam, como é notório nos excertos do poema que Botto dedica a Pessoa e que interferem e surgem neste diálogo “O Armário”, imiscuindo-se nas falas das personagens. Esse mesmo poema é também referido e analisado no livro de Klobucka. Botto parece ser parte da concretização que não existia em Fernando Pessoa, criando-se assim um imaginário em que Pessoa concretiza ações no seu imaginário e Botto concretiza essas mesmas ações mas no plano físico. Como se Botto fizesse algo que Pessoa apenas pensasse ou sonhasse sem o fazer. É curioso notar o facto de Jorge de Sena, em alguns textos e prefácios, se ter referido a Botto como uma espécie de heterónimo de Pessoa, o que nos legitima quando estabelecemos uma ligação entre estes dois autores, para lá da pessoal. Seguindo esta teoria de Jorge de Sena, esta relação reflete-se na obra de ambos os artistas.

No texto “O Armário”, surgem também citações do poema *Antinous*, escrito por Pessoa e utilizado também noutros momentos da performance. Em *Antinous*, Pessoa também refere o papel da construção e da imaginação. Já o texto “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana” é utilizado em dois momentos da performance, o que permite

ao público a sua assimilação de formas diferentes. Primeiramente, o texto é utilizado como uma declaração de interesses daquilo que vai ser abordado ao longo da performance, estabelecendo-se desde logo uma relação entre a água e as temáticas a abordar. Da segunda vez que o texto surge, a intenção surge aliada a uma ação, a de cobrir o rosto com argila, anulando a expressão facial e deixando apenas os olhos salientes, com o objetivo de dar ao público a possibilidade de ouvir questões relevantes enquanto alguém se esforça por apagar a própria imagem física que produz, afirmando a supremacia do texto verbal ao imagético, ainda que, naturalmente, propondo uma nova imagem a partir desta ideia. Neste texto, escrito na primeira pessoa, demonstra-se o interesse de ser livre e fluido como a água, apesar da dificuldade de o fazer quando tudo se bifurca à nascença, ou seja, quando se nasce. Isto porque já se nasce com um género associado, em concordância com o sexo biológico e com as imposições e expectativas associadas a esse mesmo género, como é disso exemplo a afeição social e capitalista a conceitos como a família, a normalidade, a continuidade biológica, a normatividade heterossexual vigente, entre outros. Esta ideia é desenvolvida por Paul B. Preciado no seu livro *Manifesto Contrassexual* onde o autor sublinha a ideia de que antes de uma criança nascer existe toda uma imposição social heteronormativa pré-concebida do seu género, materializando-se na pergunta “é menino, ou menina?”. Deste modo toda a ação consequente desta pergunta e do nascimento de um novo ser já é socialmente condicionada. O texto fala também das lavagens que temos de fazer ao longo da vida para nos limparmos dos dogmas e estereótipos pré-instituídos, como os que acabei de referir.

Por último, torna-se imperioso focar ainda momentos bíblicos em que a água é referida, nomeadamente o episódio da Arca de Noé e o separar das águas de Moisés, numa reivindicação não binária da sociedade. Esta analogia não deve ser entendida de forma literal mas sim como a noção de herança binária de que todos nós somos fruto. A referência à arca de Noé, onde foram emparelhados bichos por espécie, um do sexo feminino e outro do sexo masculino, deve fazer-nos refletir sobre qual o sentido de fazer isso com a espécie humana e de fecharmos o espectro de possibilidades de relacionamento, seguindo um conceito normatizado de fundamentação biológica baseado na reprodução da espécie.

## 2- IMPORTÂNCIA DA AÇÃO

*Onanismos* é uma performance construída com base em ações específicas, que podem ser consultadas em anexo, e que visam a criação de um ambiente muito particular. Este facto faz com que haja uma recusa de uma narrativa, pois o interesse incide sobre essas ações específicas e não na ordem pela qual ocorrem ou sequer a existência de uma história que pretendem contar.

*Onanismos* não tem narrativa, tem uma feitura. Não pretende contar, apenas fazer. Uma das coisas que mais interesse me desperta na performance, em face do teatro mais convencional, é o lugar primordial do fazer em oposição ao representar, transportando o que se quer transmitir para o momento da performance. É esse fazer que ativa o conceito ou o pensamento e não o ato ilusório da representação. De alguma maneira, fazer torna a experiência da performance mais real, ainda que fora de um contexto quotidiano. Este fazer está diretamente relacionado com a atividade humana, que nos permite legitimar a nossa presença e realçar a noção de que estamos a interferir com o mundo, que a nossa ação pode alterar esse mundo. O mundo devolve-nos a necessidade de existência quando executamos uma ação.

Posto isto, considero que a narrativa não é de todo importante para este objeto. As ações sucedem-se umas às outras mas porque habitam no mesmo tempo, não com um objetivo de narração ou de sequência. Devido a este facto, a performance em causa não contém picos de maior intensidade ou de maior atenção. A única questão que foi tida em conta foi a duração. Desde logo, a primeira ação é mais longa e demorada para que houvesse tempo de entrar no ritmo da performance, no ritmo que se queria impor. A partir desse momento, toda a construção segue uma lógica de experimentação e decisão, ou seja, após experimentadas algumas imagens/ações/soluções ao longo da residência artística, havia a decisão de se fazer parte ou não da apresentação final. A presença da Maria Llanderas e o confrontar das suas propostas/sugestões de carácter mais físico ou coreográfico com as minhas propostas de carácter mais visual também teve um papel preponderante e necessário

para o objeto final. Ao longo do processo, inúmeras experiências ficaram de fora e outras tantas foram mantidas.

O ritmo batismal unifica as ações. Estes processos ritualísticos envolvem tipos de protocolo específicos, onde existem inúmeros momentos a cumprir, de forma solene. Esses momentos têm o seu tempo e só são começados após a conclusão do momento anterior, um após o outro, com um tempo específico, até à conclusão do ritual. Deste modo, é possível conotar ações específicas de caráter físico com intenções de caráter abstrato. O tempo demorado permite criar associações mentais entre gestos físicos que conhecemos do dia a dia com referências religiosas ou rituais de caráter mais esotérico. Outra questão importante é a preparação necessária para estes rituais. Quando eles começam já está tudo preparado, para que o ritmo não tenha de ser alterado. Os objetos necessários já estão presentes e prontos para utilização, os adereços já estão no sítio, é só fazer acontecer a ação.

Como exemplo destas ações, apontamos na performance as seguintes: percorrer um percurso de olhos vendados com livros sobre a cabeça; despejar leite sobre a testa, como ato batismal; lavar o rosto após ser coberto de leite; cobrir o rosto com argila; atirar livros para a água; rasgar páginas de um livro. Estas ações podem ser divididas em dois tipos: as que envolvem líquidos, como água e leite; as que dizem respeito aos livros. As ações como o despejar do leite ou o lavar o rosto têm uma referência direta ao batismo e ao legitimar a existência de um ser, isto é, fazê-lo nascer aos olhos de uma qualquer entidade superior. Por outro lado, as ações com os livros têm a intenção oposta, ou seja, destruir algo que está criado, que foi escrito: o contacto da água com o papel apaga o que está escrito e o rasgar das páginas destrói o objeto. Relacionando-se ainda com esta característica da destruição, estão presentes algumas ações que promovem a anulação do performer, não de forma efetiva, mas de forma visual, como o cobrir do rosto com argila, cobrir o rosto com uma t-shirt e sair mesmo do espaço do lavadouro. Estas ações estão diretamente relacionadas com a legitimação da existência e realidade com base naquilo que se dá a ver.

Muitas das ações que falo estabelecem também relação com obras clássicas de pintura e escultura, imagens que estão no meu imaginário e que foram muitas vezes transportadas para o espetáculo; como é disso exemplo a estatuária clássica, presente no poema *Antinous*, que influenciou as movimentações e gestualidade dos performers, nomeadamente as representações clássicas de Vénus, Apolo e Júpiter. Outras obras mais recentes que influenciaram imagens presentes na performance foram: *Les Amants* de Magritte e *La Maja*

*Desnuda* de Goya. Estas obras estão sobretudo relacionadas com a exposição, seja do corpo ou da expressão sentimental.

### 3- SITE SPECIFIC

Após visitar pela primeira vez o Lavadouro de Carnide, fez todo o sentido que a criação ali efetuada fosse um trabalho fruto de uma criação *site specific*. Atendendo às condicionantes e características do espaço, não faria sentido ignorá-las e produzir um espetáculo independente do local onde nos encontrávamos.

O Lavadouro de Carnide possui um tanque de grandes dimensões, que ocupa a maior parte do espaço e tem um destaque muito acentuado, como pode ser visto no registo fotográfico do espetáculo em anexo. O tanque, em pedra, é um elemento central, simétrico e demonstrativo da função original do espaço. Em torno do tanque encontramos uma espécie de muro, também em pedra, que acompanha todo o espaço. O pé-direito é alto e as telhas são visíveis, tal como a estrutura de madeira que as suporta. O lavadouro possui ainda um estendal exterior a que se pode aceder através de uma porta de metal. À sua volta, o Lavadouro exhibe janelas retangulares, perto do telhado, que deixam que a luz penetre o espaço interior. Devido às condições de construção, o espaço não possui nem isolamento térmico, nem isolamento sonoro.

Em coexistência com o Teatro do Silêncio, o lavadouro continua a manter as suas funções originais, para os moradores da zona que o queiram utilizar como tal. Esse facto faz com que o lavadouro só possa ser utilizado pelo Teatro do Silêncio após as 17h, durante a semana, e em horário completo aos fins de semana, estando sempre visíveis elementos e objetos usados na tarefa de lavar a roupa, como é o caso de alguidares, botas de borracha, roupa estendida, entre outros.

Tendo em conta todos estes fatores, pareceu-me impossível produzir um trabalho que não fosse um *site specific*. Naturalmente que esta decisão carrega algumas limitações. Porém, no nosso caso, serviu como força impulsionadora geradora de várias soluções cénicas. Um dos fatores também relevantes foi a decisão de fazer uma apresentação às 21h com luz artificial e outra às 17h com luz natural, deixando que a luz também interferisse no objeto. Em termos de condicionantes negativas, destacam-se as questões de falta de isolamento

térmico, combinado com o facto de a maior parte da residência ter decorrido durante o inverno e o trabalho envolver contacto com água fria. Posso ainda destacar o perigo possível de trabalhar em pedra húmida ou molhada e o adequar constante de movimentos e ritmos a essa condicionante. A utilização de texto e voz falada também mereceu atenção e adequação da nossa parte, visto que o espaço era bastante permeável a sons exteriores, nomeadamente ao vento e ao trânsito. Ainda assim, os fatores positivos superam estas condicionantes, pois decidimos olhar para este espaço como uma espécie de cenografia natural da performance, o que fez com que toda a estética ganhasse uma componente mais imersiva. Ao contrário do que acontece num teatro e numa convenção dita normal, em que o espectador está sentado numa bancada ou plateia a ver o que se passa no palco/cenário, neste caso, ao entrar no espaço o espectador já está no cenário e passa a ser parte integrante da performance. Este facto contribuiu também para que o discurso muitas vezes fosse direcionado ao público. As próprias estruturas do lavadouro foram utilizadas para marcações, desempenho e surgimento de ações específicas, como pode ser observado na lista em anexo.

Lehmann refere na sua obra *Teatro pós-dramático* que o espaço teatral, no contexto pós-dramático, pode ser um lugar de exceção. A configuração de teatro como espaço de comunidade, nomeadamente no processo de integração e comunicação na comunidade, fez com que houvesse a ligação entre ritual e teatro e as modalidades de teatro públicas, despertando um ritual comunitário no teatro e trazendo-lhe uma nova vida no contexto pós-dramático.

*(...)Assim é possível que não se deva somente a razões programáticas o facto de que os grupos teatrais privilegiem igrejas bem como galpões de fábricas, que podem lembrar a espacialidade imponente de catedrais e que desvinculados da sua função “mundana” na produção material ganham uma nova aura com o teatro que neles tem lugar.(...) (Lehmann, p.280)*

Lehmann refere que fora do espaço teatral comum há possibilidades a que podemos chamar *teatro específico fora do local*, ou *site specific*, utilizando o termo importado das artes plásticas. Essas possibilidades permitem que não se use o espaço por se adequar ao texto ou objeto artístico, mas antes o próprio lugar adquire expressão artística por meio do teatro. O espaço deixa de ser objeto de significado e passa a ser coparticipante. Nesta modalidade de

teatro, atores e espectadores são convidados do espaço, pois ambos experienciam da mesma situação não quotidiana, numa unidade desconfortável. Lehmann define esta conceção de teatro como tempo compartilhado e experiência comum de atores e espectadores em que os espectadores são também intervenientes.

Através do *site specific*, à semelhança do que acontece nas artes plásticas e principalmente nas artes performativas, surgem projetos teatrais motivados por ativação de espaços públicos, como é o caso do Lavadouro de Carnide.

O imaginário subjacente a esta performance localiza-se em grande parte na imagética da antiguidade clássica, sendo um dos textos utilizados o poema *Antinous* de Fernando Pessoa. Além disso, foi feita uma pesquisa sobre as posições que podem ser observadas na estatuária clássica, tanto para representar o masculino como o feminino, o poder, a submissão e o erotismo. Assim, o espaço do lavadouro ganha uma relação direta entre a pedra da estatuária e as estátuas que neste caso éramos nós, os performers. O espaço do Lavadouro funciona nesse caso como suporte desta instalação estatuária mas também como lugar de museu e culto às obras. Habitar aquele espaço fez com que a presença do imaginário da escultura fosse crescendo, chegando-se a usar e a experimentar elementos que o acentuam, nomeadamente panos molhados sobre o corpo que remetem para os panejamentos das estátuas, e o cobrir do rosto com argila, como se se tratasse de um momento escultórico em que o rosto perde expressividade e se aproxima de um busto.

Resultante das escolhas textuais e de movimentos efetuados, a performance ganha uma dimensão ritualística e batismal, e conseqüentemente um ritmo. Um ritmo mais lento, pausado, focado na respiração sempre como se de um culto ou ritual iniciático se tratasse, um ritmo claramente e propositadamente diferenciado do tempo da realidade quotidiana. Esse ritmo não poderia existir sem a presença da pedra e da água.

De alguma maneira, o ritmo ali presente também pode ser comparado ao que acontece num ambiente termal, o ritmo burguês em que as ações acontecem quando têm de acontecer. A relação que existe entre os dois performers respeita esse ritmo e está em conformidade com o todo.

Algo também essencial e que acentua a categorização de *site specific* é a presença da água neste espaço. A água é um elemento fundamental na ação e é algo que só foi possível devido ao facto de ser uma performance feita num lavadouro. Muitas das ações estão relacionadas com o encher do tanque, esvaziar do tanque, o som da água a correr, o emergir

do corpo na água, o atirar livros e peças de vestuário para a água e o efeito de despejar leite que, a par de modulações cromáticas na água, remete para o ato limpar de algo e, também, para uma espécie de fluidos corporais e até mesmo cósmicos, como se estivéssemos a ver a expansão de uma nova Via Láctea.

#### 4- ÁGUA

A água é o elemento predominante desta performance, quer a nível cenográfico, quer como elemento performático. A presença e utilização da água prende-se com o facto do espaço utilizado ser um lavadouro público, ocupado por um grande tanque com água. Porém é impossível dissociar a utilização da água dos temas abordados tal como é impossível eliminar a conotação simbólica que atribuímos à água.

O primeiro e mais óbvio cruzamento que pode ser feito entre água e temáticas relacionadas com orientação sexual, identidade de género e teorias *queer*, baseia-se na fluidez que se procura nestes temas, ou seja, na não divisão ou catalogação dos mesmos em categorias estereotipadas e segmentadas. Evidentemente podemos pegar na relação da palavra fluidez em relação à atribuição de um género. A necessidade de fluidez de género é cada vez mais proclamada. Independentemente da concordância ou não com a utilização do verbo fluir em relação à identidade género, o carácter mutável, líquido e de alteração constante da forma da água faz com que faça todo o sentido compará-la com estes temas em constante reconstrução pessoal e social.

Na água, o corpo tem movimentos muito mais livres que fora dela, movimentos mais orgânicos, semelhantes aos movimentos que possui durante o período de gestação, no interior do útero. Na água, o corpo possui muito mais liberdade que fora dela, liberdade essa necessária e vital para a vida quotidiana artística que se reclama nesta performance.

O ambiente aquático surge aqui como uma reivindicação dessa liberdade. O corpo humano é constituído essencialmente por água e necessita dela para viver, como precisa dessa liberdade e de ser questionado em termos artísticos. A liberdade do corpo e do género, tal como a sua ligação, precisa de ser problematizada e abordada em “palco”. No texto introdutório do livro *Problemas de Género* de Judith Butler, intitulado “Dançar primeiro e pensar depois”, João Manuel de Oliveira fala do corpo questionado, deslegitimado, desconstruído, que surge pela primeira vez em Portugal na dança contemporânea, por mão de artistas como Vera Mantero, Francisco Camacho e João Fiadeiro, como primeiras

manifestação da obra de Judith Butler na cena artística portuguesa. Segundo João Manuel de Oliveira, foi preciso Portugal dançar primeiro, para se pensar depois, defendendo assim neste prólogo que o género é feito também através de expressões artísticas como dançar, fazer, *performar*. Além disso, permito-me acrescentar que o género se constrói questionando a dimensão sólida e imutável de um corpo, de um pensamento.

Ainda assim, continua a ser necessário e obrigatório abordar este tema e este corpo. Este questionar do corpo é possível de diferentes maneiras e parece-me produtivo fazê-lo através de um meio como a água, elemento tão caro à ideia de nascimento, desde o meio aquático ao romper das águas ou, ainda, à capacidade de retirar a vida ao corpo por afogamento, ou apenas relações mais superficiais como alterar a temperatura corporal, limpar o corpo ou fazê-lo boiar.

A questão da limpeza pode aqui ser vista como limpeza corporal, espiritual ou até levada a um ponto mais extremo. O episódio do dilúvio é uma narrativa de limpeza através da água. O episódio do dilúvio implica uma inundação enviada por um ser divino, provocando a destruição da civilização, como oportunidade de limpeza, purificação da humanidade e renascimento

A ligação da água com a morte também é visível não só com o afogamento mas ainda nos costumes de algumas civilizações ou povoações cujo ritual fúnebre consiste em atirar às águas ou deixar o corpo no rio ou no mar. A relação ao nascimento pode também ser feita, além do cariz biológico ou de ambiente aquático, por meio do batismo. A relação do ritual com a simbologia da água é bastante óbvia, como o despejar da água benta sobre a cabeça de um ser que está prestes a integrar uma nova comunidade. Neste caso a água é benzida por um padre, no caso cristão, e o ato simboliza o entregar deste ser a uma entidade divina. É importante referir o batismo como ato iniciático, nomeadamente como a descrição bíblica do batismo de Jesus. Jesus é batizado, no Rio Jordão, por São João Batista e este ato simboliza o início do ministério público (vida pública) de Jesus. Este batismo serve para preparar Jesus para a sua vida, neste caso para a sua vida “pública”. Tanto aqui como nos rituais fúnebres que envolvem água, existe uma relação direta entre a água e um ente divino, sendo a água o meio de ligação do ser humano envolvido e da figura divina.

Como já falei no capítulo II-1, o texto “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana” estabelece ligação direta entre a água e as temáticas abordadas. A água é indispensável à vida humana porque ocupa fisicamente a maior parte da crosta do planeta e

porque nos constitui fisicamente a nós. A necessidade da água deve ser sempre acompanhada com a noção que devemos ser nós a escolher as águas onde nos queremos mergulhar e as lavagens e limpezas que queremos fazer ao longo da vida. Precisamos de saber "separar as águas", como diz a expressão popular, no sentido de as saber escolher, ao mesmo tempo que tais ações nos vão criando e definindo.

A questão simbólica da lavagem adquire toda a importância. A lavagem implica escolha e implica liberdade de lavar o que não interessa, o que incomoda, de não pertencer a algo predestinado ao nosso corpo. A lavagem recusa essa dimensão de destino e cumprir algum fado anunciado e propõe escolher que lavagens devemos fazer ao longo da vida, que coisas são significantes e que coisas nos significam, mas sempre com a noção de escolha e de identidade própria não-regulamentada por entidades superiores ou desconhecidas.

## 5 - PLASTICIDADE DO ESPETÁCULO

A plasticidade desta performance assume sem dúvida um dos pontos cruciais de análise. Além da coerência e preocupação com o que pretendia abordar, a plasticidade e a importância estética não poderiam ser deixadas de parte nem ter uma importância menor. Além de me sentir confortável em catalogar este objeto artístico como performance e *site specific*, também me sinto confortável em classificá-lo como instalação. Isto deve-se ao facto de todos os elementos estéticos terem sido pensados e ocuparem aquele espaço de uma maneira consciente, quase como se fosse uma instalação escultórica, onde diferentes peças/esculturas habitam o lavadouro. Porém, a diferença está no facto de a instalação ser feita por dois performers ao invés de duas estátuas, mas com um pensamento/pesquisa que envolve o movimento inerente a uma peça escultórica clássica.

Como já foi referido no capítulo designado *site specific*, esta performance foi desenvolvida e criada para o Lavadouro de Carnide, tendo em atenção as características do espaço, interagindo com elas, potenciando-as e respeitando-as. A ideia de encarar este espetáculo como um todo também é muito relevante. Tendo em consideração estes dois fatores, não faria qualquer tipo de sentido introduzir elementos cenográficos ou figurinos que fossem dissonantes; nem por excesso nem por defeito. A coerência estética era algo necessário. Não faria qualquer tipo de sentido introduzir figurinos ou elementos cenográficos que não possuíssem o mesmo nível de atenção que o restante espaço.

Os figurinos utilizados foram figurinos de linhas simples e atuais cujos materiais eram fundamentais para os destacar, recorrendo-se a tecidos metalizados, prateados e dourados, que se entrosavam com os tons do lavadouro mas, de certo modo, simultaneamente, rasgavam o ambiente com alguma contemporaneidade e elementos mais pop. São exemplos o fato de banho dourado, o roupão prateado e a t-shirt, estes dois últimos confeccionados por mim visto que se tratou de uma produção sem orçamento.

Esta linguagem pop, fruto de referências ligadas à cultura pop, dos meios de difusão das grandes massas como internet e autores relacionados com música ou moda, permitiu criar um impacto maior sobre os dois performers e de alguma maneira torná-los visíveis num ambiente visualmente imponente. Por outro lado, o brilho dos tecidos em oposição ao mate da pedra acentua o ambiente de que tenho vindo a falar e consegue aliar dois elementos, que parecem à partida dissonantes, numa linguagem una. Estes elementos de rutura, mais atuais, são valorizados neste trabalho, pois procura-se contrastar um elemento com outro, dando-se simultaneamente um novo destaque. Exemplo disso é a leitura do texto “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana” a partir de um telemóvel em vez de uma folha de papel, contrariando o ambiente do passado que às vezes também parece querer surgir.

Relativamente a esse ambiente mais tradicional, devo referir os livros que eram utilizados como adereços e/ou elementos cenográficos na performance, livros esses que fizeram parte da vida de pessoas que morreram e que estavam sem uso. Encarados como preciosidades, procurou-se destruí-los ao vivo, colocando a atenção na efemeridade e na destruição de um elemento com um certo peso histórico. O objeto livro possui várias conotações que não podemos ignorar como, por exemplo, o seu valor documental e de registo físico de uma obra e a relação direta com o tema de obras censuradas por trás da construção da performance. O livro comporta o armazenamento do conteúdo que o seu autor quis transmitir, encerra o pensamento do eu autor. O facto de se usar papel num ambiente cheio de água também torna evidente a destruição eminente destes objetos. Ao serem usados livros sobre a cabeça de um dos performers, o objeto fica também conotado como objeto ditador, ou seja, objeto que obriga a manter uma postura direita e reta, sem movimentos que o destabilizem, diretamente ligado ao ter de cumprir uma determinada disciplina e seguir uma norma. Relaciona-se ainda ao treino feminino clássico para ter uma postura elegante, conceito este claramente questionável enquanto modo de repressão e por isso trazido à discussão pela performance.

Desta maneira, é estabelecida uma ligação de oposição entre elementos ligados a um imaginário passadista e elementos contemporâneos como o telemóvel, tornando evidente que objetos de diferentes naturezas podem coabitar de forma pacífica no mesmo espaço e pertencer à mesma obra.

A garrafa de vidro (garrafa de vinho) presente na performance no momento do batismo pretende contrastar uma atividade solene como o batismo com uma atividade dita

boémia e profana como o beber álcool, querendo demonstrar as controvérsias que podem existir num ato como o batismo. Essa garrafa estava cheia com leite em vez de vinho ou água, o que fazia com que o leite escorresse sobre a cara do performer e contaminasse a água, criando uma imagem turva e nublada impedindo de se ver o fundo do tanque do lavadouro. O elemento do leite, além da sua conotação, também possui uma plasticidade enorme alterando o elemento que está em maior quantidade no espaço do lavadouro, elemento esse que também já é um elemento plástico de grande importância. A plasticidade da água é também evidenciada quando entra em contacto com o corpo humano, e com os tecidos, juntando os figurinos colados ao corpo ou semitransparentes, salientando uma componente de certa forma erótica do corpo, também presente num dos textos utilizados – *Antinous*.

Por fim, a argila é também um elemento plástico que serve para alterar o rosto dos performers, como se tratasse do uso de uma máscara ou o aproximar a uma escultura/estátua sem expressão.

## 6- CRIADOR, DIRETOR DE ATORES E INTÉRPRETE

*Onanismos* foi fruto de um pensamento artístico desenvolvido ao longo de alguns anos. Porém, foi o primeiro projeto performativo de minha autoria a título individual. Formado em pintura e com afinidades com as artes plásticas em geral e ao pensamento artístico, surgiu em mim o interesse de transpor essa realidade para um campo mais performativo sem o separar da sua componente plástica, que considero fundamental e onde julgo que este objeto ganha solidez e complexidade. A performance traz o fazer que sentia falta no ver das artes plásticas. *Onanismos* tem como objetivo cimentar alguns pensamentos estéticos e conceptuais e servir como ponto de partida a um pensamento artístico que se concretiza numa deambulação entre as artes plásticas e performance.

Sendo o primeiro projeto deste cariz, existiram inúmeras funções que desempenhei e que julgo pertinente referir, nomeadamente o meu trabalho como encenador, diretor de atores, cenógrafo e produtor. É importante notar que, por se tratar de uma produção que não possui grandes meios de financiamento, foi necessário o acumular de funções, o que acarreta algumas vantagens e, por vezes, algumas desvantagens.

O facto de ter de assumir o papel de encenador torna-se sem dúvida um motivo de interesse, onde a lógica de atuação tem um pensamento bastante distinto do que acontece nas artes plásticas. Apesar de existir a noção de que uma peça de arte tem como um dos seus objetivos ser exposta ou apresentada ao público, é na performance ou no teatro que a perceção do público é maior. Neste caso, a relação com o público é mais forte e direta, e coabita ao mesmo tempo que a performance se desenrola, contrariamente ao caso das artes plásticas que quando são expostas já estão finalizadas. A função de encenador acarreta esta função de levar a cena, de tornar visível. Tendo em conta esta inevitabilidade do público, foi necessário adequar o meu pensamento para que tornasse visível aquilo que acho pertinente. A noção de público leva o pensamento para um nível diferente de visibilidade e faz com os trabalhos ganhem uma dimensão aumentada.

Em relação ao que pode ser encarado como direção de atores, neste caso específico materializa-se na relação estabelecida com a María. Ao longo da residência, isso permitiu-me criar a noção de que o trabalho coletivo só pode acrescentar novas dimensões ao pensamento individual. A direção existiu enquanto experimentação e sugestão, com a noção de individualidade e de confronto com as ações praticadas.

A componente de cenógrafo e figurinista pode ser aquela que mais se assemelha à atividade plástica, embora eu não concorde inteiramente com essa ideia. Julgo que o pensamento está diretamente mais relacionado com o papel de encenador do que de artista plástico, pois para mim a cenografia e os figurinos têm como objetivo ajudar o público a familiarizar-se ou a ter afinidade com o objeto artístico em questão.

Relativamente à função de produção, foi aquela que maior desconforto me trouxe e aquela que considero ser mais complicada, uma vez que mal gerida pode prejudicar todas as outras funções de que falei anteriormente. A produção desta performance, ainda que apoiado pelo Teatro do Silêncio, implicou um pensamento omnipresente em diferentes áreas como logística, comunicação, divulgação, mobilização de meios técnicos e gestão de contratempos. A produção implica prever todas as questões inerentes à construção de um espetáculo e aliar a ideia artística ao pensamento de como será possível executar essa ideia em palco. A função de produzir aliada à função de criador e performer acresce o stress inerente à responsabilidade de que um produto resulte e seja fiel ao seu processo de criação.

## IV- CONCLUSÃO

*Atormentava-se por fantasia,  
Não vivia o que temos de viver,  
só tentava saber e não sabia,  
e nem beijava para se esquecer.  
(...)  
Onanismos não dão bom resultado,  
Seremos o sexo. De qualquer maneira  
Procuramos cumprir o nosso fado*

António Botto

*(Op. Cit Klobucka, 2018:210)*

A estrofe acima referida faz parte de quarenta e quatro sonetos escritos por António Botto sobre Fernando Pessoa e encontra-se na pasta «Fernando Pessoa: a obra pública», referido por Klobucka no Livro *O mundo Gay de António Botto* que tenho vindo a referir ao longo de vários capítulos e que tanta importância teve para este relatório. Nestes sonetos, Botto faz quase uma descrição biográfica de Pessoa, passando por uma menção à personalidade tímida de Pessoa e que lidava com os seus medos através da obra poética. Refere-se ainda a relação entre ambos que deixara saudades a Botto e ainda a valorização que aconteceu com Pessoa após a sua morte, facto que muito revoltou Botto.

A maior parte do conteúdo deste soneto baseia-se numa comparação que Botto faz de si próprio com o seu amigo Pessoa. Essa comparação baseia-se numa diferença: mente e

ação. Botto estabelece um discurso que nos leva a entender que algumas coisas que o próprio vivia e experienciava na vida real, Pessoa vivia na sua cabeça, podendo-se subentender neste ponto uma homossexualidade em latência de Pessoa. Essa fantasia vivida por Pessoa e essa não ação, a que Botto alude nos versos acima citados, remetem a não viver o que se tem de viver, culminando com a frase *Onanismos não dão bom resultado*, dizendo que precisamos de ser o sexo, não vivendo a vida sexual apenas com masturbação, pois só assim cumpriremos o nosso “fado”(destino). Vivendo a vida e o “destino”, vivendo também a vida real e a vida sexual.

O título da performance *Onanismos* surge desta frase e surge da necessidade de podermos viver a nossa vida sexual sem a reprimirmos. Por outro lado, esta palavra também remete para uma prática sexual não-reprodutiva como é o caso do sexo homossexual. Ideia que julgo importante defender e desconstruir (ainda para mais numa época em que a reprodução medicamente assistida dissocia progressivamente sexo de procriação): a separação de sexo e vida sexual da ideia de reprodução pura e simples (algo que é igualmente válido, neste sentido, para os relacionamentos heterossexuais). É importante defender o sexo aliado ao prazer e à vontade sexual e não somente ao serviço da reprodução da espécie com vista à continuidade social e económica.

*Onanismos* pretende exorcizar a culpa imposta ao sexo e especialmente a orientações sexuais que não correspondem ao ideal heteronormativo. Esse livrar da culpa, de certa forma uma purificação de sentimentos, liga-se diretamente ao ideal de liberdade de orientação sexual, de identidade de género e liberdade de vida pública, sem opressões, sem consequências e sem censura, seja ela individual ou artística. Censura esta que nunca deveria ter acontecido mas que serviu para impulsionar o movimento artístico *queer* que soube utilizar as forças opressivas como força impulsionadora de motivação artística e de afirmação de visibilidade de corpos que têm o direito à sua existência. A existência não pode ser legitimada pela padronização nem pela pertença a uma maioria. Todos os corpos são material de existência que fazem diariamente o seu percurso de libertação de concepções pré-estabelecidas, que condicionam a existência de uma forma livre.

Que *Onanismos* possa ser encarado como o meu manifesto pessoal e artístico com vista à defesa da liberdade e defesa de todos aqueles que foram censurados, oprimidos ou negados. Que *Onanismos* seja o meu ataque pessoal e artístico à hegemonia patriarcal, à

heteronormatividade estrutural e “obrigatória”, e à dominância de um padrão relacional impositivo. *Onanismos* foi a minha tentativa de dar visibilidade a esta temática.

Botto deu visibilidade, Pessoa deu visibilidade, Antinous e Adriano deram visibilidade, Klobucka deu visibilidade, Raul Leal deu visibilidade, Judith Teixeira deu visibilidade, Paul B. Preciado deu visibilidade, Judith Butler deu visibilidade, Simone de Beauvoir deu visibilidade, Miguel Bonneville dá visibilidade, tal como Cesariny, Al Berto, Bernardo Santareno, Pedro Homem de Mello, Marguerite Yourcenar, Natália Correia, Maria Teresa Horta, António Variações, Ary dos Santos, Eugénio de Andrade e muitos outros deram e dão visibilidade. E é numa homenagem a todos, os nomeados ou anónimos, que este trabalho e a presente dissertação devem também ser entendidos.

## V- BIBLIOGRAFIA

BARRENO Maria, Isabel, COSTA, Maria Velho da, e HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010

BEAUVOIR, Simone De. *O segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand Editora, 1987

BOTTO, António. *Canções e outros Poemas*. Lisboa: Quasi edições, 2008

\_\_\_\_\_, *Cartas Que Me Foram Devolvidas*. Lisboa: Edições Paulo Guedes, 1932

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2011

\_\_\_\_\_, *Problemas de género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017

CORREIA, Victor. *Homossexualidade e homoerotismo em Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri, 2018

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'água, 1994

GOLDBERG RoseLee. *A Arte da Performance*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012

\_\_\_\_\_, *Performance Now: Live Art For The 21st Century*. Londres: Thames & Hudson, 2018

KLOBUCKA, Anna M. *O mundo gay de António Botto*. Lisboa: Documenta, 2018

TEIXEIRA, Judith. *Satânia Novelas/ De Mim Conferência*. Silveira: Livro B, 2019

LEAL, Raul. *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Litexa Editora, 1989

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Manuela Gomes e Sara Seyuga. Lisboa: Orfeu Negro, 2018

LORCA, Federico Garcia. *Yerma*. Madrid: Catedra, 1989

PESSOA, Fernando. *Poemas Ingleses*. Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães Editores, 2010

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contra-Sexual*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

\_\_\_\_\_, *Testo Junkie*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Veronica Daminelli Fernandes. São Paulo :N-1, 2018

ROSA, Armando Nascimento. *Dois Dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo [Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo, seguido de Cabaré de Ofélia]*. São Paulo: Escrituras Editora, 2013.

SPARGO, Tamsin. *Foucault and Queer Theory*. Reino Unido: Icon Book, 1999

YOURCENAR, Marguerite. *As Memórias de Adriano*. Tradução de Maria Lamas. Lisboa: Leya, 2018

## VI- WEBGRAFIA

-ARQUIVO PESSOA:

“Aviso por causa da moral” de Álvaro de Campos

<http://arquivopessoa.net/textos/660>

(consultado a: 20/04/2020)

-REPOSITÓRIO ABERTO DA UNIVERSIDADE DO PORTO :

BOIA, Andreia Fragata Oliveira. *Que o desejo me desça ao corpo*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013

[:https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/76214/2/28551.pdf](https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/76214/2/28551.pdf)

(consultado a: 20/04/2020)

## VII- ANEXOS

### 1- TRAILER DE ONANISMOS

Trailer da performance *Onanismos*:

<https://vimeo.com/402152923?fbclid=IwAR2MwpF7dA4XgeRjXavrBqwfDXU0Z2J4GIJyyiWn3XgpCdsNarR6PX9U5Ug>

### 2- SITE TEATRO DO SILÊNCIO

Site do Teatro do Silêncio, com divulgação da performance *Onanismos* e galeria fotográfica:

<https://teatrodosilencio.pt/2020/02/04/onanismos/?fbclid=IwAR1OOthSjBEPxWMNVHiJ-0h-whpSS8FrY5UFdkdKRC8J6-jtA187xR3iaKM>

### 3- REGISTO FOTOGRÁFICO:

#### 3 a. REGISTO FOTOGRÁFICO POR MIGUEL BARTOLOMEU

-com iluminação correspondente à apresentação noturna:







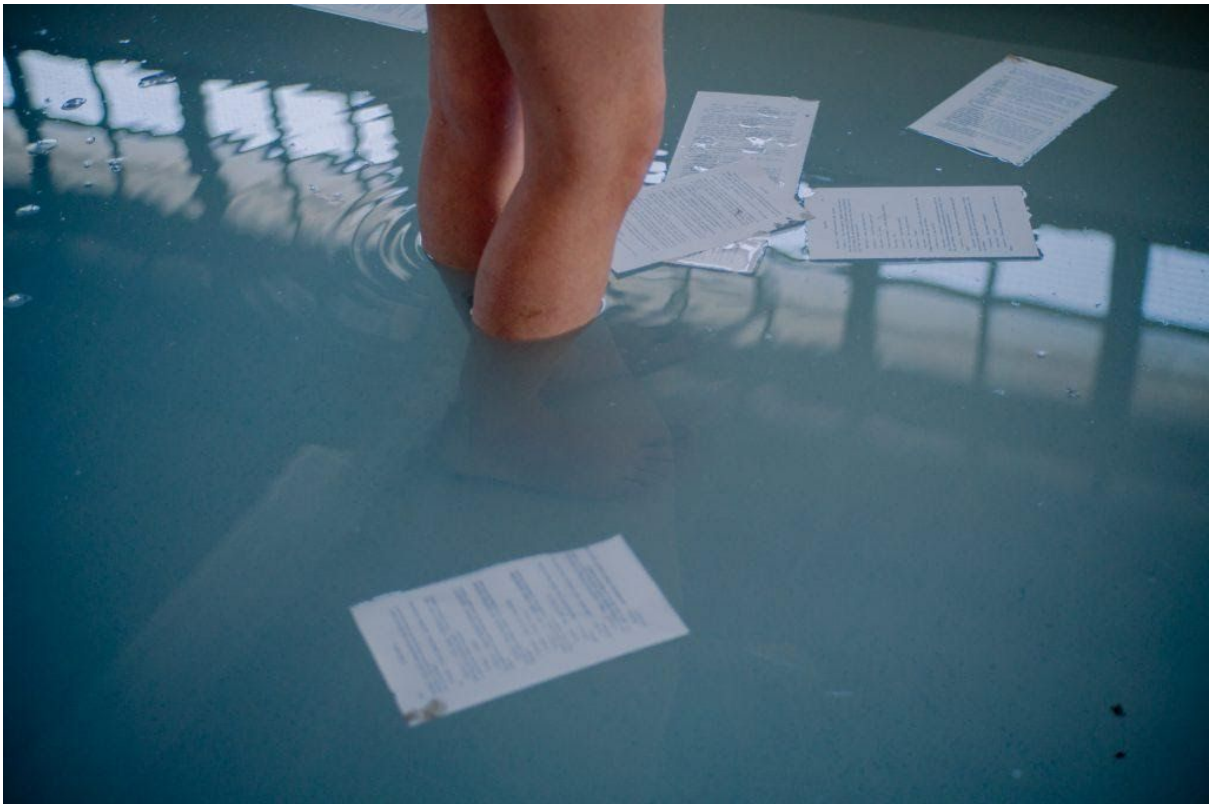


3 b. REGISTO FOTOGRÁFICO POR JOANA LINDA

-com iluminação correspondente à apresentação diurna:









4- CARTAZ *ONANISMOS*

- Feito por Liliana Mauriz:



25 MAIO, 21h | 26 MAIO, 19h

# ONANISMOS

LAVADOURO PÚBLICO DE CARNIDE  
(Estr. da Correia 3, 1600-584 Lisboa)

RESERVAS:  
producao.teatrosilencio@gmail.com

ACOLHIMENTO:  
**TEATRO DO SILÊNCIO**

APOIOS:

 **REPÚBLICA PORTUGUESA**  
CULTURA

*de***ARTES** DIRECÇÃO GERAL DAS ARTES

 **carnide**  
Junta de Freguesia

com EDUARDO BATATA  
e MARIA LLANDERAS

## 5- FOLHA DE SALA



# ONANISMOS

25 MAIO, 21h | 26 MAIO, 19h  
LAVADOURO PÚBLICO DE CARNIDE

*"Por esse mesmo motivo separei-me das águas, separei as águas e fiz-me líquida tantas vezes. Águas não são água. Isso é outra coisa, algo diferente. Eu quis ser água e é difícil não fazer na pele esta limpeza quando tudo se bifurca à nascença".*

Susana M. G. Silvério

A água é o principal elemento e o elemento fundamental. Onanismo parte da água e usa a água. Onanismo parte da obra "O mundo gay de António Botto" de Ana M. Klobucka. Onanismo explora a construção daquilo a que podemos chamar de "armário português".

Onanismo explora a censura feita a obras de temática ou conteúdo homoerótico. Onanismo explora a construção de uma identidade condicionada por mecanismos de repressão tanto políticos como sociais. Onanismo explora a ligação entre o íntimo/público. Onanismo explora o ambiente da Psicanálise. Onanismo é uma performance. "Onanismo não dá bom resultado".

Criação de Eduardo Batata  
Criação coreográfica de Maria Llanderas

Interpretação de Eduardo Batata e Maria Llanderas  
Textos de Carlota Jardim, Eduardo Batata, Susana M. G. Silvério, e excertos de António Botto e Fernando Pessoa.

Adaptação Musical: João Caeiro Farias, a partir de "Lava" de Liniker.  
Acompanhamento de Armando Nascimento Rosa, Maria Gil e Miguel Boneville  
Agradecimentos: Miguel Bartolomeu, Liliana Mauriz, Vítor Silva e Diogo Bento.

Duração: aproximadamente 60min.

M/12

ACOLHIMENTO:

TEATRO DO SILÊNCIO

APOIOS:

REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA

deARTES  
DEPARTAMENTO  
DE ARTES

carnide  
LAVADOURO PÚBLICO

## 6- O ARMÁRIO

- texto de Carlota Jardim e Eduardo Batata

Texto resultante de escrita coletiva com Carlota Jardim (Licenciada em pintura, desenvolve o seu trabalho pictórico, utilizando a linguagem como ponto de partida e como ferramenta de organização de parte do seu trabalho)

Este texto foi desenvolvido para ser interpretado por dois atores/performers, ambos presentes na acção porém a voz da personagem D surge como voz off, voz gravada. O texto foi desenvolvido para esta performance e também para um espaço concreto, o lavadouro de Carnide (Teatro do Silêncio).

A personagem P encontra-se sentada num cadeirão dentro de água. A água cobre as pernas da personagem, esta personagem tem um livro na sua mão.

A personagem D está deitada num colchão insuflável que flutua sobre a água.

P - Psico-terapeuta

D - Doente Social

P- “Ele” está deitado. Imagino-o num colchão insuflável dentro dum tanque. Há uma omnipresença, pelo menos uma. Sente-se um cheiro abafado e na verdade parece-me que o “consultório” é uma mímica do armário ou de um confessionário e que a omnipresença, embora escute, tem o seu cariz de dominador social, de patriarcado. O facto de “Ele” estar no consultório, ainda que seja para melhorar a situação, só vem sublinhá-la. E “Ele” apercebe-se disso. Imagino que “Ele” é só uma voz-off, e que a única coisa que realmente se vê é apenas o colchão, vazio.

Parece que experimenta a sua voz:

D- Eu não estou aqui enquanto subordinado.

P- Ele apercebe-se que há uma audiência.

D- Eu exijo uma relação horizontal. Comigo, com o sistema, convosco.

Vamos pensar ou ultrapassar a minha situação física... Eu estou na horizontal, se me mexo caí na água, e vocês não. Para isto resultar, das duas uma: Ou vocês se deitam comigo, o que me parece difícil porque não há espaço suficiente nem colchões... será que de um certo ponto de vista estou numa situação privilegiada ou numa posição deficiente? Podem tentar deitar-se – ou levanto-me eu, molho-me todo, e vou-me sentar aí convosco.

Nesse caso o jogo acaba?

Estou a notar uma passividade condescendente, não percebo de onde vem. A vossa passividade condescendente, paternalista ou Maternalista, tanto faz, incomoda-me. uma opressão, uma oclusão, ocultação, um “não” não-dito, é algo que não é psicológico, que não é mental, que não é ideológico. Parece que o facto de eu não estar de pé anuncia a vossa verticalidade. E se estar vivo é o contrário de estar morto, tal como estar deitado é o contrário de estar em pé, esta diferença incomoda-me.

Caio no risco de estar a acentuar um lugar-comum de não-aceitação do julgamento exterior ao meu próprio corpo.

Então, estou deitado num colchão. Encarando o colchão como o armário, esse espaço de auto ostracização confortável, esse espaço do qual se sai, se sairmos do armário e voltarmos ao colchão, se eu sair do colchão caí na água, o que pode ser um problema porque a água é um terreno perigoso.

Caio no risco de estar a acentuar um lugar-comum de não-aceitação do julgamento exterior ao meu próprio corpo.

Ou seja, é no armário ou no colchão que acontece este lugar de não-aceitação, Tanto num como no outro o meu corpo está obrigado a manter-se numa única posição, a experimentação é nula. Será que vale a pena experimentar outras posições?

P-(abre um livro e lê)

*Arrancaram-me as penas*

*E eu sofro sem dizer nada:*

*- Sou ave*

*Bem Educada*

(pousa o livro) Ele vê-se obrigado a viver as coisas na sua própria cabeça. Olhem para ele, está deitado assim e não pode estar doutra maneira! E tem de estar sozinho. Vive as coisas na sua própria cabeça, sozinho, só isso. As suas sensações não passam de imaginação. Quando se virou, experimentou a água. Quando se sentou, molhou as pernas. Quando se colocou de pé, molhou-se todo. Soube-lhe tão bem cair na água, mas isso nunca aconteceu.

*Às vezes parecia-lhe vazio tudo. A premonição da acção assusta-o.*

A imaginação transforma-o em Pessoa. Ele também vivia as coisas na sua própria cabeça. Sozinho, só isso... Será que ao escrever preenchia esse vazio. Que vazio é esse de que falamos? Chego ao ponto de pensar em loucura, mas entre maluco e reprimido vai um bocado. Tentar emancipar-se através da obra. Antes de a obra ser ato. Através de um não-eu, de um não-ele. No fundo, imaginar-se. (Pega novamente no livro e lê)

*Atormentava-se por fantasia,  
Não vivia o que temos de viver,  
Só tentava saber e não sabia,  
E nem beijava para se esquecer.*

*Quem se prende a um corpo ou o possui  
Não tem tempo de andar nessa canseira  
E ainda bem, que eu sempre assim não fui.*

*Onanismos não dão bom resultado.  
Sermos o sexo.  
De qualquer maneira Procurarmos cumprir o nosso fado.*

(Fecha o livro) Sermos o sexo. Como o imagino, assim deitado, não o sinto a ir muito longe em ser, mas talvez o pensar desculpe a sua inércia. Fala-se de conforto. Do conforto da auto ostracização. Já falei disto? Os limites do armário são os limites da sua imaginação e da sua consciência. Não precisa de arriscar. Talvez ele nem quisesse estar a falar disto, no seu papel de doente social.

D-Isso para mim não é suficiente! A legitimidade intelectual não invalida a necessidade de ação. Mandaram-me deitar num sítio preparado para o efeito, porque vocês têm a mania de se pôr de pé quando me deito. Estou deitado como é suposto, para supostamente falar com alguém que me vai ajudar a ultrapassar os meus alegados problemas. Pelo menos estou deitado sozinho... assim não vos incomodo.

Esta exposição, esta análise, esta sessão servem para quê? Para que passe a ter o vosso horário de posições físicas e intelectuais? Para que me ponha na horizontal convosco ou ereto quando me mandam?

P- (Pega no livro e lê mais uma vez)

*Que eu tenha de o beijar lá onde eu vença*

*Aquela sua extrema cortesia*

*Que nunca lhe passou essa licença*

*De Ele poder fazer o que sentia.*

Vamos ficar neste ponto? Ou faço-o saltar dali? Vamos alterar as regras do jogo. Do seu jogo ou do jogo social. Imagino que começa a chover, e chovendo já não interessa estar em cima do colchão. Mais vale atirar-se logo, visto que o resultado é o mesmo. E o medo de ser molhado é superior ao medo de se molhar. A decisão tem de ser sua, fazer a obra tornar-se acto. Como é costume nestas coisas, não lhe vai doer tanto como aquilo que ele está á espera. Imagino-o a preparar-se para o mergulho. A compreender que há algo mais para lá do medo do salto, algo para lá do desconhecido da água. mas no fundo, não só eu também me farto de falar, sem fazer nada, como nem eu nem ele sabemos como é o mergulho. Está-me quase a parecer que se um de nós mergulhar essa omnipresença condescendente de que se fala vai apenas aplaudir e apropriá-la na sua passividade. Se calhar não faz sentido estar a prolongar estas relações. talvez vocês saibam, vocês ou qualquer outra omnipresença, não faz sentido estar a prolongar esta relação, nem a minha com ele , nem a minha convosco nem a vossa relação com ele.

## 7 - TESTEMUNHO LÍQUIDO: A ÁGUA É INDISPENSÁVEL À VIDA HUMANA

- texto de Susana M. G. Silvério

Comecei a ser água porque eu queria viver do modo da água, com a sua fluidez, mas sem a sua transparência. Por esse mesmo motivo separei-me das águas, separei as águas e fiz-me líquida tantas vezes. Águas não são água. Isso é outra coisa, algo diferente. Eu quis ser água e é difícil não fazer na pele esta limpeza quando tudo se bifurca à nascença.

Eu lavei-me e corri da água a pele, bravamente, sempre que esta desceu sobre mim: esta é a banalíssima imagem de um corpo aberto que se imita à distância do tempo.

Às vezes fico de molho na banheira, esquecida, a bater com a mão direita na água tal como se estivesse a banhar-me nas águas desses grandes rios batismais, esses onde substituem os corpos por almas, deslizando tudo isto na correnteza entre dois mundos. A mão direita a ser memória das águas talhadas por Moisés, dos bichos emparelhados por Noé. A minha vida agora ainda vai nesta anatomia discursiva entre duas margens. É o que é.

Por ora, na minha vida agora, antes ser água. outra. outro. outras. outros. a água contorna. a água lava, limpa, nutre, evapora, dilui, afaga, afoga, transporta, hidrata, elimina, lubrifica, inunda, preenche. abundantemente.

## 8- LISTA DE AÇÕES

- Público entra com a água a correr e com a Maria de olhos vendados, equilibrando um conjunto de livros na cabeça e sobre a segunda divisão de pedra sobre o tanque.
- Eduardo recebe o público.
- Quando o público está todo sentado o Eduardo fecha a água e senta-se na lateral do tanque.
- Ao fechar da água, Maria dá uma volta ao tanque na posição de equilíbrio em que está.
- Quando a Maria está a terminar a volta, o Eduardo lê o texto “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana”, a partir do telemóvel.
- Ao terminar o texto, Eduardo descalça-se e deita-se na divisão onde Maria estava no início da performance.
- Eduardo agarra as pernas de Maria.
- Maria começa a andar e vai deitando os livros que tem na cabeça para dentro do tanque, até chegar à posição correspondente à terceira divisão.
- Nestas posições acontece o texto “O Armário”.
- Durante este Texto, Maria procura livros na água, que usa para ler citações presentes no texto.
- Na última fala de Eduardo, ele submerge os braços na água e retira no fim da mesma.
- No final do texto Maria entra totalmente dentro de água, tira a venda e junta-se a Eduardo, colocando se no posição sugestiva de que o vai atirar.
- Eduardo diz um poema de Botto “Palavras dum avestruz todo griz”
- Maria põe se em cima de eduardo em posição de flexão e passa a segunda divisória do tanque.
- Maria ajuda fisicamente Eduardo a meter-se numa posição de equilíbrio apoiando a cabeça na segunda divisão e os pés na primeira divisão do tanque.
- Entra a música.
- Maria despeja uma garrafa com leite na cabeça de Eduardo, como se se tratasse de um ato batismal.
- Maria sai do tanque e esvazia através do ralo metade da água que está no tanque.

-Eduardo levanta-se, despe a t-shirt até esta lhe tapar a cara, deita-se por baixo da torneira do tanque e abre-a, ficando com água a correr sobre a t-shirt que cobre a cara.

-Eduardo tira lentamente a t-shirt, ficando com água a correr na cara durante algum tempo e de seguida fecha a torneira, levanta-se, veste o robe, sai e senta-se junto do público enquanto se seca.

-Baixa a música.

-Maria junto da terceira divisão, cobre a cara de argila e diz o texto “Testemunho líquido: a água é indispensável à vida humana”.

-Maria ao terminar, entra no tanque, abre os livros que estão na água e começa a rasgar, página a página até ao fim da performance.

-Eduardo lê excertos de “Antinous”, quando termina abrem-se as duas portas do lavadouro, Eduardo sai para o estendal, desaparecendo.

-Música sobe.

-Maria continua a rasgar páginas até o público sair todo.