



Carlos André de Brito Correia

A EXPERIÊNCIA TEATRAL

a identidade, o conflito e o cômico nas *poéticas*
e nas *políticas* das configurações artísticas

Dissertação de Doutoramento em Sociologia, especialidade de Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, realizada em regime de co-tutela entre a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e a École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), orientada pelo Prof. Doutor José Manuel Oliveira Mendes e pelo Prof. Doutor Jean-Louis Fabiani

2011



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



FEUC FACULDADE DE ECONOMIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Carlos André de Brito Correia

A EXPERIÊNCIA TEATRAL

**a identidade, o conflito e o cômico nas *poéticas*
e nas *políticas* das configurações artísticas**

Tese de Doutoramento em Sociologia, na especialidade de Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, realizada em regime de co-tutela entre a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e a École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris), apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra para obtenção do grau de Doutor

Orientadores: Prof. Doutor José Manuel Oliveira Mendes (FEUC) e Prof. Doutor Jean-Louis Fabiani (EHESS/Paris)

Coimbra, 2011

Apoio: Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da atribuição de uma bolsa de doutoramento

RESUMO

A tese que se apresenta de seguida centra-se sobre as condições nas quais a experiência teatral se constitui como relato sobre a sociedade. O teatro é abordado enquanto *performance*, representação e pacto singulares, no contexto da relação actor/espectador. Com efeito, trata-se de uma experiência onde se jogam os papéis desempenhados por artistas e público, bem como um conjunto específico de formas de atenção.

Tendo por base as questões centrais da identidade, do conflito e do cómico, pretende-se enunciar a maneira pela qual os dramas estéticos evidenciam e comentam os dramas sociais. Para tal, o teatro mobiliza uma série de referências a acontecimentos e a processos históricos e culturais que são objecto de uma transformação particular devido às condições liminares, subjuntivas e criativas inerentes aos eventos teatrais. Estes últimos combinam um mundo simultaneamente performativo e simbólico no qual mergulham os actores e os espectadores em diferentes configurações de actuação, atenção e participação.

Quanto às identidades, tratar-se-á de equacionar o modo como seguem curso diversas identificações de cariz cultural, nomeadamente aquelas que se prendem com as lógicas da pertença nacional e religiosa. Abordar-se-á a questão do conflito na medida em que as suas manifestações decorrem da existência – mais ou menos manifesta, mais ou menos latente – de guerras. Estas últimas serão encaradas de uma forma ampla, de modo a se dar conta de como os conflitos mais profundos existem quer enquanto mobilização de violência física, quer enquanto ameaça dessa violência, quer ainda enquanto confrontos de sonhos e imaginários. O cómico será abordado enquanto recurso mobilizado nas *performances* e ficções contemporâneas e enquanto dimensão da actividade artística onde se reconfigura o papel do espectador enquanto *homo ridens*.

Abordar-se-á a experiência teatral tendo em conta o trabalho empírico de observação sociológica referente a diversas criações artísticas apresentadas no Brasil (São Paulo) e em Portugal (Porto), ao longo de um período que se estendeu desde o ano de 2005 ao ano de 2007.

Esta tese tem por objectivo evidenciar e problematizar as condições pelas quais o teatro se configura como uma espécie de experimentação destinada a lidar, através de materiais próprios, com as interrogações, hipóteses e formas de analisar a realidade social. Estas dinâmicas mostram-nos como a experiência teatral resulta de um trabalho de apropriação, adopção, adaptação e imaginação culturais tendo como matérias-primas processos sociais, memórias históricas, mitos colectivos e a influência, a competição, a distinção, a colaboração e o cruzamento que o teatro estabelece contemporaneamente com outras formas de ficção e com as lógicas do senso comum.

RÉSUMÉ

La thèse présentée ensuite se centre sur les conditions dans lesquelles l'expérience théâtrale se constitue comme esthétique de la réalité, c'est-à-dire, comme une façon de mettre la société en représentation. Le théâtre est envisagé en tant que performance, fiction et pacte singuliers, dans le contexte de la relation comédien/spectateur. En fait, il s'agit d'une expérience ayant trait aux rôles joués par les artistes et le public, et où il est possible de trouver un ensemble spécifique de formes d'attention.

En ayant pour base les questions centrales de l'identité, du conflit et du comique, on aspire aussi à énoncer comment les drames esthétiques peuvent à la fois commenter et rendre visibles les drames sociaux. En fait, le théâtre doit mobiliser une série de références concernant les événements et les processus sociaux et culturels, lesquels, à son tour, vont être soumis à une transformation singulière, à cause de la nature liminaire, subjonctive et créative du jeu théâtral. Le théâtre est bien l'articulation d'un monde performatif et symbolique dans lequel on voit se plonger les acteurs et les spectateurs dans des différentes configurations concernant l'agir, l'attention et la participation.

Pour ce qui est des identités, on mettra l'accent sur les identifications culturelles, notamment celles concernant la sphère religieuse et la sphère nationale. On abordera la question du conflit lorsque ses manifestations découlent de l'existence – plus ou moins manifestes, plus ou moins latentes – des guerres. Celles-ci seront envisagées dans un registre dans lequel on peut trouver la mobilisation de la violence physique, aussi bien que la menace de la pratiquer et les luttes profondes entre différents imaginaires et rêves. Le comique sera abordé en tant que ressource mobilisée dans les performances et

dans les fictions contemporaines et en tant que dimension de l'activité artistique dans laquelle le spectateur peut se retrouver comme *homo ridens*.

On va envisager l'expérience théâtrale prenant en compte le travail empirique d'observation sociologique concernant plusieurs créations artistiques présentées au Brésil (São Paulo) et au Portugal (Porto), tout au long d'une période qui s'est étendue de l'année 2005 jusqu'à l'année 2007.

Cette thèse a pour but d'énoncer et de problématiser les conditions qui constituent le théâtre comme une espèce d'expérimentation qui, avec ses propres matériaux, est capable d'interroger, de travailler avec des hypothèses et de mettre en scène une analyse concernant la réalité sociale.

Toutes ces dynamiques nous montrent comment l'expérience théâtrale est le résultat soit d'un travail culturel d'appropriation, d'adoption, d'adaptation et d'imagination ayant comme ressources des processus sociaux, des mémoires historiques, des mythes collectifs, soit de l'influence, de la compétition, de la distinction, de la collaboration et du croisement que, dans le monde contemporain, le théâtre établit avec d'autres formes de fiction et des logiques du sens commun.

ABSTRACT

This thesis focuses on the conditions under which the theatrical experience constitutes itself as a report about society. Theatre is seen as a performance, as a kind of pact, and as representation in the context of the actor/spectator relationship. In fact, it is an experience both related to the roles of the artists and those of the public, and to specific forms of attention.

Based in the core issues of identity, conflict and the comic, this work also aims to set out how aesthetic dramas reveal and comment social dramas. In order to accomplish that task, theatre must deal with references to historical and social events and processes. Those phenomena are therefore subjected to particular changes in consequence of the liminal, subjunctive and creative nature of theatrical events. Theatre combines the existence of performative and symbolic worlds into which players and spectators are plunge together. In doing so, they find themselves in different configurations regarding acting, paying attention and participation.

In order to deal with the questions of identities, we will focus on the ongoing cultural identifications of characters on stage, especially those concerned with religion and nationality. We will address the issue of the conflict when its manifestations arise from the existence – more or less manifest, more or less latent – of wars. In order to deal with a wide concept of war, we will take account of several processes: the physical violence and the threat to use it, as well as the struggles between different kinds of imaginaries and dreams. The comic will be addressed as a resource mobilized in performance and in contemporary fiction and as a dimension of artistic activity, spectator becoming *homo ridens*.

We will consider the theatrical experience taking into account the empirical sociological observation of several artistic creations made in Brazil (São Paulo) and Portugal (Porto), throughout a period that goes from 2005 to 2007.

This thesis aims to establish and discuss the conditions under which theatre can be seen as a kind of experimentation that use its own materials in order to inquiry, to establish hypotheses and to analyse social reality. Those dynamics show us how the theatrical experience is the result of a complex work that involves a process of selection, adaptation and cultural imagination in which social processes, historical memories and collective myths become crucial resources. That work also reveals the competition, the distinction, the collaboration and the mixtures of contemporary theater with other forms of fiction and with the logic of common sense.

AGRADECIMENTOS

Início esta secção com os dois tipos de agradecimentos que merecem um destaque central. Os primeiros dizem respeito à esfera académica. Dirigem-se aos co-orientadores da presente dissertação efectuada em regime de co-tutela entre a FEUC e a EHES-Paris, ou seja, ao Prof. Doutor José Manuel Oliveira Mendes e ao Prof. Doutor Jean-Louis Fabiani. À qualidade dos seus ensinamentos, das suas orientações e da inspiração das suas ideias, junta-se uma qualidade humana feita da mistura de atenção, paciência e encorajamento para a qual não encontrarei palavras suficientemente fortes para expressar o meu grande reconhecimento.

Os segundos agradecimentos aqui a destacar dirigem-se aos membros dos dois grupos de teatro que foram objecto de análise privilegiada no contexto da pesquisa efectuada: Teatro da Vertigem (São Paulo, Brasil) e Panmixia (Porto, Portugal). Deixo, assim, palavras de um agradecimento muito especial quer pela generosidade com que me acolheram enquanto investigador, quer pelo espírito de abertura manifestado ao longo do trabalho de observação sociológica por mim realizada.

Um particular agradecimento vai para os directores artísticos dos dois referidos grupos teatrais, Antonio Araújo e José Carretas, respectivamente, por toda a sua colaboração no âmbito da prossecução do meu trabalho de pesquisa. Também importante para o concretizar da minha investigação foi o apoio dado por Margarida Wellenkamp, coordenadora do projecto da Panmixia por mim analisado. Esse espectáculo foi feito em co-produção com o Teatro Nacional de São João a quem também agradeço, pensando em todos os seus elementos que permitiram, de alguma maneira, que o meu estudo fosse levado a cabo num lugar de bom acolhimento.

Travessia é uma palavra que descreve suficientemente bem todo o processo de pesquisa que deu origem à presente dissertação. Do ponto de vista académico, o percurso efectuado teve duas escalas importantíssimas: Coimbra e Paris. Durante os diversos anos de investigação que conduziram à escrita da tese aqui apresentada, pude contar com a existência de um ambiente científico excepcional no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Laboratório Associado (CES), dirigido pelo Prof. Doutor Boaventura de Sousa Santos. O trabalho deste centro de pesquisa bem como o do seu director constituem-se indelevelmente como referências para a minha vida científica. Dentro do CES, o meu reconhecimento particulariza-se no contexto do grupo de pesquisa onde sempre desenvolvi as minhas actividades como investigador, o então designado Núcleo de Estudos sobre Cidades e Culturas Urbanas, dirigido pelo Prof. Doutor Carlos Fortuna. O seu trabalho e o de todos os meus outros colegas de Núcleo não podem obviamente deixar de ser aqui referidos, dada a importância que, de forma contínua, tiveram no meu crescimento em termos sociológicos.

A outra das escalas atrás referida foi Paris. Com efeito, no ano lectivo de 2004-2005, tive a oportunidade de estudar na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), frequentando e participando numa série de seminários e jornadas de estudo que se constituíram como um excelente meio de apurar, descentrar e desenvolver o meu olhar no âmbito das ciências sociais. Se a minha carreira académica será sempre inseparável das condições e progressos de que a minha experiência beneficiou, quer como discente quer como docente, na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC), tal percurso ficará doravante enriquecido pela importante passagem pela EHESS-Paris.

Ao fazer a minha pesquisa de campo em duas cidades de dois países de língua oficial portuguesa, compreende-se por que motivo a travessia de que falei anteriormente

adquiriu mais uma dimensão. Para além do estudo se ter centrado nas criações artísticas *BR-3* (Teatro da Vertigem) e *A Um Dia do Paraíso* (Panmixia), a recolha de dados empíricos estendeu-se a outras manifestações teatrais e socioculturais da cidade brasileira de São Paulo e da cidade portuguesa do Porto.

A travessia acabou por ter ainda uma extensão nos próprios espectáculos artísticos que constituem o centro da observação sociológica no presente trabalho. Quer em *BR-3* quer em *A Um Dia do Paraíso*, as cenas teatrais remetem para viagens distintas quer espacial quer temporalmente.

Muitos e variados foram outros apoios que obtive durante o meu trabalho de pesquisa. Sem a amizade constante e sem o auxílio nos momentos de sobressalto que ocorrem em todas as verdadeiras travessias, estas últimas não se fazem. Deste modo, gostaria de expressar, desde logo, o meu agradecimento, em geral, a todos os meus colegas e amigos do Núcleo de Sociologia da FEUC, deixando um particular reconhecimento ao Paulo Peixoto e à Sílvia Ferreira e especialmente à Paula Abreu, ao Claudino Ferreira e à Sílvia Portugal. Não posso deixar ainda de indicar outras pessoas que contribuíram à sua maneira para que eu tivesse o ânimo e alento necessários durante a minha caminhada. De um modo geral, refiro-me a todos aqueles que trabalharam na FEUC e que me acompanharam de perto em momentos cruciais do doutoramento. De um modo mais particular, refiro-me aos seguintes amigos: Helena Faria, José Geraldo, Sónia Lopes, José Eduardo Silva, Lucinda Silva, Carina Gomes, Berta Teixeira, Teresa Gomes, Luís Guerra, Margarida Gomes, Fernanda Vieira, Michele Freitas e os meus dois primos Cristina e Fernando, habitantes dos arredores de Paris que foram uma presença constante quando aí morei.

Não poderia deixar ainda de referir o apoio que recebi por parte da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da bolsa mista de doutoramento que me foi

concedida e que contribuiu significativamente para a concretização do meu estudo e trabalho de pesquisa.

Os meus pais, o meu irmão e o meu sobrinho Bernardo – criança a dar os seus primeiros passos na vida, enquanto eu ia a meio e no fim da minha travessia – merecem o meu agradecimento mais intenso em termos afectivos, um agradecimento tão indispensável que se dispensam mais palavras.

ÍNDICE

Resumo	ii
Résumé	iv
Abstract	vi
Agradecimentos	viii
Introdução	1
I Parte – Imaginar Sociologicamente a Experiência Teatral	
1. A Experiência Teatral como <i>Performance</i>	19
1.1 O teatro: experiência de uma <i>performance</i> singular	21
1.2 O teatro: experiência de um <i>pacto</i> singular	51
2. A Experiência Teatral como <i>Relação</i> entre Actores e Espectadores	77
2.1 O teatro: experiência onde se jogam <i>papéis de actores</i>	79
2.2 O teatro: experiência onde se jogam <i>papéis de espectadores</i>	92
2.3 O teatro: experiência de um jogo peculiar de <i>formas de atenção</i>	107
II Parte – A Experiência Teatral como Relato da Realidade Social	
3. <i>Notas Metodológicas e Contextos</i> de Experiência Teatral	126
3.1 <i>Notas metodológicas</i> de um trabalho sobre a experiência teatral	127
3.2 <i>Contextos</i> de um trabalho sobre a experiência teatral	137

4. A Experiência Teatral como <i>Estética da Realidade</i> :	
<i>Ficheiros e Argumentos</i>	148
4.1 <i>Ficheiros</i> na experiência teatral	149
4.2 <i>Argumentos</i> na experiência teatral	176
5. A Experiência Teatral como <i>Estética da Realidade</i> :	
<i>Relação Fazedores/Utilizadores em Modo Subjuntivo</i>	202
5.1 <i>Testemunhas presentes</i> na experiência teatral	204
5.2 <i>Homo ridens</i> na experiência teatral	229
Conclusão	269
Referências Bibliográficas	279

INTRODUÇÃO

Quais as condições em que a experiência teatral se constitui como relato sobre a sociedade? A pesquisa sociológica de que se dá conta neste trabalho tem como objectivo dar resposta à questão apresentada, visando, assim, mostrar de que maneira o teatro possui capacidades próprias no domínio da inteligibilidade do social. Neste âmbito, a experiência teatral é equacionada como um complexo trabalho onde se mobilizam, articulam e comunicam aspectos da realidade histórica e quotidiana das sociedades bem como aspectos integrantes das suas mitologias, imaginários e sonhos.

Enquanto objecto de pesquisa sociológica, o teatro pode ser abordado de múltiplas formas e ser, assim, interrogado a partir de problemáticas muito distintas que vão desde as condições e processos de criação e produção até às dinâmicas de recepção por parte dos seus espectadores, passando ainda pelo estudo das suas funções sociais, do seu impacto na sociedade e da forma como os espectáculos manifestam representações sociais. A actividade teatral pode ser ainda objecto de uma análise onde se procure ver de que maneira o quotidiano dos artistas é constituído por diversos tipos de sociabilidade, formas de poder e reportórios artísticos onde se combinam determinadas convenções e obras. Foi, aliás, nesse sentido que desenvolvi um estudo anterior (Correia: 2003a), de modo a compreender como arte e vida se entreciam no seio do núcleo duro de um grupo artístico enquadrado no âmbito da arte dramática.

No contexto da presente dissertação, a abordagem da actividade artística será feita em bases distintas, procurando, assim, de alguma maneira, desenvolver a minha reflexão e análise dos fenómenos teatrais, de modo a considerar a sua ligação com a vida social e quotidiana. Com este propósito, sigo diversas ideias apresentadas por Howard S. Becker (2007) no seu livro *Telling About Society*. O objectivo é o de mostrar que as condições nas quais se baseia a experiência teatral enquanto relato sobre a sociedade nos reconduzem para a problematização da estética da realidade e para

diferentes modos de responder aos problemas suscitados pela necessidade de representar a vida social (Becker, 2007: por exemplo, 2-29 e 109-128).

Segundo Howard Becker (2007: 5), “a ‘representation of society’ is something someone tells us about some aspect of social life”. A amplitude assim conferida à noção de relato da vida social permite abarcar uma multiplicidade de meios que vão desde mapas, gráficos, modelos matemáticos e estatísticas até aos trabalhos produzidos por antropólogos e historiadores. Além disso, as representações da realidade social incluem também géneros situados no domínio ficcional. Recordando a sua trajectória intensa enquanto leitor vinda desde os tempos de infância, Becker (2007: 3) salienta que “like most other readers of stories, I knew that they are not just made-up fantasies, that they often contain observations worth reading about how society is constructed and works”. Deste modo, nada invalida que o mesmo possa ser dito a propósito das histórias representadas em palco, constituindo-se o teatro frequentemente como “a vehicle for the exploration of social life, most especially the description and analysis of social ills” (2007: 8).

É preciso ainda clarificar que as obras artísticas que se constituem enquanto relatos da vida social não têm necessariamente de ser incluídas na categoria estética de *realismo*. É assim que, na análise que nos oferece da obra de Italo Calvino intitulada *As Cidades Invisíveis*, Becker (2007: 270-284) nos mostra o significado sociológico deste livro para a compreensão da vida urbana. Apesar de estarmos perante “[f]or the most part, not real cities, not thinly disguised versions of Paris or London or New York, but in many cases cities that could not exist at all”, tal não impede a referida obra de nos dar conta de realidades e processos sociais realmente importantes, como, por exemplo, o tipo de problemas que qualquer cidade tem de resolver, a necessidade de lidar com

diversos futuros possíveis, a dialéctica referente aos eixos opostos em torno dos quais cada cidade gira, as diferentes formas de organização urbana, etc. (2007: 275-282).

As representações da vida social, em certos casos, não têm mesmo de corresponder a factos ou eventos realmente existentes (Becker, 2007: 150-166). Howard Becker exemplifica esta questão abordando as parábolas de David Antin (a que mais tarde juntará os relatos sobre cidades do livro de Calvino), os tipos ideais, cuja elaboração foi preconizada por Max Weber, e os modelos matemáticos ao dispor dos cientistas sociais. Em ambos os casos, estamos a lidar com aquilo que o autor designa de “useful analyses we don’t believe” (Becker, 2007: 9). Pegando apenas no exemplo que diz respeito às formulações de Weber, o facto de um tipo ideal não corresponder a nenhuma realidade em concreto não nos impede de a ele recorrermos como um auxiliar precioso para a compreensão e interpretação de fenómenos sociais reais.

Dito isto, é preciso evidenciar duas ideias fundamentais de Howard Becker relativamente à estética da realidade, ou seja, aos objectos artísticos que usam e nos confrontam com aspectos existentes na vida social, do presente e/ou do passado. Em primeiro lugar, registre-se que “[m]any more works of art than we ordinarily so understand can be taken to be, and their makers very likely meant them to be, literal descriptions of some social fact, a verifiable description of a particular social organization at a particular time and place” (Becker, 2007: 127). Segundo o referido autor, a dimensão ficcional das obras artísticas não elimina por si só automaticamente as questões que estas últimas são capazes de suscitar quanto ao que realmente se passa na sociedade. Deste modo, estética e realidade não se encontram excluídas mutuamente. “In a lot of works, you can only have both, or neither: no art without truth” (2007: 128).

No âmbito da presente dissertação, procurar-se-á estudar e compreender diversos dos procedimentos que permitem ao teatro relacionar-se com a realidade social dentro

de uma lógica de ligação mútua e contínua, ligação essa bem expressa, aliás, pelo modelo do laço enunciado por Victor Turner (1985: 291-301) e Richard Schechner (2008: 211-218). Independentemente da distância crítica que a abordagem de Turner deve suscitar e que será apresentada posteriormente neste trabalho, o modelo que este antropólogo enunciou com Schechner remete para parâmetros fundamentais na abordagem do teatro como relato social, na medida em que nos mostra de que forma os dramas da vida real e os dramas da ficção dramática encontram recursos uns nos outros e podem ser o explicitar do que é implícito em cada um dos outros respectivos domínios. Em ambos os casos, estão presentes, em modalidades e dimensões distintas, processos sociais concretos e reais.

Percebe-se, assim, que o propósito da presente pesquisa se centra nas operações pelas quais os espectáculos teatrais que pertencem ao domínio da ficção se podem constituir como representações – ou como formas de tratar ou de contar – dinâmicas sociais não ficcionais. Ao analisar sociologicamente o teatro como estética da realidade social – vendo, por conseguinte, como sociedade e arte se implicam mutuamente – pretende-se, de alguma maneira, contribuir para um melhor entendimento de ambos os domínios, o real e o ficcional, o social e o artístico.

É verdade que as ciências sociais e as humanidades não se têm centrado apenas no estudo da experiência teatral como processo ligado às questões da subjectividade, da linguagem ou do sentido. As grandes ligações entre o teatro e o mundo real, entre a arte dramática e as condições sociais mais gerais que a enquadram, têm vindo a ser equacionadas em abordagens bem diversificadas de teor materialista, pós-moderno e pós-colonial (ver, por exemplo, Fortier, 2002: 151-216). Para Mark Fortier (2002: 152), tais problematizações decorrem do facto de ser necessário estudar “how theatre relates to the forces of the outside world”. A pesquisa de que se dá conta na presente

dissertação coloca em jogo a relação entre teatro e mundo, mas fá-lo circunscrevendo-se ao questionamento dos modos pelos quais a experiência teatral se converte numa das formas de contar a sociedade ao mesmo tempo que se distingue de outros relatos respeitantes ao mesmo objecto.

Neste sentido, abordar-se-á a experiência teatral cingindo-a aos fenómenos de interacção entre artistas e público no decurso da apresentação de espectáculos. No centro do evento dramático situa-se o encontro entre actor e espectador. Procurar-se-á elucidar e discutir a singularidade da representação dramática sublinhando a interacção entre os artistas (presentes em directo e a três dimensões com os actos de seus corpos em palco) e a audiência (em contacto ao vivo com o que se passa em palco e capaz de receber e reagir perante diferentes estímulos e elementos sensoriais e simbólicos daí provenientes). O espectáculo de teatro será ainda encarado na sua dupla dimensão de actividade performativa e de actividade ficcional ou de representação simbólica. Ou seja, trata-se de perceber de que modo elementos vividos ou imaginados na realidade social se apresentam em cena e se desenrolam através da co-presença entre actores e público, num jogo onde se reflectem dramas sociais e históricos, identidades colectivas bem como sonhos, mitos e crenças.

Um dos aspectos reveladores da pertinência do tema escolhido para esta pesquisa prende-se com o facto do teatro, apesar de não assumir hoje em dia o papel que noutras épocas históricas desempenhou, continuar a ter um significado social relevante. Se é certo que múltiplas formas de espectáculo e de *performance* vão adquirindo um estatuto ou relevância crescentes, o teatro não deixa de existir apesar disso e, além do mais, é interessante analisar de que forma se estabelecem relações entre todas estas manifestações culturais e estéticas.

É este, aliás, um dos propósitos da abordagem de Abercrombie e de Longhurst (1998) de que se irá falar com mais detalhe já no primeiro capítulo deste trabalho. Com efeito, a modernidade colocou, desde cedo, a experiência teatral perante desafios radicalmente novos. Como afirmam Abercrombie e Longhurst (1998: 39), nas sociedades pré-modernas, existiam apenas públicos de tipo simples, entre os quais se incluíam obviamente os espectadores de manifestações teatrais. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, o teatro insere-se num circuito de *performances* e de espectáculos onde três tipos de públicos – simples, de massas e difusos – interagem constantemente entre si: não se aniquilam, não se substituem uns aos outros, não se encontram separados de forma rígida e estanque (1998: 36-37, 57-58, 69, por exemplo). Abercrombie e Longhurst (1998: 58) chegam mesmo a afirmar que as “[s]imple audiences are as important, if not more important, in contemporary society than in pre-modern ones”, acrescentando ainda que os públicos destas *performances* “continue to be large and may well be even larger than they were in earlier times” (1998: 58).

Por outro lado, no âmbito da presente dissertação, a experiência teatral é abordada de uma forma que, em termos estéticos, a diferencia de outras experiências artísticas. A este propósito, é preciso apontar uma distinção igualmente referida por Abercrombie e Longhurst. Enquanto as *performances* para um público de cariz simples se constituem através de uma *estética imediata* (Abercrombie e Longhurst, 1998: 63), aquelas dirigidas para um público massificado revelam a existência de uma *estética construída* (1998: 63), ou seja, aquela cujo prazer que suscita junto das audiências “is no longer authorial, deriving from the individual voice of an immediately present person who is named and recognized. It instead derives from unseen heads and hands who, usually unrecognized, piece together a whole from fragments” (1998: 63).

A presença de uma estética construída conjuga-se com o facto dos meios de comunicação de massas operarem com receptores situados num contexto privado mas onde a difusão de mensagens e textos é feita publicamente, não havendo necessariamente uma coincidência temporal entre os momentos de criação e recepção performativos. As “performances are *elongated* in time and space and *fragmented*” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 62), havendo uma comunicação mediada: entre os espectadores e o resto do mundo situam-se as instituições dos *mass media* com as suas mensagens e textos (1998: 63 e 64). Por outro lado, os objectos culturais televisivos, radiofónicos, cinematográficos e fonográficos resultam de uma grande e complexa divisão do trabalho, ao contrário do que acontece em muitas experiências performativas para audiências simples (1998: 62). No âmbito destas últimas *performances*, mesmo que estejamos perante um conjunto significativo de tarefas repartidas e partilhadas por diferentes tipos de profissionais – como acontece com o teatro –, “the actual performers are more central, take more of the responsibility, for the performance than they do in mass media events” (1998: 62).

Para além de tudo isto, convém assinalar que a importância da experiência teatral consiste também no facto de ter o potencial para contrariar, se bem que com reconhecidos limites, as dinâmicas narcisistas, de fechamento ou de encapsulamento individuais no quadro daquilo que Jean-Louis Fabiani (2007: 173 e 174) designa como o actual contexto “de la circulation indéfinie des icônes, de l’irruption du virtuel et des possibilites à la fois ubiquitaires et régressives que nous offrent les techniques de contrôle à distance et leurs multiples télécommandes”.

Para dar conta das condições pelas quais a experiência teatral se pode constituir como forma de representação ou de relato da vida social, a pesquisa efectuada desenvolveu-se em torno de três eixos analíticos centrais: a identidade, o conflito e o

cómico. Este procedimento guiou obviamente a escolha dos espectáculos teatrais que foram objecto privilegiado de observação e interpretação sociológicas.

A questão da identidade revela-se crucial por diversos motivos. Um dos principais refere-se ao facto de estabelecer uma íntima ligação com o modo como a cultura se manifesta e labora no contexto do quotidiano das pessoas (veja-se, por exemplo, Swidler, 2003: 71-88). Como nos diz Ann Swidler (2003: 87), “a great deal of culture is organized by and about identities, both individual and collective”. Segundo esta socióloga, a cultura, por um lado, estabelece um campo de possibilidades e constrangimentos relativamente às estratégias de acção dos indivíduos e grupos. Por outro lado, tais estratégias “are the major links between culture and social structure” (2003: 87).

Sendo assim, considerar a questão da identidade na experiência teatral significa agarrar uma oportunidade significativa para se ver de que modo o teatro se constitui como forma de dar conta do social, isto é, de dar conta das estruturas e das experiências culturalmente vividas em concreto na vida real. Aliás, Ann Swidler (2003: 74 e 246) chama mesmo a atenção para o facto da identidade, entendida nas suas dimensões relativas à subjectividade e personalidade, ser um dos elementos fundamentais na relação que os indivíduos estabelecem com obras de ficção, nomeadamente de cariz literário. É assim que os espectadores de telenovelas ou leitores de histórias românticas podem exigir uma plausibilidade emocional garantida pela sua compreensão dos motivos e razões subjacentes à forma de ser das personagens (2003: 246).

Mesmo que se considere apenas a identidade na sua dimensão pessoal, tal não invalida uma análise sociológica nem o relato de factores de ordem social e colectiva (veja-se, por exemplo, Giddens, 1994). Por outro lado, entre identidades pessoais e sociais, estabelece-se toda uma série de conexões, articulações e processos (Mendes,

2003: 23-30, por exemplo), havendo entre umas e outras um “vaivém permanente” (2003: 30).

De qualquer modo, estando o presente trabalho destinado a elucidar os modos pelos quais a experiência teatral opera enquanto relato da sociedade, ou seja, enquanto estética da realidade, a análise será feita tendo em conta as identidades sociais ou colectivas, de modo a tornar mais saliente ou evidente a realidade social como elemento da estética dos espectáculos observados. Neste âmbito e considerando a necessidade de comparação e de adequação aos objectos empíricos da pesquisa efectuada, dar-se-á relevo às identidades culturais, sobretudo as de carácter religioso e nacional. Como nos lembra Stuart Hall (2006: 8), tais identidades dizem respeito a pertenças “a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. Analisando a questão das culturas nacionais, o referido autor (2006: 47-65), dá-nos conta da forma como são constituídas por narrativas, representações e discursos que configuram “sentidos com os quais podemos nos *identificar*” (2006: 51). Deste modo, afigura-se fecundo indagar de que forma a experiência teatral, enquanto forma de abordar a sociedade, apresenta e produz relatos sobre aquilo que caracteriza as identidades colectivas, sejam nacionais ou outras.

O segundo eixo analítico escolhido para tratar do teatro como estética da realidade é, recorde-se, o conflito. Tal como na questão da identidade, optou-se por uma abordagem que acentuasse fortemente a dimensão social deste elemento, de modo a tornar mais evidente a natureza da experiência teatral como representação da sociedade. Sendo assim, o conflito será abordado através da consideração de manifestações – latentes ou manifestas, concretas ou antecipadas e temidas – de fenómenos de *guerra*. Não podíamos estar mais próximos de um facto social. Num texto destinado a mostrar como as questões públicas se relacionam com os problemas pessoais (operando-se,

assim, com um dos procedimentos incluídos na imaginação sociológica de que falava Wright Mills), Martin Shaw (1997: 31) afirma mesmo que a guerra “is the public issue *par excellence*”. Com base no caso da II Guerra Mundial e da Guerra do Golfo ocorrida na última década do século XX, o referido autor (1997: 34 e 35) explica de que maneira tais conflitos produziram diversos efeitos em termos das emoções, memórias e receios de militares e civis.

No âmbito da presente dissertação, a guerra é entendida de uma forma bastante ampla, inspirada, em boa medida, na problematização feita por Tatiana Moura (2010) que se debruçou sobre as designadas *velhas* e *novas guerras* (2010: 19-40), abrindo espaço ainda para a consideração daquilo que designou de *novíssimas guerras* (2010: 41-66). Estas últimas conduzem a uma necessária e acutilante problematização das habituais fronteiras entre guerra e paz, ao mesmo tempo que nos obrigam, mais do que nunca, a pensar na articulação entre local e global.

Como mencionado anteriormente, o cómico é o terceiro elemento do eixo que orientou a análise sociológica apresentada nesta dissertação. Convém, desde já, alertar para uma distinção importante neste âmbito. Como foi salientado por Peter Berger (1997: x, xiii, xiv, 3-14) na sua obra *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, o humor (ou sentido de humor) consiste na capacidade de subjectivamente se ser capaz de apreender ou perceber o carácter cómico de uma situação, discurso ou comportamento; por seu lado, o cómico é uma qualidade presente em diversos tipos de pensamentos, acções e factos que provocam o riso, na medida em que revelam incongruências dos mais diversos tipos. Dito de forma sintética, “the comic is something that, whether intentionally or not, is perceived as funny” (1997: 3).

Daqui resultam certos aspectos cruciais que ajudam a compreender a pertinência de considerar a comicidade na experiência teatral como forma de perceber em que

medida esta última se converte em relato da vida social. Em primeiro lugar, é preciso ver que “while the comic may be represented by specific acts, it is primarily a *form of perception*, a uniquely human one” (Berger, 1997: 14). Desta forma, no meio das diversas funções psicológicas e sociais que o cómico pode desempenhar (1997: 51-62, 69-78), ganha especial relevo, no âmbito dos propósitos da pesquisa efectuada, aquela referente às dimensões cognitivas, intelectuais e de (re)conhecimento da realidade. De facto, qualquer relato sobre a sociedade, qualquer forma de representar a vida social ou qualquer experiência de estética da realidade, tem de lidar com as questões e problemas de como se devem descrever e comentar dinâmicas sociais, ou seja, tem de colocar em jogo a instância da inteligibilidade e do saber sobre o social. Segundo Peter Berger (1997: 70), a capacidade ou faculdade cómica “brings about distinctive, objective perceptions of reality. If this is true philosophically and psychologically, it is certainly true sociologically. Comic perceptions of society often give brilliant insights into the latter”.

Em segundo lugar, importa regressar à ideia de que “[f]rom its simplest to its most sophisticated expressions, the comic is experienced as *incongruence*” (Berger, 1997: x), sendo que, à partida, “*any incongruence may be perceived as comical*” (1997: 208). Peter Berger (1997: 15-35) analisou o modo como, no contexto da filosofia e do pensamento ocidental, se foi traçando uma visão da comicidade assente nesta ideia de discrepância. Nesse panorama histórico, ganha relevo a obra de Henri Bergson intitulada *Le Rire*, tendo a versão portuguesa assumido o título *O Riso – ensaio sobre o significado do cómico* (Bergson, 1993). Berger (1997: 28) chega mesmo a considerar o referido livro como “[p]robably the most important philosophical work on the comic in the twentieth century”.

Bergson preocupou-se em encontrar o núcleo explicativo do cômico, a matriz a partir da qual derivavam, de forma mais ou menos directa, todos os efeitos que nos fazem rir. No apêndice que surgiu nas reedições feitas a partir de 1923 da sua obra sobre o riso, o filósofo francês referiu que a metodologia por si seguida visava encontrar “os processos de fabricação do cômico” (Bergson, 1993: 138). Nesse sentido, argumentou que o cômico tem de ser compreendido olhando para a inserção do “mecânico no vivo” (1993: 63, por exemplo). Eis uma espécie de fórmula que indica que, na fonte do cômico, está a presença do artificial, do mecânico e do repetitivo naquilo que se lhes opõe por natureza, ou seja, a vida, definida através da naturalidade, flexibilidade, singularidade e evolução constantes. A vitalidade transformada em mecanicidade, eis a fonte dos efeitos cômicos. De acordo com Henri Bergson, a incongruência cômica surge daquilo que contraria a natureza da vida, ou seja, daquilo que bloqueia, impede e elimina a conjugação de “tensão e elasticidade” (1993: 27), apresentadas pelo autor francês como “duas forças complementares uma da outra que a vida faz entrar em acção” (1993: 27).

Pensemos na vida como se fosse um elástico. Se estiver em repouso, ou seja, sem tensão, aparece fraco, frouxo e sem capacidade para fazer a diferença. Se estiver total e permanentemente puxado em ambas as extremidades, fica incapaz de se adaptar e moldar a diferentes situações e coisas. Sem tensão nem elasticidade, aparece a distração e a rigidez, elementos precisamente que, segundo Bergson, não se enquadram na definição de vida em geral e da vida social em particular. É por isso que inúmeras distrações humanas são fonte de riso – Bergson não deixa de analisar o caso tão habitualmente invocado e discutido referente ao riso provocado por se assistir a um indivíduo que tropeça na rua (Bergson, 1993: 21). É por isso também que tudo o que não é maleável se pode converter em figura, palavra, acção, situação ou gesto cômicos.

No entender de Peter Berger (1997: 29), a concepção de incongruência cômica em Bergson acaba por apresentar uma natureza restritiva. No entanto, penso que, tendo em conta a complexidade e diversidade de ideias expostas em *Le Rire*, bem como a possibilidade de se contrapor à visão restritiva de Bergson uma definição muito ampla do que ele considera mecânico, fixo, vivo ou maleável, as ideias deste filósofo podem ser úteis em muito mais situações do que aquelas de que a crítica de Berger poderia fazer supor.

Um último ponto tem de ser clarificado ainda quanto a esta questão da comicidade. Se é verdade que o cômico apresenta uma função cognitiva importante e que, desse modo, se torna um instrumento potencial para a construção de relatos ou representações da vida social, o alcance intelectual do humor tem obviamente os seus limites. Peter Berger não se esqueceu de o referir, até porque, desde muito cedo, no livro que dedicou a este assunto, esclareceu que o cômico não coincidia necessariamente com as categorias de verdade, beleza ou bondade (Berger, 1997: xiii).

Esta chamada de atenção é destacada precisamente na secção do livro referente às formas de expressão cômica mais sofisticadas e mais nutridas do ponto de vista intelectual, ou seja, a parte dedicada ao humor espirituoso e engenhoso (*wit*) (Berger, 1997: 135-155). Aí, Peter Berger (1997: 135) refere o seguinte: “not all perceptions resulting from the comic attitude are equally valid. Put simply, laughter can be an opening for truth, but there are instances when this opening is deceptive”. Contudo, algumas páginas depois, o autor resgata a importância cognitiva do cômico, referindo que a sua validade em termos epistemológicos não pode ser negada, tendo antes de ser simplesmente encarada de um modo mais circunscrito do que poderia parecer numa primeira abordagem (1997: 151). Sintetiza esta problematização da seguinte forma:

“While wit (or any other expression of the comic) does not necessarily transmit valid information about *specific* areas of experience, it does provide an insight into *reality as a whole*. At its simplest, this is the insight that things are not as they seem, which further implies that things could be quite different from what is commonly thought. The comic in general, and wit as its most cerebral expression in particular, establish distance from the world and its official legitimations” (1997: 151 e 152).

Termino esta abordagem introdutória com uma apresentação sintética da forma como a presente dissertação se encontra organizada.

A I Parte deste trabalho dedicar-se-á à abordagem sociológica de cariz teórico que permite caracterizar a experiência teatral de acordo com a definição circunscrita mencionada anteriormente. Divide-se em dois capítulos distintos. No primeiro, abordar-se-á a natureza do evento teatral no conjunto das actividades performativas e o pacto verificado entre actores e espectadores. Falar-se-á da configuração específica da arte dramática e das convenções teatrais, ao mesmo tempo que se situa o teatro como jogo do olhar e de uma fabricação interactiva na qual artistas e público colaboram em conjunto para sustentar a realidade de uma ficção interpretada ou observada (nalguns casos ambas as coisas). O segundo capítulo dedica-se de forma privilegiada ao desenvolvimento da ideia da experiência teatral como relação. Assim sendo, proceder-se-á a uma abordagem dos papéis constituintes das posições sociais de actores e de espectadores, distinguindo-se as expectativas associadas ao desempenho de ambos, quer antes e depois da apresentação da *performance* teatral, quer no decurso desta última. Ter-se-á a ocasião de ver, em diversos momentos, o fenómeno teatral enquanto experiência específica, clarificando algumas das lógicas desta experiência artística confrontando-as com as lógicas da vida social quotidiana e comparando as características que distinguem a *performance* teatral de outros eventos artísticos e de

outras formas comunicacionais. Ter-se-á ainda em conta o teatro como manifestação artística onde os espectadores e os actores se implicam num jogo particular de formas de atenção. Com efeito, a experiência teatral constitui-se através de uma mobilização intensa da concentração de artistas e público.

A actividade performativa e o pacto teatrais, bem como os papéis de actores e espectadores e as formas de atenção serão abordadas através de um modelo teórico que permita guiar a análise de experiências teatrais concretas. Não se trata, portanto, de enunciar uma teoria geral. Por um lado, o referido modelo assenta num conjunto de convenções que resultaram de um determinado processo histórico analisado fundamentalmente no contexto ocidental; não pode, pois, ser aplicado a todas as épocas e a todas as sociedades ou comunidades. Por outro lado, várias dessas convenções são adaptadas, quebradas, subvertidas ou superadas (ou são mesmo inexistentes) em diversas formas do espectáculo teatral contemporâneo; trata-se, portanto, de um esquema teórico que não pode ser aplicado a todas as experiências teatrais da actualidade. No entanto, é por referência ao modelo aqui traçado que se podem analisar as criações teatrais do presente, vendo de que forma se aproximam ou afastam do enquadramento geral proposto.

A II Parte desta dissertação tem por base o trabalho empírico desenvolvido através de uma pesquisa de terreno efectuada no Brasil (São Paulo) e em Portugal (Porto) entre 2005 e 2007. Divide-se em três capítulos distintos. O primeiro dá conta da metodologia seguida e dos contextos teatrais de âmbito nacional em causa. Os dois capítulos seguintes são ambos consagrados a uma análise de experiências teatrais contemporâneas concretas. O primeiro desses capítulos é dedicado ao tipo de factos, processos e fenómenos sociais e históricos que são mobilizados para tornar o drama social evidente no drama estético. Aborda igualmente o tipo de argumentos que

constituem os relatos da sociedade subjacentes às peças de teatro analisadas, tendo em conta o modo como se configuram enquanto comentários do legado da modernidade, das identidades culturais e dos conflitos, estes últimos vistos na sua expressão máxima de confronto ou percepção subjectiva de guerra. Por fim, o último desses capítulos dedica-se a analisar de que forma o contar social do teatro se faz numa situação de margem, ou seja, com lógicas que estão desvinculadas dos imperativos da vida quotidiana, podendo mesmo subverter estes últimos.

Deste modo, ter-se-á em conta que as configurações artísticas, ao seleccionarem e colocarem em evidência certos elementos históricos e sociais (reais e míticos), apresentam modos de se encarar quer as suas *políticas* – através das visões do mundo que reflectem e sujeitam a exame – quer as suas *poéticas* – através da criatividade e imaginação a que sujeitam o seu registo de metacomentário concretizado num espaço real de cariz necessariamente localizado.

I PARTE
IMAGINAR SOCIOLOGICAMENTE A
EXPERIÊNCIA TEATRAL

CAPÍTULO 1
A EXPERIÊNCIA TEATRAL
COMO *PERFORMANCE*

Este capítulo constitui-se como uma abordagem teórica da experiência teatral enquanto actividade performativa. Divide-se em dois pontos principais. No primeiro, dar-se-á conta da natureza e características da *performance* teatral, enquanto, no segundo, será tratado o conjunto de princípios e mecanismos que garantem a sua manutenção.

O primeiro subcapítulo dedica-se, assim, a elucidar o cariz performativo da experiência teatral, ao mesmo tempo que aponta para a forma como *performance*, vida social e teatro foram perspectivados no âmbito das ciências sociais e dos estudos ligados ao mundo artístico. Este esforço mais abstracto e geral visa problematizar quer a especificidade da actividade performativa – ou seja, de que forma a *performance* se distingue de outras esferas da realidade – quer a singularidade do teatro no seu interior – ou seja, de que forma o teatro é uma *performance* diferente das outras. A experiência teatral é igualmente entendida como um universo de acções e interacções enquadradas pela existência de convenções que regulam a criação e recepção de espectáculos. Será igualmente abordada a natureza dual do teatro enquanto actividade marcada por combinações distintas entre o acontecer e o ficcionar, o presencial e o simbólico, o envolvimento e a distância, o fabricar e o utilizar. As diversas modalidades através das quais a actividade teatral assume um duplo estatuto serão ainda equacionadas de forma a se perceber a sua natureza desestabilizadora e liminar.

No segundo subcapítulo, a experiência teatral é abordada enquanto produto de um pacto entre artistas e público. Trata-se, assim, de perceber qual o significado e quais as condições subjacentes a tal acordo. Este último, por sua vez, será enquadrado de duas formas distintas. Por um lado, em termos mais amplos, será relacionado com a produção de representações da vida social; por outro, em termos mais específicos, será comparado com outras formas de produção e recepção estéticas. Desta forma, explicitar-se-ão

vários dos problemas a que os criadores, actores e público têm de dar resposta de maneira a garantir a actuação teatral, nomeadamente em termos dos modos de articular conhecimento/desconhecimento, de activar e reforçar o envolvimento de todos num universo ficcional concebido para ser visto, de se constituir um espaço de análise social capaz de romper com distinções ou dicotomias rotineiras. Será dada igualmente atenção à natureza frágil do pacto inerente à experiência teatral, tendo em conta diversos factores que ameaçam a continuidade do laço estabelecido entre artistas e espectadores.

1.1 O Teatro: experiência de uma *performance* singular

O encontro entre actores e espectadores efectua-se essencialmente no contexto da apresentação pública de uma peça de teatro. A representação teatral deve ser, assim, objecto de alguma atenção, desde já, para se compreender o que está em jogo quando se reúnem (num espaço convencional ou não) artistas e público. Pode começar-se esta análise dizendo que *as apresentações teatrais constituem um tipo particular de performance*.

A actividade performativa tem sido objecto de múltiplas abordagens nas diversas ciências humanas e estudos académicos e, por vezes, a sua definição cobre um espectro muito alargado de acções e práticas sociais.

Em alguns casos, por exemplo, a *performance* ou um determinado tipo de actividade performativa servem de modelo para se compreender e analisar comportamentos e discursos humanos de diferentes domínios (políticos, desportivos, artísticos). Tal é o caso do trabalho de Erving Goffman (1993), cujo modelo de dramaturgia social permite analisar a vida de todos os dias à luz da *performance* teatral. Um actor de teatro pode encontrar-se em palco a representar uma personagem; da

mesma forma, no seu quotidiano, um indivíduo encontra-se, em múltiplas ocasiões, em cenários diversos, em cada qual se defrontando com uma audiência perante a qual necessita de efectuar um determinado desempenho ou actuação com sucesso. Um actor de teatro, nos bastidores, pode despir a máscara de que fora portador perante os seus espectadores; da mesma forma, qualquer indivíduo, no seu quotidiano, quando situado numa área destinada a separá-lo de uma determinada audiência, pode aí falar e agir esquecendo (ou contrariando mesmo) aquilo que Goffman (1993: 129-131, por exemplo) designa por *cortesia e decoro, aparência e maneira*, ou seja, elementos constituintes das impressões e expressões que, quando estava “em cena”, era importante transmitir.

Erika Fischer-Lichte (2005) propõe-nos ver a cultura “como, e em, *performance* – não só nas ‘representações’ proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas ‘representações’ associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do género” (2005: 73). A ideia é proporcionar uma abordagem frutífera e inovadora para diversos campos de estudos (culturais, hermenêutico-históricos, artísticos, sociológicos e antropológicos) (2005: 80), deslocando-se os fenómenos culturais da sua natureza de *texto* para a sua natureza de *realização*, onde se envolvem actores e espectadores de uma maneira em que todos eles se afiguram como participantes.¹

Outra das abordagens teóricas onde encontramos uma acepção alargada da actividade performativa foi proposta por Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst (1998). Estes autores convidam-nos a pensar na existência, produção e construção

¹ Para compreender a *performatividade* da cultura e a sua redescoberta no Ocidente, veja-se, por exemplo, outro texto de Erika Fischer-Lichte (1997). As *performances* de diferentes artistas como Hermann Nitsch, Joseph Beuys, Marina Abramovic são aí analisadas, nomeadamente no seio de uma reflexão sobre as relações existentes entre *performance*, ritual, corpo, *performer* e espectador.

identitárias de públicos contemporâneos através daquilo que designam e teorizam como sendo o *Paradigma do Espectáculo/Performance*.² Esta perspectiva pretende superar os limites e insuficiências (tanto internas como externas) de outras duas abordagens que orientaram muita da pesquisa e problematização das relações entre os *media* e os espectadores ao longo do século XX, a saber, o *Paradigma Behaviorista* e o *Paradigma da Incorporação/Resistência*.³ Deste modo, os dois sociólogos pretendem estabelecer uma orientação teórica capaz de efectuar “a redefinição of what an audience *is* and what it *does*” (1998: 39). No quadro do novo paradigma, o conceito de *performance* abre-se a um largo espectro de fenómenos, tais como as emissões de rádio e de televisão, as idas a galerias de arte, sendo que o próprio quotidiano, bem como outras manifestações “can usefully be treated as performance-audience interactions” (1998: 41).

As *performances* distinguem-se de acordo com a natureza dos públicos que envolvem. Com efeito, segundo o modelo proposto por Abercrombie e Longhurst (1998; veja-se, por exemplo, 39-76), existem três tipos de audiência: *simples* (onde se inclui o público de teatro), *de massas* e *difusa*.⁴ Estas formas de experiência dos

² Abercrombie e Longhurst usam o termo “paradigma” inspirados na visão de Thomas Kuhn sobre o amplo quadro teórico e mental que define as questões, fenómenos e modos de praticar a ciência. No entanto, referem que, no domínio das ciências sociais, os paradigmas, além de não apresentarem o carácter radicalmente inconciliável presente nas ciências da natureza, surgem não só porque existem outras formas de entender a realidade, mas também na medida em que as mudanças na sociedade podem exigir que se trabalhe com outros pressupostos e procedimentos teórico-analíticos e metodológicos. Ver, por exemplo, Abercrombie e Longhurst (1998: 3-4, 28-37).

³ Abercrombie e Longhurst (1998: 3-37) mostram as dificuldades com que estes dois paradigmas se foram deparando perante as mudanças verificadas no seio de públicos cada vez mais envolvidos em lógicas de fragmentação, diversificação, complexidade e imprevisibilidade.

⁴ As experiências constituintes de cada uma destas formas de se ser espectador interagem, influenciam-se e relacionam-se entre si dentro de um conjunto vasto de processos. Além disso, é preciso

públicos diferenciam-se quanto a seis factores em particular: comunicação; local/global; cerimónia; público/privado; distância (entre *performers* e público, a nível físico e social); atenção (1998: 44). A experiência dos públicos de carácter simples assenta, assim, numa comunicação directa, de âmbito local e público onde se verifica um alto nível de distância, atenção e cariz cerimonial (1998: 44). Por seu lado, a experiência dos públicos de carácter massificado (1998: 44) constitui-se através de uma comunicação mediada num contexto global e privado onde o grau de atenção é variável e a distância se revela muito alta. Além disso, a natureza cerimonial da experiência destes públicos de massas situa-se num grau de nível médio. Por fim, a experiência dos públicos de carácter difuso (1998: 44) assenta numa comunicação marcada pela amálgama, fusão e mistura, de âmbito universal, público e privado. O grau da distância e do cariz cerimonial regista, neste caso, um nível baixo, havendo igualmente a presença da desatenção civil (“civil inattention”). Estamos aqui perante indivíduos que dedicam uma atenção mais ou menos intermitente a objectos espectaculares de que se apropriam para a construção das suas identidades pessoais e cuja presença se faz sentir de forma difusa nos seus quotidianos.⁵

ter em conta que “mass and diffused audiences develop out of simple audiences, created by the forces of modernization, but do not replace them” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 39).

⁵ Encontramo-nos perante um paradigma que, tal como outras perspectivas teóricas, equaciona a vida social ou o quotidiano à luz da *performance*. Nesse âmbito, Abercrombie e Longhurst (1998: 74) destacam a abordagem centrada no desempenho de papéis sociais e o modelo de dramaturgia social proposto por Goffman. Ao caracterizar as audiências difusas, os autores (Abercrombie e Longhurst, 1998: 72-74) apontam os aspectos que os obrigam a divergir dessas orientações teóricas, salientando dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, a experiência desse tipo de audiências “is *specific* to contemporary society rather than being characteristic of human society in *general*” (1998: 74). Em segundo lugar, é preciso ver que “one of the reasons that modern societies are more performative is that the media of mass communications provide an important resource for everyday performance” (1998: 74).

Obviamente que a *performance* pode ainda ser estudada como manifestação, género ou produto artístico específico ou com traços históricos que a distinguem muitas vezes do teatro e outras artes (mesmo que permita a confluência de saberes e fazeres desses campos no seu seio). É o caso, por exemplo, do trabalho de RoseLee Golberg (2007), onde se abordam, no contexto da arte ocidental, diversos movimentos e criadores desde o princípio até ao final do século XX, com um capítulo próprio dedicado ao período de 1968 a 2000 (2007: 191-281), ou seja, partindo essencialmente dos anos (década de 70) em que a “performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente” (2007: 7).

No âmbito deste trabalho, opero com uma definição de *performance* que se situa, em múltiplos aspectos, aquém ou além daquelas subjacentes às perspectivas teóricas já abordadas. A sua consideração e enquadramento permitirão prolongar ainda mais a tarefa de cartografar a *performance*, tarefa essa guiada não tanto pela ideia de exaustividade mas sim pela de fundamentação da pesquisa num patamar mais abstracto e geral. Sendo assim, a actividade performativa será concebida como um processo que pressupõe a co-presença física entre quem actua e quem observa – *performers* e espectadores encontram-se face a face podendo desenvolver diversos tipos de interacção entre si. Esta definição inspira-se na abordagem que Erving Goffman (1975: 124-155) apresenta no capítulo 5 da sua obra *Frame Analysis*, onde analisa a especificidade do enquadramento teatral. Segundo o referido sociólogo (1975: 124 e 125), a *performance* diz respeito a um arranjo efectuado por actores sociais confrontados perante uma audiência que os observa e que pode, de forma legítima, olhar demorada e atentamente para aquilo que esses actores sociais (*performers*) fazem. Acrescenta ainda que, em tais casos, se estabelece uma divisão espacial entre a área onde actuam tais *performers* e a área onde ficam os espectadores que assistem à *performance*.

Estas considerações conjugam-se com o propósito de neste trabalho a experiência teatral ser imaginada sociologicamente também a partir da seguinte ideia: *a performance é uma realidade distinta e plural*.

Enquanto realidade distinta, a *performance* apresenta sempre, em maior ou menor grau, diferenças relativamente às outras dimensões da vida social em geral. Podemos, assim, voltar ao já referido quinto capítulo de *Frame Analysis*, no qual Erving Goffman não se preocupa em levar a lógica do teatro para compreender a realidade quotidiana, mas sim em perceber a natureza performativa dessa arte, tendo que, para tal, por vezes, mostrar como se distingue significativamente da vida de todos os dias.

Mesmo a concepção muito abrangente de *performance* apresentada por Schechner (2008) implica que haja alguns desníveis no seio da vida social em geral que tornam, de algum modo, específica a experiência performativa. Com efeito, esta última não se encontra presente no quotidiano com o carácter difundido e diluído que caracteriza o espectáculo/*performance* das audiências difusas contemporâneas identificadas por Abercrombie e Longhurst.⁶

Além disso, o trabalho de identificação do nível máximo até onde pode ir o carácter difuso dessas mesmas audiências merece alguma cautela, do ponto de vista sociológico. Em termos gerais, penso que, sem a devida distância problematizadora, a adopção do paradigma do espectáculo/*performance* – nomeadamente o seu equacionamento das audiências difusas à luz de uma condição cultural marcada pelo

⁶ Sigo aqui a forma como os dois sociólogos (Abercrombie e Longhurst, 1998: 72) avaliam a posição teórica adoptada por Richard Schechner. Embora este último dê conta da *performance* como um conjunto amplo e diversificado de comportamentos, vê a actividade performativa enquanto cruzamento variável de relações entre actores sociais tipificados (como, por exemplo, *performers*, autores). Para Abercrombie e Longhurst (1998: 72), “[t]his conception of performance, and of the performative society [...] still depends on a notion of performance as a discrete event”.

narcisismo (ver, por exemplo, Abercrombie e Longhurst, 1998: 77-98) – nos faz correr o risco de cairmos numa interpretação precipitada da realidade baseada naquilo que Jean-Louis Fabiani (2008a: 150) aponta como sendo “l’opinion aujourd’hui dominante selon laquelle l’expression, et même quelquefois l’exhibition de soi, constitue un élément ordinaire de la vie quotidienne”. Este autor alerta-nos para o facto de que “les choses ne sont pas aussi simples” (2008a: 150), dando como exemplo a realidade dos debates dos Ceméa (Centres d’entraînement aux méthodes d’éducation active) realizados no decurso do Festival de Avignon e que foram objecto de uma pesquisa específica por si realizada no ano de 2005.⁷

⁷ Através do livro que dá conta dessa investigação (Fabiani, 2008a), podemos constatar o tipo de participação dos espectadores nas mencionadas discussões sobre espectáculos apresentados no âmbito do Festival de Avignon. As intervenções nos debates dos Ceméa apresentam um registo onde predominam os seguintes traços: sobriedade, espírito de estudo e vontade de conhecer mais sobre os propósitos dos criadores e dos artistas, respeito relativamente ao trabalho destes últimos, contenção, comentários críticos atenuados ou moderados por diversos meios, nomeadamente pelo uso de elementos eufemísticos; existência de um clima pacífico onde a divergência de pontos de vista se assume sem disrupturas. Os intervenientes não agem enquanto consumidores desejando protestar por tempo ou dinheiro que teriam sido mal gastos a ver determinado espectáculo. Além disso, “il est très rare que les spectateurs qui interviennent évoquent leurs émotions à l’état brut ou le courant de conscience qui est le leur au moment de la représentation” (2008a: 145). Nos debates dos Ceméa, se é verdade que surgem manifestações intensas da ligação dos espectadores relativamente à presença física e sensível de artistas e criadores, é preciso igualmente ter em conta que “ces choses ne s’expriment jamais bruyamment: on chercherait en vain des groupies et les applaudissements, comme les rires, sont toujours mesurés” (2008a: 142). Domina um tipo de sociabilidade caracterizada pela distância face às formas de debate marcadas pelo protagonismo de profissionais, críticos e especialistas ou formatadas pelos critérios dos meios de comunicação de massas. No âmbito dos debates dos Ceméa em Avignon, tomar a palavra permite aos participantes fazer da sua expressão “l’élément d’un travail réflexif sur la position de spectateur” (2008a: 168).

A concepção da *performance* como realidade distinta radica, aliás, no pressuposto de que a actividade espectacular, ao contrário da experiência teatral, não é sempre sinónimo de actividade performativa. Erika Fischer-Lichte (2005: 80) tem, assim, necessidade de distinguir entre dois tipos de espectáculo – aquele que é mediatizado e aquele que não o é, sendo que o primeiro pode, inclusivamente, em determinadas circunstâncias, ver a sua designação como tal recusada. É deste modo que a autora nos alerta para o facto de que “gravações de espectáculos em filme, pela televisão ou em vídeo não podem ser definidos e compreendidos como espectáculos” (2005: 80), uma vez que não há partilha da presença física entre os actores e o público; não é possível, portanto, que a troca de energias entre os dois se verifique envolvendo-os como participantes no mesmo acontecimento. No entanto, “há uma diferença considerável entre os espectáculos mediatizados” (2005: 80) (onde não se pode aplicar a noção de *performance*) e “os espectáculos que recorrem ao uso dos diferentes *media* e de todos os tipos de tecnologia de reprodução” (2005: 80) (onde se pode aplicar a noção de *performance* por muito que tenha de se requestionar o conceito do que é espectáculo).

Um dos exemplos mais paradigmáticos da distinção e mesmo da descontinuidade entre actividade teatral e a vida de todos os dias pode encontrar-se na abordagem proposta por Peter Berger e Thomas Luckmann (1999). Trata-se de uma perspectiva marcada pelo pensamento de cariz fenomenológico. O *eu* é visto no contexto da *realidade da vida quotidiana* mas também no âmbito de *áreas finitas de significação* (1999). Como nos dizem Peter Berger e Thomas Luckmann (1999: 31-40), o quotidiano é marcado pela lógica do senso comum, do sentido pragmático, da vigília

Para uma apresentação, de cariz mais breve, de alguns dos aspectos que foram objecto de pesquisa sobre estes encontros realizados em 2005, veja-se Fabiani (2008b).

maximizada. As parcelas finitas de significação são outras esferas da realidade onde os indivíduos abandonam temporariamente, na maior parte dos casos, a lógica da vida de todos os dias. Ou seja, estes enclaves opõem-se à realidade da vida quotidiana. Nas suas vidas, os indivíduos migram diversas vezes do quotidiano para as referidas parcelas finitas de significação. De qualquer forma, como afirmam Berger e Luckmann, o regresso à realidade da vida quotidiana é imperioso, dado que esta última é “a realidade por excelência” (1999: 33), a realidade que impera e, portanto, imperativa. Dentro das áreas finitas de significação, temos esferas da realidade tão distintas como os sonhos, a loucura, a experiência religiosa, o teatro e outras manifestações artísticas e lúdicas (1999: 37).⁸

Enquanto pluralidade, a actividade performativa revela-se um conjunto heterogéneo de fenómenos. Analisar esta diversidade, ao mesmo tempo que se dá conta, de maneira mais directa, dos objectivos deste trabalho de pesquisa exige o tratamento da seguinte questão: qual o tipo de *performance* que se manifesta no teatro?

⁸ Sendo o teatro uma *área finita de significação* (Berger e Luckmann, 1999: 37 e 38) ou um *subuniverso* (Berger, 1997: 7), desenvolve-se, no seu interior, uma construção específica da realidade, com uma linguagem própria, regras e símbolos singulares. Deste modo, será necessário analisar, no âmbito da esfera teatral, as seguintes características das parcelas finitas de significado, identificadas por Peter Berger a partir das ideias de Schutz:

“A specific ‘cognitive style’, different from that of everyday life; a consistency within its specific boundaries; an exclusive sense of reality [...] so that one can only enter or leave it by means of a ‘leap’ [...]; a different form of consciousness [...]; a specific suspension of doubt [...]; also, specific forms of spontaneity, of self-experience, of sociality, and of time perspective” (1997: 8).

Segundo Erving Goffman (1975: 127), a representação teatral é “one subspecies of performance” e um dos seus exemplos mais puros.⁹ Com efeito, Goffman (1975: 125 e 126) defende que se pode estabelecer uma tipologia de *performances* segundo o seu grau de pureza, grau esse estipulado de acordo com a maior ou menor exclusividade que cada *performance* pressupõe da existência de *performers* e espectadores. No mesmo subgrupo, para além das peças de teatro, encontram-se “nightclubs acts, personal appearances of various sorts, the ballet, and much of orchestral music” (1975: 125) – tudo exemplos de *performances puras*, ou seja, “[n]o audience, no performance” (1975: 125).¹⁰ Seguem-se outros tipos de *performance* cuja pureza vai sendo cada vez menor (1975: 125 e 126): concursos e jogos; cerimónias pessoais (tais como casamentos e funerais); “lectures and talks”. Esta lista tipológica termina com um outro subconjunto denominado de “work performances”, onde se incluem aquelas que ocorrem, por exemplo, em ensaios artísticos.¹¹

Uma outra abordagem assente na concepção do teatro como um tipo particular de *performance* encontra-se na obra de Richard Schechner (2008: 1-25). As ideias deste autor fornecem pistas úteis para uma consideração mais detalhada da especificidade da

⁹ A experiência teatral como exemplo paradigmático de *performance* aparece inclusivamente no quadro teórico de Abercrombie e Longhurst mencionado anteriormente. Os autores referem que “performances are clearly of various different kinds and, as a result, audiences are found in a variety of circumstances and events” (1998: 40), mas tal não os impede de referir, logo depois, o seguinte: “The theatre is perhaps the archetypical instance, a live event in which the architecture of the setting (with some deliberate exceptions) emphasizes the distinction between performers and audience” (1998: 40).

¹⁰ Neste subconjunto, aparecem, enquanto casos limite, as chamadas *performances ad hoc*, como sejam, por exemplo, um contador dando a conhecer aos seus amigos uma longa história ou um pai lendo um conto de adormecer ao seu filho (Goffman, 1975: 125).

¹¹ É preciso notar que as divisões estabelecidas por Goffman quanto às *performances* “refer to the official face of activity, not to its underlying character and intent” (Goffman, 1975: 126).

experiência teatral, uma vez que se centram nas semelhanças e diferenças entre o teatro e as outras actividades performativas.

Para Schechner (2008: 22), a *performance* “is an activity done by an individual or group in the presence of and for another individual or group”. Enquanto realidade plural, abarca um conjunto diversificado de géneros autónomos, onde se incluem *brincadeira* (*play*, no original), *jogos* (*games*, no original),¹² *desportos*, *teatro*, *dança*, *música*¹³ e *ritual* (2008: 7). Através das características partilhadas por ambos os géneros, podemos ver de que forma a *performance* é entendida como distinta de outras manifestações e aspectos da vida social em geral. Qualquer *performance* gera um “special world” (2008: 13), quando contraposta com as actividades quotidianas do trabalho e das funções produtivas (2008: 13). Este mundo singular é regulado por lógicas que o permitem manter, de alguma forma, “*apart from everyday life*” (2008: 13).¹⁴

¹² Schechner (2008: 24) estabelece estes dois tipos de *performance* através da seguinte distinção: “play is an activity in which the participant(s) set her/his own rules, while a game has generally acknowledged rules”.

¹³ Schechner (2008: 7-19) analisa comparativamente as diferentes actividades performativas, subsumindo a dança e a música no teatro. O autor (2008: 21 e 22) apresenta esta escolha ao mesmo tempo que sublinha que tal não significa um menor valor dos dois mencionados tipos de *performance* que, a partir daí, serão encarados como “varieties of theater” (2008: 21).

¹⁴ Nesta secção do trabalho, apresento diversas ideias de Richard Schechner (2008: 1-25) contidas no capítulo “Approaches” da sua obra *Performance Theory*, dado aí se encontrarem abordagens que se articulam de forma muito útil com a linha de pensamento seguida nesta tese sobre a natureza da *performance*. No entanto, é preciso não esquecer que, noutras secções do seu livro, Schechner aborda a *performance* seguindo uma definição menos circunscrita. Assim, no capítulo “Magnitudes of Performance” (2008: 290-332), a cartografia da actividade performativa alarga-se incluindo quer “events called performances in this or that culture” (2008: 290), quer “events treated ‘as performance’ by

A *performance* abarca um contínuo de actividades que partilham cinco características importantes (Schechner, 2008: 8-19). Em primeiro lugar, a actividade performativa assenta numa reorganização *extraordinária* do tempo, concretizando-se através de combinações variáveis de temporalidades distintas baseadas no evento, num período pré-determinado ou no domínio do simbólico. Por outro lado, as *performances* envolvem uma reconsideração do valor atribuído aos objectos, deixando de funcionar a centralidade do seu preço no mercado, por exemplo. “Sometimes, as in theater and children’s play, they [tais objectos] are decisive in creating the symbolic reality” (2008: 11). A terceira característica consiste na dimensão não-produtiva das *performances*: estas últimas não criam mercadorias nem riqueza dentro de si. Isto não significa negar as fortes ligações que existem entre muitas actividades performativas (por exemplo, as do desporto de alto nível) e lógicas económicas assentes em dinheiro, lucros, investimentos e processos mercantis. Significa simplesmente reconhecer que a natureza da dimensão produtiva não afecta a forma das *performances*, embora possa obviamente alterar o seu grau de qualidade.¹⁵ Por outro lado, no contexto de cada género performativo, existem regras específicas ditando o que fazer ou não fazer. No caso do ritual, elas tomam o nome de tradições e, no caso do teatro (e da dança e da música), o nome de convenções (2008: 13). Por fim, é preciso ter em conta que as actividades performativas ocorrem frequentemente em locais especiais. Tais lugares registam uma ocupação distinta daquela que caracteriza os espaços da vida doméstica e do trabalho

scholars” (2008: 290) – um esquema sintético desta cartografia ampliada pode ser visto num quadro onde se evidenciam as relações entre *performance*, tempo, espaço e acontecimento (2008: 292 e 293).

¹⁵ Aproveito para citar um dos exemplos que Schechner (2008: 12) usa como ilustração destas ideias no domínio dos enquadramentos desportivos: “The San Francisco Giants may have *better* players than the Sixth Street Eagles, but the Giants can’t have *more* players on the field and still call their game baseball”.

produtivo: o seu uso não é tão regular, fixo ou constante, mas, quando se efectua, manifesta-se de um modo muito intenso (2008: 14).

Para Schechner (2008: 15-19), o *continuum* estabelecido pelos diversos géneros performativos precisa de ser visto de forma cilíndrica, de modo a que brincadeira e ritual fiquem juntos e demarcados de um conjunto composto por jogos, desportos e teatro. Estes três últimos géneros “mediate between these extremes. It is in these activities that people express their *social* behavior.” (2008: 15). No género brincadeira, encontramos um *eu-assertivo (eu)*, temos participantes que definem e redefinem as regras do jogo e existe o domínio do princípio do prazer; no ritual, encontramos um *eu-transcendente (outro)*, temos regras que são ditadas por uma autoridade exterior e existe o domínio do princípio da realidade (2008: 15 e 17). Jogos, desportos e teatro, por seu turno, constituem-se como espaço intermédio; aí encontramos uma combinação de eu e outro, ou seja, *social (nós)*; aí temos actividades que são submetidas a enquadramentos (no meio dos quais existe espaço de liberdade) e aí existe uma combinação dos princípios da realidade e do prazer (2008: 15 e 17).

De qualquer forma, o teatro mantém a sua autonomia face aos jogos e aos desportos. A presença de audiência é imperativa na actividade teatral (Schechner, 2008: 16), ao contrário das outras *performances*: nos desportos (e no ritual), tal presença é classificada apenas como habitual e, nos casos dos jogos (e brincadeira), como não sendo obrigatória (2008: 16).¹⁶ Outra característica fortemente diferenciadora é a presença categórica de uma realidade simbólica no teatro, verificando-se, em contrapartida, a sua ausência no domínio dos jogos e dos desportos (2008: 16).

¹⁶ Apesar disto, é preciso ter em conta a indicação de Schechner (2008: 22) de que “[e]ven where audiences do not exist as such – some happenings, rituals, and play – the function of the audience persists: part of the performing group watches – is meant to watch – other parts of the performing group; or, as in some rituals, the implied audience is God, or some transcendent Other(s)”.

Desenvolverei, agora, a questão relativa a um dos traços essenciais anteriormente abordados da actividade performativa, mais concretamente aquele referente ao facto da *performance* ser estruturada por regras próprias ou convenções. A importância destas últimas na constituição do evento teatral obrigará mesmo a que sejam consideradas ainda com mais detalhe em próximas secções deste trabalho.

Seguirei uma abordagem das convenções, tendo por base as ideias de Howard S. Becker (1984). O sociólogo norte-americano teorizou a arte como actividade onde diferentes actores, grupos e instituições realizam tarefas no seio de uma divisão do trabalho que permite a construção, apresentação, apreciação e reconhecimento de obras consideradas artísticas. Ou seja, os mundos da arte são constituídos por processos colectivos e de cooperação. Neste contexto, assume particular destaque o uso, incorporação e mobilização das convenções artísticas (1984: especialmente as páginas 28-34 e 40-67) entendidas como sentidos ou entendimentos partilhados que “cover all the decisions that must be made with respect to works produced, even though a particular convention may be revised for a given work” (1984: 29). Tais convenções respondem a um amplo leque de necessidades e exigências: prescrevem os materiais e as abstracções a utilizar, bem como a forma de combinar uns e outras; indicam o que é apropriado considerar quanto à forma de apresentação do trabalho artístico (seu tamanho, configuração, duração ou outro tipo de dimensão do mesmo nível); permitem uma cooperação mais eficiente entre quem trabalha, poupando o tempo que seria necessário se não se partilhasse este tipo de significados (1984: 29 e 30) e, além disso, “regulate the relations between artists and audience, specifying the rights and obligations of both” (1984: 29).¹⁷

¹⁷ Na problematização apresentada por Jean-Louis Fabiani (2007: 51-68) referente aos modos diferenciados pelos quais a sociologia tem tentado explicar a realidade artística contemporânea, este autor

Dito de outra forma, estamos perante “a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts” (Becker, 1984: 34). Contudo, esta incorporação das convenções não é um processo automático, obedecendo, antes, a lógicas de interpretação habitual e de negociação entre aqueles que trabalham dentro da divisão do trabalho constituinte de um determinado mundo da arte (1984: 31). Além disso, é preciso ter em conta que as convenções se diferenciam, de acordo com o género artístico em causa e mesmo dentro do mesmo tipo de arte; conhecem também mudanças consoante os períodos da história – algumas persistem e podem mesmo assumir uma natureza fortemente estandardizada, outras emergem e outras ainda podem acabar por ser abandonadas (1984: por exemplo, 31-34; 47-60). Em suma, “conventions are seldom rigid and unchanging” (1984:31). No entanto, as suas características devem ser equacionadas num quadro de dualidade. Por um lado, as convenções permitem um trabalho colectivo e oferecem um conjunto de possibilidades e oportunidades raramente pontuado pela rigidez – como nos diz Howard Becker (1984: 31), elas “do not specify an inviolate set of rules everyone must refer to in settling questions of what to do”. Por outro lado, estes entendimentos partilhados “place strong constraints on the artist. They are particularly constraining because they do not exist in isolation, but come in complexly interdependent systems, so that one small change may require a variety of other changes” (1984: 32).

(2007: 62) sublinha o facto da abordagem de Becker apontar para que “loin d’être un créateur solitaire, l’artiste est pris dans une chaîne de coopération”, sendo que “[a]u cœur de la chaîne, il y a des règles conventionnelles de production et de réception” (2007: 63). Para a consideração da forma como o sociólogo francês entende o conjunto de problemas, limites e impasses que a abordagem de Becker coloca à sociologia confrontada com a tarefa de dar conta dos processos de produção de valor no âmbito artístico, veja-se Fabiani (2007: 62-65).

No que diz respeito quer a artistas quer ao público, é a mobilização do conhecimento e da experiência das convenções que permite a exibição de trabalhos artísticos capazes de gerar respostas adequadas e impactos ao nível emocional (Becker, 1984: 30 e 31). Tais convenções, todavia, podem apresentar proveniências distintas (1984: 42-57): o senso comum, significados artísticos que se tornaram partilhados em geral no seio da sociedade, conhecimentos de natureza não artística apenas partilhados no seio de um determinado subconjunto da população, o próprio mundo da arte; há ainda convenções que se desenvolvem através da interação estabelecida entre aspectos técnicos e aspectos de outra natureza.

Após todas estas caracterizações do teatro, é preciso ter consciência da “double nature du spectacle théâtral” (Naugrette, 2002: 78). Como refere Naugrette (2002: 75), o teatro é simultaneamente representação/mimesis (ou seja, propõe um mundo ficcional, seja qual for o seu referente real) e acontecimento (ou seja, é uma actuação que tem lugar num *aqui e agora* e que é impossível de reproduzir). Esta autora, acrescentando-se ainda, distinguiu os pólos desta dualidade com os termos de *ficção* e de *performance*.¹⁸ O carácter ficcional do teatro pode aproximá-lo de outros domínios finitos de significação. Com efeito, segundo Naugrette (2002: 68 e 69), o teatro não se limita a ser

¹⁸ Deste ponto de vista, as definições de *performance* de Goffman e de Naugrette apresentam diferenças em termos do seu enquadramento teórico e amplitude referencial. A elas não estará certamente alheia a questão linguística, referida, aliás, pela autora francesa (2002: 67): enquanto no idioma inglês o espectáculo teatral é designado de “performance”, no idioma francês pode falar-se de “représentation” (o caso do idioma português é similar a este último, pois também se pode falar em “representação teatral”). Dito isto, em francês – e, acrescento eu, também em português –, o termo “representação” “désigne à la fois l'événement et le processus par lequel cet événement sert à représenter quelque chose” (2002: 67). Clarifique-se ainda que, na sua obra sobre o prazer do espectador teatral, Florence Naugrette usa o termo “representação” quer num sentido mais amplo – “en lui donnant à peu près le sens de «spectacle»” (2002: 67) –, quer num sentido mais restrito – aplicando-se à dimensão de ficção/mimesis das criações teatrais.

representação do quotidiano ou da vida humana do passado ou do presente, mas pode ser também representação de imaginários, ideologias, fábulas, mitos, ou seja, *representação da representação*.

No caso de Erika Fischer-Lichte, as *performances*, nomeadamente aquelas de carácter artístico como o teatro, são valorizadas enquanto acontecimento, manifestação “*hic et nunc*” (2005: 73), conjunto de acções e reacções *ao vivo*. No entanto, ao distinguir a *ordem da presença* da *ordem da representação*, esta autora (2005: 77 e 78) permite-nos igualmente recuperar, de alguma maneira, a natureza dual da experiência teatral que se situa entre o trabalho de ficção e a interacção efémera e transitória do encontro entre os actores e os espectadores. Com efeito, enquanto a ordem da presença se refere ao facto de tal interacção permitir o acesso imediato aos corpos físicos e às associações que esse e outros mecanismos de auto-referencialidade podem suscitar, a ordem da representação diz respeito às percepções dos espectadores nas quais os actores são vistos como “um signo de uma figura dramática ou outra ordem simbólica” (2005: 78).

A apresentação e a recepção de um mundo ficcional não implicam sempre um compromisso para se manter um mundo performativo. Basta comparar o universo do teatro com o dos textos dramáticos, para se ver que assim é. Quando se frui de um desses textos, é preciso que os leitores estejam receptivos a se envolver na dimensão ficcional da obra criada e, portanto, sustentem a “irrealidade” escrita. No entanto, nenhuma dimensão ou mundos performativos precisam de ser apoiados ou garantidos. Como muito bem nos diz Florence Naugrette (2002: 75), “[c]’est l’absence de cette seconde dimension qui rend la lecture du texte de théâtre si malaisée, exigeant du lecteur un effort d’imagination scénique relativement ardu pour compenser l’absence de performance”. Por outro lado, situado num registo sociológico de abordagem da

recepção teatral, Emmanuel Ethis (2008: 28), afirma mesmo que “au théâtre, plus qu’ailleurs, le plaisir est rarement contenu *a priori* dans l’œuvre elle-même, mais bien dans le moment de sa représentation”.

A dupla natureza da experiência teatral – ficção e *performance*; presença e representação – combina-se sempre, no decurso dos espectáculos de teatro, com outra dualidade relativa à recepção das criações artísticas: “le mouvement de va-et-vient entre illusion et dénégation” (Naugrette, 2002: 78). Deste modo, poderemos entender melhor como o *eu* de cada espectador mergulha e, ao mesmo tempo, se distancia da “irrealidade” encenada e de que maneira o teatro opera como área finita de significação. Ao contrário de outras parcelas delimitadas da realidade que se distinguem do quotidiano – como sejam, por exemplo, os sonhos e a loucura –, o teatro exige adesão a mundos ficcionais e, ao mesmo tempo, distância dos espectadores em relação a esses mundos. Esta distância significa, no entanto, a consciência dos espectáculos como representações em curso, ou seja, *performances*. A denegação não é, portanto, uma operação de saída da área finita de significação do teatro, mas sim uma condição da sua permanência, ainda que com o recurso a lógicas do senso comum e da realidade quotidiana.

Naugrette (2002: 75-80) trata da dupla polaridade entre ilusão e denegação, alertando-nos para as suas características principais enquanto constituintes da experiência teatral: esses dois pólos estão intimamente ligados; alimentam-se mutuamente; a presença de um exige a presença do outro; os espectadores, enquanto assistem a um espectáculo de teatro, balançam permanentemente entre os dois; a tensão e consciência desta dupla é fonte de prazer para o público; a ilusão teatral nunca pode ser completa, dado o carácter impossível de passar despercebido da dimensão performativa de qualquer espectáculo – mesmo se considerarmos as criações da época

clássica “où elle [a ilusão] constitue, pour les théoriciens, la pierre de touche de l'excellence d'un spectacle” (2002: 77).

Sem a denegação o público não saberia avaliar o trabalho dos actores enquanto *performers*, estando, pois, sempre à beira de um comportamento “desajustado” face ao espectáculo apresentado. Além disso, efectuando uma análise de cariz mais psíquico da denegação¹⁹, podemos afirmar que esta última acaba por assegurar ao público, durante o decurso do espectáculo teatral, a manutenção daquilo que Anthony Giddens (por exemplo, 1994: 31 e ss.) refere como sendo a “segurança ontológica” do *eu*.

Se Naugrette aborda o movimento de vaivém na recepção do espectáculo teatral por parte do público de modo a destacar como ele é fonte de prazer e garante da existência da dupla natureza desse género artístico, no caso de Erika Fischer-Lichte (2005: 78 e 79), a oscilação da percepção dos espectadores – situada, recorde-se, entre a ordem da presença e a ordem da representação – é abordada salientando-se o seu carácter descontínuo, instável, impossível de pré-programar. Com efeito, segundo a referida autora (2005: 78 e 79), ao balançar entre duas ordens diferentes, o espectador fica situado num espaço intermédio, de intervalo e, portanto, propiciador de experiência de liminaridade. Esta última manifesta-se num “estranho colapso de oposições” (2005: 78) onde “as dicotomias parecem dissolver-se” (2005: 79), ou seja, muito do que é tratado como dualismo na tradição ocidental (como, por exemplo, precisamente o referente à *presença* em confronto com a *representação*), “é experienciado nos espectáculos não no modo de ‘ou-ou’, mas no de ‘e também’” (2005: 79).

¹⁹ Naugrette (2002: 79 e 80) mostra-nos como Sigmund Freud teorizou a função da denegação como garantia do investimento psicológico do espectador em face da identificação teatral, uma vez que permite a este último uma distância securizante pessoal.

De acordo com as ideias acabadas de apresentar, a experiência teatral concretiza-se através de uma condição intermédia que envolve quer espectadores quer actores. Esta concepção remete-nos, assim, para a abordagem proposta por Arnold Van Gennep (2004) a propósito do carácter liminar de uma série de processos e práticas sociais. O etnólogo francês dedicou-se ao estudo das cerimónias de passagem, ou seja, aquelas que permitiam aos indivíduos transitar de uma condição para outra, de um estado para outro (2004: 4). Tratava-se, pois, de examinar uma multiplicidade de ritos – da gravidez, do nascimento, da infância, da puberdade, do noivado, do casamento, de iniciação, de ordenação, de coroação, funerários, etc. Apesar das diferenças existentes entre todas estas cerimónias e da forma distinta que podem assumir consoante o período histórico, o contexto geográfico ou o espaço social a que digam respeito, para Van Gennep, era possível compreendê-las num modelo comum em termos de sequências, ou seja, “*le schéma des rites de passage*” (2004: 275).²⁰

Este esquema é concebido de acordo com uma sequência tipo na qual as cerimónias de passagem são divididas em três tipos de ritos. Cada um deles constitui-se como uma etapa ou fase, dentro do seguinte ordenamento: *ritos de separação* ou *ritos preliminares*, *ritos de margem* ou *ritos liminares* e *ritos de agregação* ou *ritos pós-*

²⁰ De acordo com o etnólogo francês (Van Gennep, 2004: 1-18), os ritos são passíveis de uma caracterização cuidada, usando-se uma tipologia que os classifica de acordo com diversas categorias que se contrapõem (por exemplo, *ritos positivos* ou *ritos negativos* e *ritos directos* ou *ritos indirectos*) dando origem a diversas combinações possíveis (2004: 11). No entanto, para Van Gennep, a tarefa de examinar os ritos não podia reduzir-se a encaixar estes últimos segundo a tipologia descrita, mesmo que tal fosse feito com recurso a descrições minuciosas. Como escreveu na conclusão da sua obra *Les rites de passage*, “[c]e ne sont pas les rites dans leur détail qui nous ont intéressé, mais bien leur signification essentielle et leurs situations relatives dans des ensembles cérémoniels, leur *séquence*” (2004: 275).

*liminares*²¹ (Van Gennep, 2004: 14, 27, 55, 237, 263). O indivíduo separa-se, num primeiro momento, do mundo no qual está inserido; de seguida, encontra-se numa fase intermédia, “il flotte entre deux mondes” (2004: 24); depois, junta-se ao mundo num estado ou condição diferente, resultado da passagem efectuada. Deste modo, podemos abarcar “tous les rites comportant l’acte de couper d’une part, de lier de l’autre” (2004: 237).

A fase de liminaridade diz, assim, respeito à situação na qual os indivíduos se inserem transitoriamente no decurso de uma mudança marcante nas suas vidas. Constitui o momento entre uma determinada condição que se abandona e uma outra que se vai adoptar ou à qual se regressa alterado. É uma etapa intermediária entre o mundo do profano e do sagrado (Van Gennep, 2004: 2, 15-17), entre uma determinada categoria social e outra (relativa à idade, ocupação, estatuto político, parentesco, pertença grupal, etc.) (2004: 4, 53-55), entre períodos diferentes (fim e início de um ano, mês, estação, etc.) (2004: 5, 254-259), entre espaços diferentes (mudança de morada, paragem em zonas neutras que são lugares de troca, guerra e de contacto com o outro, viagens e peregrinações) (2004: 19-33, 263 e 264).²²

²¹ Numa outra designação possível, os ritos de passagem podem ser equacionados como a sequência de “rites d’entrée, d’attente et de sortie” (Van Gennep, 2004: 33).

²² A margem adquire, em certos contextos e situações, uma natureza, de certa forma, autónoma (Van Gennep, 2004: 14 e 15, 275), dada a ampliação a que se encontra sujeita, como é, por exemplo, o noivado enquanto forma de transição significativa entre a adolescência e o casamento (2004: 14). É nestes casos que se pode mesmo desdobrar o esquema-tipo dos ritos de passagem. Voltando ao exemplo do noivado como espaço de margem, podemos ver que “le passage de l’adolescence aux fiançailles comporte une série spéciale de rites de séparation, de marge et d’agrégation à la marge; et celui des fiançailles au mariage, une série de rites de séparation de la marge, de marge, et d’agrégation au mariage” (2004: 14).

Para Van Gennep (2004: 17, 51, 260, 263, 269), os ritos de passagem asseguram importantes funções, na medida em que, no âmbito das estruturas sociais, actuam como mecanismos que atenuam, diminuem e enfraquecem as perturbações individuais e colectivas que as mudanças de condição social dos indivíduos possam produzir. Com efeito, tais cerimónias constituem-se como modos instituídos socialmente para o enquadramento dos actos marcantes e profundos na vida dos seres humanos. Dessa forma, ao mesmo tempo que se garante todo um conjunto de transições sociais, evitam-se muitas das suas consequências mais perturbadoras, fazendo com que as passagens em causa não sejam tão repentinas nem imprevistas. Nas conclusões da sua obra sobre os ritos de passagem, Van Gennep (2004: 272) sintetiza a importância antropológica dos processos por si abordados: “Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c’est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d’état et de forme, mourir et renaître. C’est agir puis s’arrêter, attendre et se reposer, pour recommencer ensuite à agir, mais autrement”.

Inspirado na abordagem de Van Gennep, Victor Turner (1985; 1994) equacionou a liminaridade, tendo em conta dinâmicas sociais, ritual e teatro. O estudo deste cientista social centrou-se em processos no seio dos quais se encontravam práticas permitindo conjugar opostos e envolvendo os seres humanos numa situação transitória.

No entanto, Turner (por exemplo, 1994: 23-59 e 1985: 291-301) apresentou uma abordagem própria da realidade através do seu modelo do *drama social*. Trata-se de propor uma metáfora útil para a compreensão das relações sociais e do seu carácter dinâmico.²³ Segundo o antropólogo, a realidade social é composta e reconfigurada

²³ De modo a sustentar o seu modelo teórico, Victor Turner (1994: 23-33), mostra de que forma o pensamento e a actividade científica, em particular, recorrem ao uso de metáforas; ao mesmo tempo, fala das virtudes e cuidados a ter na sua utilização.

através do desenvolvimento de processos assentes no conflito e confronto. O modelo usado visa uma “explicit comparison of the temporal structure of certain types of social processes with that of dramas on the stage, with their acts and scenes” (1994: 43), considerando-se “the phases of social dramas as cumulating to a climax” (1994: 43).²⁴

Os dramas sociais²⁵ são processos compostos por quatro fases distintas (Turner, 1985: 291-294; 1994: 37-42): *ruptura* – a existência de uma separação, quebra ou oposição entre membros de uma determinada comunidade ou sociedade; *crise* – período no qual acontecimentos advindos da ruptura mencionada geram a necessidade de repor a “normalidade”, a paz e a ordem sociais colocadas tão explicitamente em causa que não se pode fazer de conta que nada se passa de problemático; *restituição* – o conjunto de práticas e discursos desenvolvidos com vista a exercer um efeito reparador face à situação crítica em que se vive; *reintegração* – pode assumir duas formas diferenciadas: ou a “normalidade”, a paz e a ordem são restabelecidas ou, então, assume-se que o cisma ou fractura criados são irreversíveis ou irremediáveis. As fases de crise e de acção reparadora podem conhecer o efeito de *escalada*, adquirindo, com o passar do tempo e com a sequência subjacente de eventos, uma amplitude, intensidade e profundidade cada vez maiores (1994: 38-40).

A fase de restituição adquire uma importância decisiva. A acção reparadora apela à mobilização dos meios de auto-consciência ao dispor de grupos, de

²⁴ Richard Schechner (2008: 211-218) apresenta, ilustra e comenta o esquema teórico do drama social de Victor Turner. Nesse contexto, salienta que tal abordagem “is modeled on the Greco-European idea of theater – an idea that may also be found in other Indo-European theaters such as those forms derived from Sanskrit-Indian cultures” (2008: 215).

²⁵ De acordo com o pensamento de Victor Turner (ver, por exemplo, 1994: 33), estes dramas sociais podem ocorrer em múltiplos contextos e escalas: no seio de uma família, de uma aldeia, de uma cidade, de um país ou de uma determinada região.

comunidades ou de sociedades, ou seja, os modos destes últimos (re)conhecerem a natureza, poder e eficácia dos elementos constituintes da sua cultura e coesão social (Turner, 1985: 294). Victor Turner (1985: 301) refere-se mesmo a esta terceira fase do drama social como “a fase reflexiva”. É aí que “the contents of group experiences [...] are replicated, dismembered, remembered, refashioned, and mutely or vocally made meaningful” (1985: 298). Os processos envolvidos nesta fase apresentam diferenças entre si (1985: 293 e 294). Alguns são de natureza política (tais como a guerra ou revolução); outros são de natureza legal-judicial (o recurso aos tribunais, por exemplo) e outros ainda são de natureza ritual. Estes últimos caracterizam-se pela sua liminaridade concretizada em práticas de adivinhação, em actos ou incorporações de cariz sacrificial, nos chamados rituais de aflição (aqueles de teor “terapêutico”) e ainda nos rituais de “life-crisis”, ou seja, aqueles que permitem que um ser humano abandone um determinado estatuto e adquira outro (cerimoniais do matrimónio ou da morte, por exemplo).²⁶

A liminaridade é uma etapa dos rituais que possui características marcantes e distintivas: permite que haja lugar para “unique structures of experience” (Turner, 1985: 294 e 295). Esta experiência liminar conjuga-se predominantemente no *modo subjuntivo*

²⁶ Neste caso, como refere Turner (1985: 294), temos mesmo de associar o liminar à primeira fase do modelo do drama social, ou seja, a ruptura. Para além disso, noutro texto, este antropólogo (1994: 39) refere que “[e]ach public crisis has [...] liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process”. Deste modo, deve ter-se em conta uma ligação entre experiência liminar e drama social que não se reduza à análise da fase da acção reparadora. De qualquer forma, note-se que Turner (1994: 39) pretende mostrar que a liminaridade da segunda etapa atrás referida “it is not a sacred limen, hedged around by taboos and thrust away from the centers of public life. On the contrary, it takes up its menacing stance in the forum itself and, as it were, dares the representatives of order to grapple with it”.

da cultura (1985: 295), ou seja, aquele baseado em “maybe, might-be, as-if, hypothesis, fantasy, conjecture, desire” (1985: 295). As variações subjuntivas derivam da diferente centralidade que pode adquirir, em cada caso concreto, um dos três elementos seguintes: “thought, feeling, or intention” (1985: 295). A liminaridade encontra-se separada da vida quotidiana ou mundana, dado que esta última se conjuga no *modo indicativo da cultura* (1985: 295), ou seja, aquele baseado no senso comum com a sua racionalidade e o seu cálculo invariável de causa e efeito.

Vejamos, agora, mais de perto o que este modelo nos diz sobre a experiência teatral em concreto. Segundo Victor Turner (1985: 295-298), os dramas apresentados em palco (bem como outros tipos de *performance* cultural) partilham características com a terceira fase do esquema do drama social, mais especificamente com os processos rituais da acção reparadora. Deste modo, “both ritual and theater crucially involve liminal events and processes and have an important aspect of social metacommentary” (1985: 291).

Estas considerações levam-nos a aproximar a experiência teatral da vida social em termos mais gerais. No entanto, e é este aspecto que, de momento, importa sublinhar, a experiência teatral pode ser aqui equacionada na sua dimensão de descontinuidade em relação ao domínio da realidade quotidiana. Com efeito, no modelo do drama social, Victor Turner (1994: 47 e 53) amplia o conceito de liminaridade que foi buscar à análise dos ritos de passagem de Van Gennep. Como refere explicitamente o autor de *Dramas, Fields, and Metaphors*, a etapa liminar encontra-se “betwixt and between the categories of ordinary social life” (Turner, 1994: 53), podendo abarcar “any condition outside, or on the peripheries of, everyday life” (1994: 53).²⁷

²⁷ Torna-se necessário fazer uma precisão relativamente ao pensamento de Victor Turner sobre estas questões. Com efeito, o antropólogo (1994: 14-17; 1985: 117, 118, 296) distingue *liminar* de

A abordagem proposta por Victor Turner fornece pistas úteis para a análise da experiência teatral, uma vez que nos permite compreender com mais profundidade a natureza reflexiva e *subjuntiva* do teatro e a forma como actores e espectadores participam (e podem ser sujeitos a transformações) na criação performativa.

No entanto, uma abordagem dos rituais públicos nas sociedades ocidentais contemporâneas pode ser aprofundada, flexibilizada e tratada de modo mais fino, se atendermos às diversas considerações teóricas apresentadas por José Manuel Oliveira Mendes (2003: 73-84). No âmbito de uma problematização da memória social, dos rituais e das identidades performativas, este sociólogo mostra-nos a importância de se conceber as manifestações públicas através de um modelo onde se percebam as relações e tensões entre *cultura oficial* e *cultura vernacular*, entre *estratégias superestruturadoras* e *estratégias desconstrutoras* e ainda entre lógicas dominantes ou hegemónicas e lógicas alternativas, de resistência ou compensatórias. A abordagem histórica das tradições não é suficiente, sendo necessário analisar as configurações e a natureza processual dos mencionados rituais e acontecimentos. Segundo José Manuel Oliveira Mendes (2003: 74 e 75),

liminóide. O primeiro é característico das sociedades “tribais” e pré-industriais, enquanto o segundo diz respeito a sociedades desenvolvidas tecnologicamente, surgidas após a Revolução Industrial e marcadas pela complexidade da evolução desde aí verificada. A natureza liminóide é, portanto, a natureza do período intermédio proporcionado no âmbito de formações sociais marcadas pelo individualismo e por um enquadramento do tempo do lazer (e não por imperativos de estruturação espaço-temporais do sagrado). “Liminoid activities are marginal, fragmentary, outside the central economic and political processes” (1985: 117). Aí se encontram, por exemplo, a arte e os diversos géneros de *performance* cultural.

“A consistência de uma sociedade apreender-se-á melhor nas práticas e nas acções desenvolvidas do que nas crenças ou nos valores. É a prática e são os rituais que expressam a adesão dos indivíduos a determinados grupos ou organizações. Isto porque o ritual joga com as emoções, podendo estas ter depois impacte nas crenças e nos valores adoptados. A ritualização assenta, assim, no uso repetitivo de símbolos emocionalmente carregados, que são activados em lugares (espaço) com significado simbólico e em momentos (tempo) simbolicamente apropriados”.

Neste contexto de discussão teórica, José Manuel Oliveira Mendes (2003: 74, 76, 78-80) apresenta e comenta criticamente as ideias de Victor Turner sobre o ritual e os dramas sociais. O sociólogo salienta as seguintes virtudes da abordagem turneriana: tem em conta a natureza processual e emocional dos eventos, símbolos e rituais públicos; implica necessariamente uma “centragem nas práticas e nas *performances* sociais e culturais” (Mendes, 2003: 80); dá destaque às dinâmicas de conflito, luta e oposição; coloca ênfase na pluralidade de significados e interpretações envolvidas num mesmo fenómeno (ou seja, a existência de multivocalidade). Por outro lado, José Manuel Oliveira Mendes indica os seguintes problemas, limites e insuficiências: o modelo do drama social é pouco flexível na sua indicação da sequência de fases (embora este sociólogo reconheça que, em termos práticos, os estudos de Turner obedecem a uma formulação menos rígida)²⁸; a separação conceptual feita entre *liminar* e *liminóide* é orientada ideologicamente²⁹ e acaba por evidenciar uma apreensão desadequada quanto ao desfecho de crises e lutas sociais; sendo o conflito a marca da

²⁸ Baseando-se em ideias de Ronald Grimes, José Manuel Oliveira Mendes (2003: 80) refere que “[t]alvez seja mais adequado, em vez de fases, falar de diferentes camadas ou níveis de consciência e de acção”.

²⁹ Para José Manuel Oliveira Mendes (2003: 79), a designação *liminoids* (no original em inglês) “tem uma conotação negativa, o que pode indiciar que Turner vê estes últimos como processos degenerados e desvirtuados de uma eventual pureza original”.

dramaticidade social, surgem ambiguidades em textos nos quais o antropólogo parece conduzir-nos para uma predominância das lógicas lúdicas e da reintegração que anula os cismas sociais; “[a] disjunção entre ritual e crença será mais comum do que os teóricos (por exemplo, Victor Turner) estão dispostos a admitir” (Mendes, 2003: 74).

Neste momento, importa clarificar o modo como a abordagem da liminaridade e as perspectivas de Van Gennep e de Turner apresentadas serão objecto de tratamento no âmbito da pesquisa de que este trabalho dá conta. Em primeiro lugar, refira-se que a definição de teatro aqui seguida, como foi exposto anteriormente, baseia-se na ideia de que a experiência teatral é um tipo de *performance* distinta do ritual, tal como defendido, aliás, por Schechner. Isto não impede, contudo, que se tenha em conta quer a dimensão ritualizada e cerimonial da arte dramática quer os traços que possa partilhar com as situações liminares. No entanto, convém deixar claro que a investigação realizada não teve por objectivo efectuar uma abordagem antropológica da experiência teatral como *marginem*. Além disso, tal como se verá noutras secções deste trabalho, a própria noção de ritual tem de ser objecto de uma perspectiva crítica e problematizadora no que se refere à relação entre actores e público. Com efeito, como defenderei mais tarde, o encontro entre uns e outros não se deve equacionar nem como sendo do mesmo tipo daquele que, por exemplo, Van Gennep (2004: 17 e 18, 271) situaria no domínio do *mágico-religioso* nem como sendo do mesmo tipo daquele que Turner (1985: 124, 173, 296, 298) situaria no domínio da *communitas*.

Para terminar este subcapítulo, importa agora sublinhar que a natureza performativa do teatro lhe concede um estatuto muito particular em termos da dimensão de presença. Erika Fischer-Lichte (2005: 74-77) aborda esta última, destacando na *performance* as suas características de acontecimento e de volatilidade mas igualmente o seu cariz profundamente materializado e corporizado. Desta forma, a actividade

performativa consiste na emergência e configuração de algo “experienciado como presente de uma forma particularmente intensa” (2005: 74). Quer os objectos quer os corpos produzem efeitos no ambiente criado durante toda a *performance*, apresentando esta última uma espacialidade transitória e mutável onde se torna central “a atmosfera particular que co-constitui o espaço do espectáculo” (2005: 75).

Todos estes aspectos relativos ao modo como o teatro coloca em presença, devem ter em conta uma das especificidades mais importantes da arte dramática e que a aproximam da vida de todos os dias de uma forma que outras criações artísticas ou parcelas delimitadas da realidade, no sentido fenomenológico, não o fazem. Como nos lembra Florence Naugrette (2002: 69), tal traço particular provém do facto “d'utiliser [...] un matériau homogène à la réalité qu'il représente: des hommes, des chaises, des verres, des vêtements, pour représenter des hommes, des chaises, des verres, des vêtements”. Segundo a autora (2002: 69), os espectáculos de teatro diferenciam-se, deste modo, da literatura, da pintura ou da escultura – também elas artes da representação –, pois estas últimas têm como materiais de uso as palavras, as telas, os tubos de tinta, a pedra ou a argila. Naugrette (2002: 69 e 70) tem o cuidado, contudo, de referir que, independentemente do referente real dos espectáculos teatrais (a realidade vivida ou a realidade imaginada), “[l]'homogénéité du représentant et du représenté” (2002: 70) pode ser completa – no caso do hiper-realismo usado em encenações naturalistas – ou parcial – no caso de criações e actuações artísticas mais estilizadas e formalizadas “ou encore quand le décor fonctionne de manière soit métonymique [...] soit métaphorique” (2002: 70).

Situado num registo teórico distinto e tendo em conta a cultura como objecto de análise sociológica, Jean-Louis Fabiani destaca igualmente a natureza presencial do teatro, ao lembrar que este último “plus que d'autres formes d'expression, est un art de

la présence en un lieu et ne peut être détaché du lieu où il est produit” (Fabiani, 2002a: 50). Este aspecto encontra-se, como é óbvio, profundamente ligado ao facto da actividade teatral exigir o encontro real entre artistas e espectadores, ao contrário de outras manifestações artísticas como é o caso do cinema. Contudo, esta questão da presença pode conhecer ainda um enquadramento mais amplo, se tivermos em conta a realização de diferentes festivais. Em todos eles opera uma “dimension de ‘présentification’ des œuvres et des artistes” (Fabiani, 2008a: 140) que, no entanto, se configura de modos diversos. No caso do Festival de Avignon, Jean-Louis Fabiani mostra-nos como a referida operação acaba por se tornar “une intensification de la co-présence” (2008a: 140), contrastando, assim, de alguma maneira, com a experiência do Festival de Cannes, onde a componente público ocupa um lugar mais secundário em detrimento do resto do dispositivo através do qual se articula com as vedetas e o sistema de produção e transmissão cinematográfico (2008a: 140).³⁰ No âmbito do Festival de Avignon, a proximidade dos espectadores com os artistas não se reduz aos momentos da *performance*, estendendo-se ao espaço dos debates e ao quotidiano das semanas em que decorre este evento artístico (2008a: 139-141). Em síntese,

³⁰ Tendo por base um trabalho empírico efetuado no contexto de diversas edições quer do Festival de Avignon quer do Festival de Cannes, Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani e Damien Malinas (2008a: 133-147) comparam estes dois tipos de encontros culturais, tendo em conta o modo como cada um deles se constitui como um conjunto de sociabilidades, de experiências estéticas, de rituais – “au moins dans la définition ‘laïcisée’ que Goffman a proposée” (2008a: 134) – e de ritmos e temporalidades. Se as considerações que os referidos autores nos proporcionam dão conta das especificidades e características próprias de cada um desses festivais, importa igualmente ter em conta que “[i]l existe pourtant de nombreux points communs entre les deux manifestations” (2008a: 134).

“Dans un univers où la starisation rompt la relation directe entre les acteurs et les spectateurs et nécessite des services de sécurité et une distance croissante, Avignon demeure un endroit où l’on peut voir vivre les metteurs en scène et les acteurs, même si l’on doit supposer qu’il existe une tendance croissante à la mise à distance des «vedettes» du Festival” (2008a: 139).

1.2 O Teatro: experiência de um *pacto singular*

Doravante, ter-se-á em conta um outro aspecto da experiência teatral. Pode sintetizar-se o conjunto de ideias constituintes deste subcapítulo afirmando que *o teatro é a experiência de um tipo particular de pacto*. Trata-se do pacto fundador mantido por actores e por espectadores no decurso do encontro de uns com os outros. Com efeito, a *performance* teatral exige que actores e espectadores colaborem no sentido de sustentar a realidade que é construída (apresentada) em palco (ou noutro dispositivo cénico, obviamente).

Tendo em conta os objectivos da presente pesquisa, importa, antes de tudo, perceber com mais precisão o tipo de encontro existente entre artistas e público, de modo a se entender a natureza e exigências do contrato que os dois estabelecem entre si e que assegura o desenrolar da experiência teatral. Esta última, recorde-se, é aqui objecto de inquirição na medida em que possa revelar-se enquanto modalidade que permite dar conta da vida social. Sendo assim, situa-se no conjunto muito diversificado de formas de representação da sociedade identificadas, analisadas e comparadas entre si por Howard S. Becker (2007), cuja abordagem já foi, aliás, objecto de diversos comentários na parte introdutória da presente dissertação.

Como se viu anteriormente, de acordo com o referido autor (Becker, 2007), nem a sociologia nem as ciências sociais em geral detêm o monopólio de relatar, avaliar e

colocar em debate factos, processos e estruturas sociais. As representações sobre a sociedade podem ser científicas, artísticas, documentais, jornalísticas, envolvendo trabalhos e artefactos muito distintos como, por exemplo, peças de teatro, fotografias, tabelas de dados quantitativos, gráficos, romances, etc. (2007: 4, 8-10). Becker (2007: 4) designa “the products of all this activity in all these media ‘reports about society’ or, sometimes, ‘representations of society’”.

Um segundo aspecto a ter em conta diz respeito ao facto dos relatos sobre a sociedade serem produtos que apenas existem num determinado contexto organizacional marcado pela cooperação e que exige uma *comunidade interpretativa* (Becker, 2007: 7, 62-70), onde o trabalho é dividido de determinadas formas entre aqueles que Becker chama de *makers* e de *users* (2007: 7 e principalmente 15-70). Os primeiros são os *fazedores* ou *fabricantes* da representação da realidade social e os segundos são os seus *utilizadores*.³¹ Uns e outros encontram-se envolvidos numa série de actividades que é necessário analisar (2007: 15). Dependendo do género e tipo específico de relato sobre a sociedade que fazem ou usam, assim se confrontam com múltiplos problemas para os quais têm que encontrar uma solução e assim se articulam com níveis distintos de poder, autoridade e conhecimentos. A existência de diferentes mundos de fazedores e utilizadores não invalida, porém, que haja um conjunto de questões semelhantes a que se tenha que dar resposta (2007: por exemplo, 18-20),

³¹ Chegados a este ponto, é fácil de ver como, na sua exploração das diversas formas de contar a sociedade, Howard S. Becker acaba por se inspirar e ampliar muito dos fundamentos teóricos e conceptuais que apresentara anteriormente na sua obra sobre os mundos da arte. É o próprio autor, aliás, que, desde muito cedo, em *Telling About Society*, aponta para esse facto, quando afirma o seguinte: “The makers and users have adapted what they do to what the others do, so that the organization of making and using is, at least for a while, a stable unity, a *world*” (Becker, 2007: 7).

essencialmente para possibilitar a passagem da realidade estudada ou experienciada para a realidade da sua representação.

Em terceiro lugar, assinala-se que a consideração das comunidades interpretativas nos aproxima inevitavelmente da existência de pactos e de contratos subjacentes a todo o tipo de produtos que visam dar conta da sociedade. Na definição usada por Becker (2007: 66), tais comunidades são “the groups that share enough knowledge (how much is a question, of course) to interpret the representations commonly made and used by their members”. Esta questão afigura-se decisiva para o estabelecimento e manutenção do acordo moral implícito nos diferentes mundos de fazedores e utilizadores. Estes últimos, na ausência de conhecimentos suficientes, podem manifestar queixas e denúncias relativamente aos relatos sobre a sociedade, temendo ser objecto de algum tipo de ilusão, truque ou engano. Por outro lado, sendo os produtos representacionais fruto de um trabalho onde existe sempre uma determinada forma de seleccionar, enfatizar e resumir factos e argumentos, apresentam-se sempre incompletos, a partir de outras perspectivas. Na sua abordagem das avaliações de tipo moral subjacentes à representação da sociedade, Becker (2007: 129-147) mostra como as comunidades interpretativas se constituem igualmente como comunidades morais. Isto significa que fazedores e utilizadores estabelecem e mantêm um *pacto moral* entre si (2007: 134-138), ou seja, um acordo partilhado sobre aquilo que é legítimo e ilegítimo, aceitável ou inaceitável, fazer e mostrar. A existência de múltiplas controvérsias, polémicas e discussões aceras acerca de relatos sobre a sociedade que são vistos, por determinados indivíduos e grupos, como insidiosos evidencia a força de tais questionamentos morais (2007: 129-138).

No âmbito deste trabalho de pesquisa, a ideia de pacto é utilizada de um modo que não se circunscreve apenas a questões de tipo moral, mas que envolve um conjunto

mais amplo de entendimentos, no sentido das convenções tratadas no subcapítulo anterior e que permitem, neste caso mais concreto, o desenrolar da experiência teatral segundo diversos protocolos de produção e recepção estéticas.

Pactos deste tipo têm sido objecto de interesse por parte da sociologia da arte e da cultura no quadro de pesquisas empíricas diversas e segundo linhas diversificadas de orientação teórica. As conceptualizações em torno dos pactos artísticos não se têm limitado, assim, a dar conta daquilo que acontece no decurso de um espectáculo ou exibição artísticas, alargando-se para outro tipo de manifestações culturais caracterizadas pela circulação e fruição de múltiplas obras de arte bem como por diversas formas de sociabilidades estetizadas.³²

³² É o caso nomeadamente dos festivais. Um dos exemplos mais significativos, neste domínio, refere-se ao trabalho efectuado durante cerca de década e meia por uma equipa de pesquisadores relativamente ao Festival de Avignon – para uma visão abrangente e que sintetiza os principais resultados de tal investigação, vejam-se Ethis (2002a) e Ethis, Fabiani e Malinas (2008b). Na introdução da primeira destas obras, Emmanuel Ethis (2002b: 19) começa justamente por referir que a forma de festival em questão se constituiu desde os seus inícios com base num contrato composto por uma dimensão orientada para o público. Noutro capítulo, Jean-Louis Fabiani (2002b: 111) torna mais concretas as características deste contrato ao referir que “[l]e pacte qui lie programmeurs et festivaliers n’inclut pas le plaisir pris au titre des clauses sur lesquelles il repose. En effet, l’ascèse relative, qui constitue l’arrière-plan de ce pacte dont la présence a été constante depuis les débuts du Festival, interdit que la question d’un spectateur hédoniste soit posée”.

No conjunto das duas obras de síntese atrás referidas, torna-se evidente o modo pelo qual o Festival de Avignon foi capaz de se reconfigurar de múltiplas formas, de modo a conseguir uma certa continuidade relativamente a um pacto de confiança e de expectativas existente entre organizadores, directores e espectadores. Estamos, assim, perante um tipo de contrato capaz de se renovar no quadro da manutenção de determinadas características singulares do mencionado festival. Como nos diz Jean-Louis Fabiani (2008a: 80), “[s]i les pactes entre créateurs et public ont pu varier dans la forme au cours des soixante années d’existence du Festival, il n’en reste pas moins qu’ils présentent une caractéristique

O recurso ao conceito de pacto, no contexto do estudo da experiência artística, apresenta, desde logo, a vantagem de sintetizar e de tornar muito claro aquilo que está em jogo quando se trata de perceber os contextos de práticas culturais e os encontros ao vivo entre público, de um lado, e agentes, produtores e criadores artísticos, de outro. Um exemplo bem elucidativo pode ser encontrado a propósito da pesquisa, já anteriormente referida, que Jean-Louis Fabiani efectuou sobre os debates dos Ceméa no decurso da edição 2005 do Festival de Avignon. Segundo o sociólogo, o pacto estabelecido entre os espectadores dos Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active e o referido festival está subjacente aos momentos de diálogo entre público e artistas. A palavra é dada, em primeiro lugar, aos espectadores; estes últimos em conjunto com os criadores e intérpretes realizam um debate tendo em conta as propostas artísticas que se apresentam no festival. Deste modo, o pacto estabelecido pelos membros dos Ceméa pode resumir-se da seguinte maneira:

“j’accepte ce que vous me proposez en incluant la dimension de déstabilisation ou d’opacité que cette proposition recouvre, mais je veux que la discussion, préparatoire ou après-coup, me donne des armes pour éclairer ce que vous faites et le ramener à un monde connu et partagé de références et d’émotions” (Fabiani, 2008a: 51).³³

constante: ils n’auraient pas de sens s’ils n’étaient garantis par l’intense activité institutionnelle qui les porte”. É esta dimensão institucional que suporta a continuidade de um contrato com o público assente num dispositivo que integra e exige mesmo diversos modos de discussão, divergência de ideias e dissenso, sem os quais o Festival de Avignon deixaria de se constituir como lugar de reflexão sobre o estado do teatro e como lugar de vivência das tensões existentes entre rotinas e acontecimento, padronização e inovação estéticas.

³³ Para um maior entendimento do pacto entre Festival de Avignon, Ceméa e seus membros, veja-se Fabiani (2008a: 51, 66, 93, 95, 97, 119, 132-133 e 141).

Por outro lado, a noção de pacto usada neste trabalho, embora, como referido anteriormente, não coincida na totalidade com a de acordo moral definida por Becker, parte dos mesmos pressupostos que este último apresenta, ao dar-nos conta de que não estamos a tratar de um contrato no sentido de uma formalidade de tipo jurídico ou de algum modo equivalente.

“We needn’t imagine that this pact has been agreed to in some self-conscious, document-signing way, or even the way agreements are invoked when you buy computer software [...]. We can just suppose that people agree to accept it the way so much is agreed to and accepted in ordinary social activity, by continuing to participate in the activity, even as one becomes aware of all these tacit understandings. (Keep in mind the standard ethnomethodological warning: participants often honor agreements after the fact by figuring out, on every occasion, what they might or must have had in mind when they said they agreed to whatever it is.)” (Becker, 2007: 135).

Feito todo este enquadramento a propósito dos pactos, concentremo-nos doravante na análise daquele que se encontra subjacente à experiência teatral tal como esta última é problematizada no contexto deste trabalho. O mencionado pacto centra-se no objectivo de criar e manter o mundo representacional e performativo apresentado durante todo o espectáculo. Para que seja cumprido, quer actores quer espectadores precisam de desempenhar os seus papéis específicos. No próximo capítulo, dar-se-á conta das diferenças existentes entre cada um deles, mas, por agora, continuar-se-á a analisar de que forma se pode sustentar a realidade de uma peça de teatro com base em considerações mais gerais.

Contudo, quer nesta secção do trabalho quer nas que se lhe seguem, serão abordadas com algum detalhe muitas das ideias apresentadas por Goffman sobre o enquadramento teatral. Torna-se, assim, necessário, desde já, alertar para o modo como

aqui se equacionam de forma crítica as referidas linhas teóricas. Se a perspectiva de Goffman fornece conceitos e pistas muito úteis para o entendimento das condições subjacentes à experiência teatral, não é menos verdade que ela está formulada de tal maneira que a sua completa adequação só se pode verificar relativamente a certos tipos de espectáculos de teatro, nomeadamente àqueles que seguem uma linha convencional naturalista-realista onde se manifesta o efeito da Quarta Parede. Para muitas outras manifestações teatrais da contemporaneidade, a abordagem de Goffman pode revelar-se inapropriada em múltiplos pontos. De qualquer modo, importa destacar aspectos essenciais do pensamento desse autor, tendo em mente que devem ser problematizados aquando da sua aplicação na análise de espectáculos teatrais concretos, de modo a se avaliar de que forma estes últimos manifestam características próximas, mas também traços que os afastam do modelo goffmaniano. É nesse sentido, aliás, que a experiência teatral pode ser interpretada sociologicamente tendo em conta como os grupos artísticos lidam com a *questão da quarta parede* (Correia, 2003b: 4-7), ou seja, saber se defendem, rejeitam ou discutem a existência dessa linha de separação imaginária entre actores e espectadores. Trata-se, aliás, de um dos elementos que Pierre Bourdieu (1996: 146) incluiu no *problema da encenação* inerente à constituição do campo de produção teatral.³⁴

A experiência teatral assenta na apresentação e observação de um mundo ficcional que deve envolver actores e espectadores de modo a que ambos o possam encarar como uma realidade a vivenciar e experimentar, abandonando-se, em maior ou menor grau, as premissas da realidade da vida quotidiana, tais como foram descritas, por

³⁴ Como é óbvio, a existência da quarta parede não é sinónimo de “uma ausência de relacionamento entre actor e espectador” (Correia, 2003b: 5 e 6). Significa “apenas uma forma particular de estabelecer as convenções que devem reger uns e outros quando confrontados no mesmo contexto de apresentação de uma peça” (2003b: 6).

exemplo, por Peter Berger e Thomas Luckmann (1999). Durante a representação teatral, actores e espectadores colaboram activamente para o assegurar do mundo ficcional em jogo. A suspensão ou ameaças de suspensão do universo fictício apresentado em cena podem ter como resultado o seu desmoronar e conseqüentemente a interrupção da experiência teatral até aí verificada. Como refere Erving Goffman (1975: 132), “apart from the suspension of the staged realm that we readily accept for the moments between scenes and acts, it is impossible to break the illusion before the play is over and still maintain it”.³⁵

O pacto fundador da experiência teatral estabelecido entre actores e espectadores assenta em diversos eixos, um dos quais consistindo na forma como se gere o “information state” tal como foi entendido por Erving Goffman (1975: 133-138). Trata-se aqui de compreender que, para que o evento teatral se cumpra, é preciso que quer o elenco quer o público giram de determinada forma os conhecimentos que têm sobre o mundo ficcional encenado.

Os actores precisam de realizar o seu trabalho em palco como se as personagens que interpretam tivessem menos informações do que eles sobre esse mesmo mundo. Ou seja, o actor sabe, desde o início da peça, se o seu personagem vai morrer ou não, se vai vencer uma batalha de exércitos ou não, se vai ter sucesso amoroso ou profissional ou não. No entanto, enquanto interpreta o seu personagem, tem de o encarnar nas suas dúvidas, inquietações e desconhecimentos (clínicos, militares, afectivos e profissionais, por exemplo).

³⁵ É tanta a preocupação com as ameaças de suspensão da ilusão teatral que mesmo as mudanças de cena referidas se tornam objecto de atenção apurada por parte dos encenadores, de modo a minimizarem a “quebra” no ritmo e na dinâmica dramáticas que tais momentos podem originar. Daí que – seja por falta de soluções melhores, seja porque é solução suficiente –, se opte muitas vezes pelo recurso a música de fundo nas mencionadas situações.

Por outro lado, os espectadores têm que se envolver no enredo dramático de acordo com a opção informacional ditada pelo autor e encenador da peça teatral em questão. Referindo-se a uma obra de Bertrand Evans, Goffman (1975: 137) salienta o facto desse autor aí tomar como central o controlo efectuado pelo dramaturgo quanto aos conhecimentos de que poderão dispor quer personagens quer audiência. De seguida, acrescenta que, segundo Evans, um dramaturgista (dramatist) pode optar, então, por três possibilidades distintas: “to cause the audience to be less informed about the relevant facts than the characters, equally informed, or more informed” (Goffman, 1975: 137).

No entanto, Goffman (1975: 137) acrescenta que tudo isto não pode fazer esquecer que, mesmo nos casos em que a audiência tem mais informações do que as personagens, “this knowing must still be incomplete”, pois o espectador não sabe, por exemplo, o que o personagem fará quando ficar a saber o que ele próprio já sabe. Ora, para que o pacto entre actores e espectadores funcione, o público nunca pode comportar-se como sabendo mais do que aquilo que os dramaturgos e encenadores esperam que ele saiba a cada momento; enquanto espectadores, “we actively collaborate in sustaining this playful unknowingness.” (1975: 136). Contudo, “[t]hose who have already read or seen the play carry this cooperativeness one step further; they put themselves as much as possible back into a state of ignorance” (1975: 136).

Articulados profundamente com tudo o que se acaba de dizer encontram-se os mecanismos usados para gerir a aquisição que o público deve ir fazendo, ao longo do espectáculo teatral, de novos conhecimentos e dados sobre as personagens e as situações por elas vividas. Para sustentar a realidade representada em palco, é preciso que os elementos do público se inteirem das características e biografia desses seres ficcionais de um modo informativo accidental (Goffman, 1975: 142 e 143). Por outras palavras, as personagens não se chegam junto dos espectadores a explicar quem são nem passam o

tempo a segredar-lhes ao ouvido esclarecimentos para que entendam directamente o que vai acontecendo com cada uma delas. As informações são dadas de um modo indirecto e encoberto à audiência, através de situações que parecem acontecer incidentalmente em palco. Para tal, “special devices are available, such as asides, soliloquies, a more than normal amount of interrogation, self-confession, and confidence giving” (1975: 142 e 143).

Isto conduz-nos directamente para outra das características da experiência teatral accionada no encontro entre actores e espectadores. O pacto fundador da realidade ficcional encenada pressupõe a criação e manutenção de *suspense*. Este último é, aliás, um dos elementos que Erving Goffman (1975: 136-138) destaca na sua análise do enquadramento teatral. Obviamente que a manutenção e fortalecimento deste efeito de *suspense* passa por um trabalho complexo em que se joga com os desconhecimentos e conhecimentos de espectadores e de personagens (e nalguns casos dos próprios actores, se pensarmos nas formas arrojadas ou inovadoras de relação entre público e artistas nas propostas teatrais mais experimentais). Nesse trabalho aproveita-se, múltiplas vezes, a possibilidade de colocar os espectadores a assistir, tal como acontece aos indivíduos na vida quotidiana, a interações perante as quais aquilo que sabem e as suas deduções podem não ser suficientes para se aperceberem de tudo o que está em jogo, havendo falhas, limites vários e dúvidas, na ausência de mecanismos capazes de fornecerem, pelo menos em permanência, uma versão acertada e verdadeira sobre o que as personagens são e fazem (1975: 152).

Por outro lado, o pacto constituinte da experiência teatral pressupõe que quer actores quer espectadores organizem as suas vivências de acordo com uma série de convenções que possam responder em palco àquilo que Erving Goffman (1975: 146) apelidou de “multiple-channel effect”. Segundo o referido sociólogo, na vida de todos

os dias, os indivíduos recebem, processam e emitem informações através de diversos canais, podendo aperceber-se do que os envolve através de imagens, sons, cheiros, etc. Em toda esta multiplicidade, a visão adquire um papel predominante, dado que a reacção a barulhos ou odores estranhos, por exemplo, leva a que o indivíduo procure, através do olhar, a fonte de tais sensações (1975: 146). Para Goffman, a encenação pressupõe a produção do efeito do canal múltiplo, sendo que tal pode encontrar sérias limitações, como acontece no caso do teatro radiofónico³⁶ – aqui os sons têm de assegurar que os ouvintes percebam como os cinco sentidos das personagens actuam e percebem a realidade. Daí que “conventions became established in radio to provide functional equivalents of what could not otherwise be transmitted” (1975: 145). Ora, o que Goffman afirma a propósito do teatro radiofónico pode ser aplicado, com as devidas diferenças, ao teatro e a outras actividades performativas. Com efeito, cabe a cada área artística encontrar convenções que permitam produzir o efeito do canal múltiplo com os necessários equivalentes funcionais.

Contudo, enquanto *narração icónica*, a par da televisão e do cinema, para Pedro Barbosa (2003: 40 e ss.), o teatro opera de forma poderosa com o elemento visual, com as imagens e com o olhar dos espectadores. Deste modo, todo um mundo de diferenças separa a experiência teatral da literatura que é uma *narração linguística*. Os mecanismos de percepção dos espectadores têm como fontes a intuição e a sensorialidade, enquanto os dos leitores são de natureza intelectual (2003: 43). Como nos diz Pedro Barbosa (2003: 43), “[o] «leitor» primeiro pensa e depois vê, o «espectador» primeiro vê e só depois pode pensar”. No pacto teatral estabelecido entre

³⁶ Erving Goffman (1975: 145-149) foi um dos estudiosos que se dedicou a analisar o enquadramento específico do teatro radiofónico, baseando-se em ideias de John Carey.

actores e público, tal como acontece nas outras narrações icónicas, os espectadores “vão da imagem para a ideia” (2003: 44), exactamente o sentido oposto percorrido pelos leitores de uma obra de ficção literária.

No entanto, ao usar objectos reais e não meras imagens que os representem, o teatro distingue-se da televisão e do cinema. Ou seja, o contrato estabelecido entre artistas e público situa-se num universo de tridimensionalidade³⁷. O espectador vê coisas e não as suas imagens, mas tais coisas são *signos de coisas* (Barbosa, 2003: 51 e 52). Deste modo, “[u]m mesmo objecto pode mesmo, conforme o contexto, e às vezes simultaneamente, apresentar funções sígnicas diferentes: funcionando ora como indício, ora como ícone, ora como símbolo de outro objecto” (2003: 52).

O pacto estabelecido entre actores e espectadores no âmbito da experiência teatral exige igualmente que se possa trabalhar com elementos idênticos em funções sintácticas distintas. Erving Goffman (1975: 147-149) fala deste fenómeno a propósito do enquadramento do teatro radiofónico. Para isso, exemplifica, a dada altura, com o

³⁷ Trata-se aqui, como é fácil de perceber, de uma tridimensionalidade imediata que prolonga a lógica quotidiana sensorial dos seres humanos, distinguindo-se, assim, daquilo que se poderia chamar de tridimensionalidade imagética mediada. Esta última tornou-se nos últimos anos muito popular devido aos filmes exibidos a três dimensões (3D). Ora, no caso de tais produtos cinematográficos, para que se veja a três dimensões, é preciso produzir, mobilizar e receber as obras artísticas através de um conjunto de dispositivos tecnológicos (os óculos usados pelo público nas salas de cinema são o exemplo mais óbvio) que se distinguem dos mecanismos de percepção sensorial das coisas na vida de todos os dias. Para além disso, aquilo que o espectador vê nos filmes em 3D não são objectos ou entidades possuidoras realmente de três dimensões, mas imagens, apenas com a diferença de que estas últimas são manipuladas para se ter a ilusão de que representam um mundo tridimensional. Uma bola atirada a um espectador pode assustá-lo quer num filme a 3D quer numa peça de teatro, mas, só neste último caso, o espectador pode agarrar nela e enviá-la de volta, sentindo-se e podendo jogar-se com o seu peso e impacto, por exemplo.

caso da música (1975: 147 e 148). As suas considerações são aqui tidas em conta, na medida em que podem ajudar a perceber o universo da arte dramática em palco. Assim, o mencionado sociólogo refere que existem três funções sintáticas da música no teatro transmitido radiofonicamente: servir como ambiente sonoro de uma cena (por exemplo, a personagem está a ouvir uma canção), servir como elemento que faz a passagem entre cenas (equivalente, portanto, de um fechar e abrir de cortina entre actos numa sala de espectáculos teatrais) e servir como marcador de uma determinada cena (ou seja, actuar como se fosse uma espécie de legendagem sonora). “So syntactically there are at least three radically different kinds of music in radio drama; and yet, in fact, the same musical composition could be used in all three cases” (1975: 148). Goffman (1975: 148), em nota de rodapé, acrescenta ainda uma quarta função da música referindo-se ao seu uso nos espectáculos designados como *musicais*.

Como nos mostra ainda Erving Goffman (1975: 140-142), quer no drama apresentado em palco quer naquele transmitido radiofonicamente, está presente, em múltiplos momentos, a convenção do “um de cada vez” que faz com que os actores possam completar as suas falas (mesmo que sejam falas incompletas) antes de um outro começar as suas e assim sucessivamente. Este preceito pode conhecer e conheceu subversões e ultrapassagens na *performance* teatral ao vivo. No entanto, ele encontra-se “especially marked in radio drama, where almost everything depends on verbally imparted information, and therefore no interference therewith is tolerable” (1975: 142).

As convenções teatrais distinguem-se em múltiplos aspectos daquelas referentes ao teatro radiofónico, o que leva mesmo autores como Pedro Barbosa (2003: 135-142) a achar abusivo que se use a palavra *teatro* para designá-lo. Para este autor, o facto do teatro radiofónico assentar apenas no elemento sonoro separa-o radicalmente da experiência teatral dos palcos. Nos dois casos, não basta a existência de diálogo para

que se possam adjectivar de teatrais. À expressão teatral radiofónica faltaria a dimensão visual, “um elemento fundamental para que possamos ter a ousadia de a equiparar com o teatro” (2003: 138). Para Pedro Barbosa, a rádio não nos pode transmitir teatro, pois ela é mono-sensorial. Além disso, inspirado nas ideias de Erwin Wickert, aproxima as obras radiofónicas à literatura e não ao teatro. Ou seja, tal como o leitor de um romance ou novela, o ouvinte de um programa de “teatro radiofónico” tem de abrigar o universo ficcional proposto dentro da sua cabeça, pois só aí tem abrigo (e não à sua frente, num palco ou estrado). Barbosa salienta também que a falta de co-presença entre actores e audiência priva os ouvintes de rádio da experiência de troca de energias e da possibilidade de comunicar com os artistas.

O pacto entre artistas e público pressupõe o compromisso de assegurar a manutenção quer do mundo ficcional encenado quer do mundo performativo irrepitível que faz com que sejam *diferentes* cada apresentação de uma peça ou de um espectáculo comparativamente àquelas dos dias anteriores e/ou posteriores. Ou seja, para apenas dar um exemplo, é preciso assegurar o desenvolvimento da acção das personagens (terreno ficcional) e o desenvolvimento do desempenho dos actores (terreno performativo).

É impossível conceptualizar sociologicamente o pacto entre actores e espectadores que está na base da experiência teatral sem referir o seu aspecto problemático e as suas vulnerabilidades. Com efeito, como nos diz Susan Bennett (2003: 154), este “collective contract is a fragile structure” e pode ser recusado pelos espectadores através de diversos meios. Bennett (2003: 154) dá como exemplos a saída de membros do público da sala de espectáculos ou o facto de se deixarem adormecer a meio da representação teatral. O pacto pode inclusivamente ser objecto de uma recusa antecipada, quando os espectadores vendem ou oferecem a outros os bilhetes já anteriormente adquiridos para assistir a uma determinada *performance* que deixou, por

diversos motivos, de se constituir como a concretização de uma boa ideia ou de um bom plano.

Deste modo, a experiência teatral pode ser equacionada com o auxílio do esquema teórico *exit-voice-loyalty* de Albert O. Hirschman (1970).³⁸ Trata-se de uma abordagem formulada no sentido de permitir a análise de práticas, discursos e dinâmicas de natureza económica, mas também política, social ou moral (1970: vii, 1-20, em particular). Hirschman procedeu a uma reflexão sobre os processos envolvidos no contexto da deterioração da qualidade dos produtos, serviços ou políticas respeitantes a diversas entidades e organizações (empresas, partidos políticos, sindicatos, escolas, etc.). Segundo o referido autor, existem dois mecanismos principais de resposta em face de um tal declínio. Um deles é a *exit option (opção pela saída)* (1970: 21-29, em particular). Neste caso, os clientes ou consumidores deixam de comprar o produto cuja qualidade baixou e os indivíduos abandonam a organização à qual pertencem em virtude do significativo desacordo que alimentaram em face das políticas e formas de actuação por ela seguidas. O outro mecanismo de resposta consiste na *voice option (opção pela voz)* (1970: 30-43, em particular). Aqui, os clientes de uma determinada empresa, os consumidores de um determinado bem ou os membros de uma determinada organização, em face do desagrado pela alteração de qualidade do produto, serviço consumido ou rumo organizacional encetado, optam por exprimir a sua insatisfação de modo a influenciar os responsáveis capazes de alterar o estado das coisas. Trata-se, como refere Hirschman (1970: 38, 42, 73 e 74, por exemplo), de activar o protesto, a

³⁸ No contexto da pesquisa, já anteriormente referida, feita a propósito do Festival de Avignon, por exemplo, vários conceitos e ideias de tal modelo serviram para guiar a análise de diversos processos e dinâmicas – vejam-se, entre outros, Ethis (2008a: 34- 37) e Fabiani (2008a: especialmente o capítulo 5).

reclamação e o exercício de comunicação, de modo a que se produza uma mudança *a partir de dentro*.

A *saída* e a *voz* são, assim, duas formas distintas de reacção em caso de declínio empresarial, estatal ou organizacional - ao contrastá-las, a primeira surge como uma opção marcada pelo seu carácter impessoal, indirecto, anónimo (Hirschman, 1970: 15 e 16), enquanto que a segunda se caracteriza pela visibilidade e natureza directa e colectiva dos protestos e comunicações de que é composta (1970: 16). Sendo certo que quer o indivíduo quer grupos e agrupamentos podem exprimir a sua insatisfação, as probabilidades de êxito, em termos de recuperação desejada da qualidade da organização em causa, serão maiores, se houver conjugação e articulação dos diversos esforços individuais, de modo a que o tomar da palavra tenha efeitos mais eficazes. É desta forma que, para Hirschman (1970: 43), “while exit requires nothing but a clearcut either-or decision, voice is essentially an *art* constantly evolving in new directions”.

Para Hirschman (1970: 15-20), enquanto a ciência económica tenderia a privilegiar o mecanismo da opção de saída – vendo-se o consumidor com um comportamento racional deixando de comprar o produto cuja qualidade baixou e escolhendo um outro existente no mercado –, a ciência política tenderia a privilegiar o mecanismo de opção pela voz – vendo-se os eleitores como cidadãos que manifestam o seu espírito participativo através das manifestações públicas e tomadas de posição organizadas com vista a influenciar as instâncias do poder. Nesta visão das coisas, o consumidor opta pela *fuga* (“*flight*”), retirando-se da compra de um bem de consumo para a substituir pela compra de outro, de acordo com o seu cálculo de ganhos e custos; por seu turno, o cidadão eleitor opta pela *luta* (“*fight*”), expressando as suas opiniões críticas sobre a vida política (1970: 49 e 50, 96, 108). Ora, de acordo com as ideias de Hirschman, nas ciências sociais, é necessário ultrapassar o tipo de abordagem que se

reduza à consideração de apenas um dos dois tipos de resposta identificados. Trata-se de aproveitar

“an exceptional opportunity to observe how a typical market mechanism and a typical nonmarket, political mechanism work side by side, possibly in harmony and mutual support, possibly also in such a fashion that one gets into the other’s way and undercuts its effectiveness” (1970: 18).

A saída e a voz podem aparecer combinadas, sendo que, nesse caso, o mais frequente é que uma delas terá um papel dominante, enquanto a outra actuará de uma forma secundária (Hirschman, 1970: 33). Ao aprofundar a sua abordagem, Hirschman (1970: 77, 120 e 121) distingue ainda as organizações cujos membros ou clientes respondem intensamente às situações de deterioração da qualidade usando os dois mecanismos de reacção anteriormente apontados. “Organizations where both exit and voice play important roles are relatively few: the most important ones are voluntary associations of various types including, as a most important subcategory, competitive political parties”³⁹ (1970: 120 e 121).

Por outro lado, a voz aparece em função da *lealdade* (Hirschman, 1970: 77 ss.), na medida em que permita aos indivíduos permanecerem no âmbito de uma organização com a qual estabeleceram uma relação especial de ligação, ao mesmo tempo que podem lutar pela recuperação da qualidade dos bens, serviços e políticas em causa. “The reluctance to exit in spite of disagreement with the organization of which one is a member is the hallmark of loyalist behaviour” (1970: 98). A lealdade está intimamente ligada com a noção dos custos da *saída*, quer tenham a ver com sanções objectivamente

³⁹ Neste tipo de organizações, Hirschman (1970: 121) inclui ainda “some business enterprises, for exemple, those selling output to a few buyers”.

instituídas quer, o que é o caso mais frequente, com as considerações interiorizadas pelos indivíduos sobre os efeitos negativos que a sua saída poderia provocar (1970: 99). Com efeito, quando a lealdade está em jogo, o *sair* surge codificado negativamente de múltiplas formas – como deserção, traição ou qualquer tipo de abandono merecedor de reprovação. Por outro lado, Hirschman (1970: 78 e 79) tem o cuidado de distinguir *lealdade* de *fé*, uma vez que a primeira comporta um conjunto de raciocínios, expectativas e avaliações marcadas pela lógica racional.⁴⁰

Tendo em conta os desenvolvimentos que o modelo de Hirschman permitiu desde a sua primeira formulação e de modo a se equacionar de uma forma mais rica o seu potencial heurístico em termos de estudo científico-social dos universos culturais e artísticos, importa sublinhar agora dois pontos cruciais: o comportamento de lealdade por parte dos indivíduos promove a activação da voz e esta última converte-se frequentemente em múltiplas formas de comunicação entre os destinatários das obras artísticas e aqueles que as produzem bem como entre os membros de colectivos artísticos e aqueles que dirigem, planeiam e são os responsáveis máximos por tais grupos. Em vez da saída, a voz permite aos primeiros manifestar os seus gostos, aspirações, contentamentos e inquietações aos segundos, bem como promover a iniciativa e o activismo, no sentido de uma mobilização para que as actividades empreendidas se tornem mais interessantes.

Podemos, assim, ter em conta a maneira pela qual, inspirado nas ideias de Albert Hirschman, Jean-Louis Fabiani (2008a: 91-94) nos mostra como, para além da *lealdade* e do ter ou tomar a palavra (*voz*) que esta última pode suscitar no contexto do Festival

⁴⁰ Como nos diz Hirschman (1970: 78), “loyalty holds exit at bay and activates voice. It is true that, in the face of discontent with the way things are going in an organization, an individual member can remain loyal without being influential himself, but hardly without the expectation that *someone* will act or *something* will happen to improve matters”.

de Avignon, essa manifestação cultural envolve igualmente formas através das quais os espectadores se desligam ou praticam a *saída* de determinadas propostas artísticas. Uma delas “consiste à quitter le lieu avant la fin du spectacle ou à tenter de revendre son billet lorsqu’on est arrivé à Avignon et que la rumeur n’est pas bonne à propos du spectacle” (2008a: 93), enquanto que uma outra “se manifeste dans la décision de ne plus revenir au Festival, ou d’y consacrer moins de temps” (2008a: 93). No âmbito deste Festival, a saída dos espectadores, enquanto decorre um determinado espectáculo, faz-se habitualmente sem reclamação ou qualquer outro tipo de manifestação mais peremptória ou provocadora. “On opte ordinairement pour une fuite discrète, même lorsqu’elle est collective, et l’on profite de moments propices: ponctuations musicales, changements de décors, moments faiblement éclairés” (2008a: 93).

Quando o espectador quebra o pacto estabelecido, abandona ou rejeita a ficção e a *performance*, pois uma e outra são constitutivas, embora em configurações variáveis, da experiência teatral. No decurso de uma representação dramática, se o espectador, em vez de prazer, passa a sentir aborrecimento num grau significativo, pode acabar por se desligar do contrato que supostamente actores e público estabelecem para que o teatro aconteça. Ora, a origem de tal facto não pode estar na existência da denegação, pois, usando as ideias de Naugrette, podemos encarar a mente dos espectadores como se fosse um pêndulo rápido entre envolvimento na ficção e distância em relação a esta última. Trata-se, antes, do tédio “surgit dès que la perception de la seule performance me plonge non plus dans la dénégation ludique, car informée par l’illusion qui la provoque, mais dans une négation absolue du spectacle” (Naugrette, 2002: 79).

É verdade que outras experiências artísticas também pressupõem acordos e contratos entre criadores, artistas e os receptores dos seus trabalhos.⁴¹ No entanto, a experiência teatral assenta num pacto especialmente problemático (veja-se, por exemplo, Bennett, 2003: 153). O tipo de envolvimento que o teatro exige dos espectadores – nomeadamente uma relação de co-presença com os actores – contém sempre probabilidades de gerar alguma intolerância no público, quando este se sente ameaçado por um contacto muito próximo com os intérpretes teatrais e/ou com a forma como eles mostram e movimentam os seus corpos. Para certos espectadores, tal pode, ao contrário, tornar-se um factor de atracção. No entanto, há muitos outros elementos do espectáculo teatral que não envolvem directamente as questões da fisicalidade e que ameaçam o contrato colectivo entre quem actua no espaço cénico e quem observa os actores e o desenrolar do espectáculo. É assim que Susan Bennett (2003: 154) refere que a vulnerabilidade do pacto acabado de referir “is undoubtedly emphasized in performances where the spoken word is problematized”.

Como vimos atrás, a percepção de cada membro do público, no decurso de uma *performance*, coloca-o a “vaguear entre os dois mundos, entre as duas ordens de percepção” (Fischer-Lichte, 2005: 78). Ora, não nos podemos limitar a descortinar os potenciais prazeres que daí podem decorrer. Como afirma Fischer-Lichte (2005: 79), os espectáculos, ao nos situarem numa experiência de liminaridade onde se permite “a colisão de molduras opostas ou apenas diferentes”, “transferem-nos [enquanto

⁴¹ Convém ter em mente que as formulações teóricas apresentadas neste subcapítulo pressupõem que estes pactos podem ser objecto de recusa ou ruptura não só por parte dos espectadores, mas por parte de quem se envolve na construção da obra artística. Para um exemplo de como um pacto pode ser quebrado por alguém situado no universo da criação, veja-se a análise proposta por Jean-Louis Fabiani (2007: 181 e 182) do episódio protagonizado por Maurice Pialat, aquando da cerimónia de entrega da Palma de Ouro na edição de 1987 do Festival de Cannes.

espectadores] para dentro de uma crise”. Deixamos de nos poder guiar pelas dicotomias e lógicas que nos habituámos a seguir com naturalidade nas nossas vidas ordinárias. Quando o espectáculo coloca o público neste quadro perceptivo, fá-lo “sem, todavia, lhe mostrar como pode encontrar uma reorientação. Um tal estado é percebido como um prazer, bem como um tormento” (2005: 79). Em síntese, a experiência teatral tem a capacidade de criar um efeito de “desestabilização da percepção da realidade, de si próprio e dos outros” (2005: 79) cujos efeitos podem ser muito diversificados quer na vida dos espectadores (depois da performance) (2005: 79), quer na forma como se relacionam com o pacto teatral (durante a apresentação de uma peça de teatro).

Isto conduz-nos a ter de equacionar o contrato estabelecido entre artistas e público, aquando da manifestação de uma *performance* teatral, no quadro de uma experiência onde se conjugam, em combinações variáveis, prazer, choque, perturbação, conforto, desgosto, excitação, surpresa, desencantamento e impassibilidade. Em cada uma das múltiplas conjugações referidas, se podem tecer quer a garantia do pacto artístico em causa quer a sua ameaça ou mesmo ruptura.

No âmbito de uma abordagem sociológica sobre a relação entre expectativas pessoais e teatro, Emmanuel Ethis (2008: 26-37) aborda o desejo teatral mostrando algumas das questões problemáticas que encerra. Uma deles reside no facto de ter que se cumprir no decurso de experiências que não se reduzem ao prazer e ao desfrutar. Ethis (2008: 29) lembra, a este propósito, determinadas formulações de John Dewey sobre aquilo que se pode definir como *estético*.⁴² Recorda, assim, como o filósofo norte-americano sublinhava as dimensões dolorosas comportadas pela experiência estética

⁴² Veja-se Dewey (2005: especialmente 36-59).

sempre que o prosseguimento desta última implicava que se experimentasse a luta e o conflito.⁴³

Segundo a perspectiva de John Dewey (2005: 36-59), só se pode qualificar algo como sendo *uma* experiência, quando se apresenta como um todo onde as partes se ligam e sucedem entre si no decurso de um tempo que permite a sua maturação. Trata-se de um processo marcado pelo carácter consciente de quem o experimenta e por um movimento iniciado num ponto específico, só cessando aquando da chegada ao culminar antecipado ou previsto. É precisamente o facto de existir uma unidade e uma dinâmica organizada para o desenvolvimento e consumação de um trabalho que permite falar do carácter estético de uma determinada experiência e, portanto, da sua distinção no seio de todas as outras – aquelas que a antecederam e aquelas que lhe vão suceder. O estético pode ser, assim, a qualidade de experiências muito diversas. Os exemplos podem ir desde aquelas relativas ao trabalho de pensamento filosófico até outras relativas ao trabalho de políticos, militares ou empresários.

“Nevertheless, the experiences in question are dominantly intellectual or practical, rather than *distinctively* esthetic, because of the interest and purpose that initiate and control them” (Dewey, 2005: 57). Abre-se, assim, o caminho para distinguir a multiplicidade de experiências que possuem qualidade estética daquelas que são verdadeiramente artísticas, ou seja, referentes a um objecto que se apresenta como sendo “peculiarly and dominantly esthetic, yielding the enjoyment characteristic of esthetic perception” (2005: 58 e 59). Um objecto adquire esta natureza, “when the factors that determine anything which can be called *an* experience are lifted high above

⁴³ Neste sentido, as ideias de Dewey levam-nos a conceber que “[à] la limite, toute expérience jouissive peut s’assimiler à une douleur” (Ethis, 2008: 29). Para uma abordagem da dor no âmbito da criação humana, das representações teatrais e da actividade performativa, nomeadamente no seio de certas manifestações da chamada *body art*, veja-se, por exemplo, André (2004).

the threshold of perception and are made manifest for their own sake” (2005: 59). Seja como for, em qualquer experiência qualificada de estética, aspectos mais dolorosos ou mais penosos terão de constar do processo em causa na medida em que sejam formas de garantir a continuação do movimento que levará ao seu culminar. Dewey (2005: 43) refere ainda que “there are few intense esthetic experiences that are wholly gleeful”.

É assim que encontramos concentradas no mesmo momento as condições quer do activar do pacto teatral e da possibilidade de convergência entre expectativas de artistas e espectadores, quer da emergência e propagação dos factores que ameaçam e dissolvem tal contrato. Falamos da altura em que uns e outros se reúnem no decurso da *performance* teatral, em cujo âmbito “se noue le lien entre représentation et public, sans que la concordance entre l’un et l’autre ne soit pour autant nécessaire: les ratages étant possibles au niveau de l’intention, de la réception, ou de leur combinaison” (Ethis, 2008: 29).

Emmanuel Ethis (2008: 32 e 33) chama igualmente a atenção para as ideias de Georg Simmel sobre duas dimensões da cultura moderna que a configuram em termos trágicos.⁴⁴ A primeira destas dimensões reside no facto de que, por mais que os seres humanos procurem as práticas culturais visando a sua realização e satisfação pessoais, é

⁴⁴ Tal tragédia tem que ser compreendida a partir do entendimento de Simmel (1998: 125-131) de que, no contexto das sociedades modernas, a distinção entre cultura objectiva e cultura subjectiva opera de uma forma em que ambas têm a sua relativa autonomia. Deste modo, a realidade cultural pode ser condição geradora de “disonancias de la vida moderna” (1998: 127) que “surgen en gran medida del hecho de que ciertamente las cosas se tornan más cultivadas, pero los hombres sólo en una medida mínima están en condiciones de alcanzar a partir de la perfección del objeto una perfección de la vida subjetiva” (1998: 127).

impossível, para cada um de nós, dar conta da realidade cultural no seu todo.⁴⁵ A segunda dimensão trágica revela-se na medida em que, quando as pessoas realizam tais práticas em nome de uma singularidade individual assim ao seu alcance, constata-se que a apropriação dos objectos culturais é um fenómeno extensível a outros indivíduos que fazem público ou auditório connosco.

Deste modo, reforça-se a necessidade de uma abordagem sociológica onde se tenha em conta a intensidade afectiva que os espectadores tecem com a procura da experiência teatral no decurso da sua vida, ao mesmo tempo que se consideram as condicionantes colectivas e culturais das escolhas associadas a tais trajectórias ou carreiras (Ethis, 2008: 32 e 33).

Termino este capítulo com uma síntese das principais ideias aqui abordadas. Em primeiro lugar, a experiência teatral é concebida como uma actividade performativa que consiste na acção e interacção entre actores e espectadores partilhando o mesmo tempo e lugar. Esta actividade assegura igualmente uma dimensão de representação e de ficção podendo manifestar-se como um relato sobre a sociedade, sendo, assim, fruto de uma divisão do trabalho entre quem *faz* e quem *utiliza* os espectáculos teatrais.

O teatro é um tipo particular de experiência performativa, evidenciando características comuns e outras distintivas face a outras *performances*, quer artísticas ou não (música, dança, desporto, rituais, etc.). Nesse âmbito, a sua singularidade passa pelo facto de pressupor uma muito intensa presentificação num domínio estético de narração icónica, ou seja, onde a representação é dada a ver ao mesmo tempo que contém discursividade.

⁴⁵ Daí Simmel (1998: 129) poder falar do “abismo que se abre cada vez más entre la cultura de las cosas y la del hombre”, o que nos remete para a “trágica discrepancia entre la cultura objetiva aumentable ilimitadamente, y la cultura subjetiva, acrecentable sólo muy lentamente” (1998: 131).

Enquanto *performance*, a experiência teatral manifesta uma série de descontinuidades com a realidade da vida quotidiana; revela simultaneamente uma natureza discreta, na medida em que se destaca daquilo que a antecede e daquilo que lhe sucede – os espectáculos de teatro são constituídos por audiências de tipo simples que se confrontam, no decurso da representação dramática, com uma série de convenções próprias que permitem um vaivém ou a coexistência entre acontecimento e ficção, ilusão e denegação, presença e representação.

A experiência teatral é constituída no âmbito das condições subjacentes ao pacto estabelecido entre criadores, actores e público, isto é, um acordo tácito sobre aquilo que pode e não pode acontecer, aquilo que se pode e não se pode manifestar simbolicamente, aquilo que é aceitável ou não, em termos dos modos como se actua, se dá a ver e se vê. Este contrato, assegurado quer pelos artistas quer pelos espectadores, assenta em convenções relativas quer aos modos como ambos vão fornecendo, obtendo e gerindo informações sobre o mundo em cena, quer às formas pelas quais se possibilita que ambos se envolvam sem ruptura no universo em palco. O entendimento partilhado entre actores e público pressupõe que haja formas de lidar com a pluri-sensorialidade, com a tridimensionalidade e com o jogo entre o que ilustra, o que simboliza e o que indica.

Contudo, o pacto subjacente à experiência teatral é caracterizado pela sua vulnerabilidade; não está garantido à partida nem no decorrer da sua realização. Deste modo, o teatro pode ser perspectivado em termos de uma actividade que suscita diversas formas de praticar a *saída*, a *voz* e a *lealdade*. Além disso, tem que vingar no âmbito de uma experiência caracterizada pela desestabilização da percepção, pela realização da cultura através de diversos modos subjuntivos e pela provocação feita aos e/ou pelos corpos e linguagem (encenados ou actualizados, em cena ou fora dela). É desta forma

que a experiência teatral se configura em modalidades diferentes de atracção ou retracção perante aquilo que se dá a ver e é visto como desconcertante, prazer, divertimento, perturbante, desafiador, repetitivo, chocante ou inacreditável.

CAPÍTULO 2
A EXPERIÊNCIA TEATRAL
COMO
***RELAÇÃO* ENTRE ACTORES E ESPECTADORES**

Este capítulo constitui-se como uma abordagem teórica da experiência teatral enquanto relação entre actores e espectadores. Divide-se em três pontos principais. No primeiro, dar-se-á conta da natureza, evolução histórica e características dos papéis desempenhados pelos actores; no segundo, o mesmo tipo de considerações será efectuado mas, nesse caso, relativamente aos espectadores; por fim, no terceiro, serão tratadas as formas de atenção constituintes da *performance* teatral.

O primeiro subcapítulo dedica-se, assim, a elucidar os modos pelos quais a experiência teatral coloca em jogo papéis de actores. Para tal, efectuar-se-á uma contextualização histórica mostrando como a arte e os artistas foram objecto de um processo de autonomização, ao mesmo tempo que se problematiza a absolutização de tal fenómeno. O papel dos actores é igualmente entendido como revelando uma dualidade – o intérprete teatral é *performer* e ao mesmo tempo personagem. Sendo assim, serão abordadas várias das dimensões constituintes do trabalho do actor como profissional, bem como as diversas modalidades pelas quais existem e são construídas as personagens representadas em cena.

No segundo subcapítulo, a experiência teatral é abordada na medida em que coloca em jogo papéis de espectadores. De modo a perceber as exigências a que estão submetidos os membros das audiências teatrais, será discutida a natureza dos públicos da cultura bem como a evolução histórica destes últimos. Sendo assim, uma especial atenção será dada aos seguintes processos: a invenção do público pelas instituições culturais no contexto moderno, as descoincidências entre, por um lado, as representações e reivindicações a propósito dos públicos e, por outro, as práticas efectivas destes últimos, a dinâmica disciplinadora dos corpos dos indivíduos que experimentam a recepção estética. O papel dos espectadores é igualmente entendido como revelando uma dualidade – o espectador é o indivíduo que vai ao teatro e ao

mesmo tempo aquele que mergulha no universo ficcional posto em cena. Esta dupla inserção faz com que os membros das audiências teatrais tenham de se reger por princípios ligados à realidade quotidiana e por outros que os afastam desta última. Ver-se-á também o modo como o contexto público da *performance* teatral condiciona a experiência dos espectadores.

Por fim, no terceiro subcapítulo, a experiência teatral é abordada na medida em que coloca em jogo intensamente formas de atenção peculiares. Este assunto será tratado tendo em conta o modo como o teatro revela um olhar atento diferente daquele que opera na realidade de todos os dias, as maneiras pelas quais a representação teatral é plena de aspectos e pistas pertinentes, os mecanismos e dispositivos colocados ao dispor dos criadores e artistas no sentido de maximizarem a concentração dos espectadores e minimizarem os problemas derivados de um potencial foco em elementos considerados irrelevantes. Todas estas considerações serão usadas como indicadores do intenso trabalho de decodificação de signos subjacente ao encontro entre actores e espectadores.

2.1 O Teatro: experiência onde se jogam papéis de actores

A experiência teatral enquanto relação exige que os actores se encontrem com os espectadores desempenhando os seus papéis enquanto tais. Quer uns quer outros correspondem, aliás, a posições no meio da complexa e intrincada estrutura de funções e papéis sociais que definem a nossa sociedade. Aproveitando um termo tornado famoso por Dahrendorf (1969), podemos ver quer o actor quer o espectador como *homo sociologicus*.

Convém, antes de mais, traçar um enquadramento geral sobre a evolução da posição, estatuto e papel dos artistas no contexto das sociedades modernas. Neste sentido, efectuarei uma síntese de diversas ideias apresentadas por Jean-Louis Fabiani (2007; 2008a) que permite de forma condensada dar conta das linhas gerais das dinâmicas subjacentes aos processos que aqui importa ter em conta.

Em primeiro lugar, refira-se o processo de autonomização da arte e do artista que, segundo Jean-Louis Fabiani (2007: 7-68; 2008a: 155-163), é realçado por diversos trabalhos no domínio da sociologia da cultura. Trata-se de um conjunto de dinâmicas através das quais a arte passa a ser considerada e percebida como um domínio que, ao mesmo tempo que se afastaria e evitaria constrangimentos e dependências exógenas, se determinaria no seio de princípios e lógicas da sua própria história, reflexividade e necessidades. O artista ver-se-ia, assim, rumo à emancipação das obrigações face aos mecenas, às encomendas da corte ou da Igreja, por exemplo; afirmar-se-ia um primado da arte pela arte liberto dos condicionalismos que seriam alheios à exigência de liberdade e de verdadeira expressão criativa dos criadores. Apesar de referir que “[i]l conviendrait de nuancer fortement le caractère unilinéaire de cette tendance de longue durée” (2008a: 160), Fabiani reconhece que “elle décrit assez bien le processus d’émergence progressive d’une représentation de l’art moderne comme absorbé par ses exigences constitutives et par la logique de sa dynamique interne” (2008a: 160). Neste sentido, as obras estéticas “tendent à intégrer dans leur définition même leurs modes de constitution, leur inscription dans une histoire et leur propre commentaire” (2007: 34).

Em segundo lugar, é preciso entender os aspectos problemáticos, contraditórios e de equívoco referentes a estas visões da autonomização da arte e dos artistas. Se a abolição da heteronomia artística for reclamada de forma absoluta, apresenta um carácter utópico (Fabiani, 2007: 21), estando-lhe mesmo subjacente “le projet implicite

de la disparition du public ou celui de l'existence d'un public entièrement domestiqué, éduqué, dira-t-on si l'on est plus timide" (2007: 21).⁴⁶ Ora, as análises da sociologia da arte têm mostrado de diversas formas como o trabalho artístico deve ser abordado tendo em conta arranjos institucionais e crenças, os mecanismos sociais de produção e de certificação de valor, a exigência – mesmo nos domínios mais restritos de produção da arte – de uma organização coletiva do trabalho implicando a colaboração e articulação de esforços e tarefas entre os artistas e muitos outros agentes (ver, por exemplo, Fabiani, 2007: 10-12, 48-50, 53 e 54).

As articulações e contradições entre as representações e dinâmicas de autonomização da esfera artística, por um lado, e as práticas concretas de criadores e artistas, por outro, podem ser bem ilustradas através da análise oferecida por Jean-Louis Fabiani (2002a) a propósito da história do teatro francês no século XX. Esta última revela as relações estabelecidas entre criação artística, reivindicações de natureza política por parte dos artistas e a centralidade de uma administração da cultura por parte do Estado. Com efeito, "le théâtre a depuis longtemps entretenu des rapports de proximité avec la politique, l'un et l'autre se constituant dans le fait de proférer une parole publique" (2002a: 35).

De modo a assegurarem a autonomia da sua actividade e a afastarem-se da lógica do teatro de entretenimento burguês de cunho parisiense, os criadores teatrais reinventaram os espectadores como "público popular", fazendo deste último o objecto de seus discursos, embora, na prática, tal público apareça como entidade mais imaginada do que real. Por outro lado, as políticas culturais do Estado organizaram os seus discursos, objectivos e medidas aplicadas em torno das ideias de descentralização

⁴⁶ Daí Jean-Louis Fabiani (2008a: 160) lembrar que "[o]n attribue à Anton Webern l'assertion selon laquelle 'le public, ça sert à améliorer l'acoustique de la salle'".

cultural e alargamento de públicos. A mobilização artística constituiu-se mesmo como “une caractéristique permanente de la vie théâtrale au cours du siècle passé” (Fabiani, 2002a: 33), destacando-se os processos pelos quais os criadores teatrais exigiram um teatro popular usando argumentos “mêlant inextricablement esthétique et politique” (2002a: 33). Neste contexto, o teatro afigurou-se como um domínio privilegiado de acção, porque as suas características específicas se adaptavam particularmente bem aos processos em curso de movimentação artística, por um lado, e de administração política da cultura entendida num âmbito nacional, por outro.

“Le théâtre appartient en effet simultanément au monde du loisir et à celui de l’action publique. À la fois fête et organisation discursive, jeu, rituel et démonstration, il joue un rôle de premier plan dans la célébration des idées (particulièrement celle de la nation, mais aussi celle de l’assemblée populaire)” (2002a: 32).

Se nos focarmos no caso ainda mais particular do Festival de Avignon e do trabalho de Jean Vilar nesse contexto, deparamo-nos novamente com as questões que nos reenviam para a anteriormente mencionada ilusão de um gesto artístico absolutamente autónomo. Por um lado, a reivindicação de tal gesto não cria automaticamente um novo público: “c’est avec le public existant que Jean Vilar eut à traiter, à Paris comme à Avignon” (Fabiani, 2002b: 121). Assim sendo, nem o TNP (Théâtre National Populaire) na capital francesa nem o Festival em Avignon se caracterizaram pela sua dinâmica de vanguarda ou de inovação. O trabalho de Jean Vilar foi marcado pela sobriedade, sensibilidade às preferências do público e pela escolha de obras clássicas e formas de encenação já estabelecidas (2002b: 121 e 122). Para Jean-Louis Fabiani (2008a: 79), “[u]ne telle vision du théâtre est tout à fait en accord avec l’exigence, au plan politique comme au plan éthique, du théâtre comme

service public, mais peu compatible avec une idéologie de l'autonomie créatrice". Por outro lado, é preciso ver que

“[I]es contraintes spécifiques du théâtre public, particulièrement en province, la nécessité de prendre en compte les attentes ou même les lubies des pouvoirs locaux et la nécessité de faire de l'audience conduisent à des compromis qui sont autant de limitations à la liberté du créateur” (2002b: 123).⁴⁷

Feito este enquadramento mais geral sobre a evolução das representações e papel da arte e dos artistas, a partir deste momento, terei em conta as questões que dizem directamente respeito aos intérpretes ou *performers* teatrais e às expectativas sociais ligadas à sua posição no mundo artístico contemporâneo.

Como nos é referido em muitos estudos e abordagens do universo dramático, o actor desdobra-se em duas facetas distintas: ele é o artista que deve desempenhar bem o seu papel enquanto tal – saber o texto, dominar o seu corpo com mestria, envolver o público com a sua actuação, etc. – e é, ao mesmo tempo, uma personagem fictícia que tem de agir e pensar de determinada forma. Por exemplo, Erving Goffman (1975: 129) menciona que “an individual employed in stage acting will demonstrate at least a dual self, a stage actor (who seeks help from the prompter, cooperation from other members of the cast, response from the audience) and a staged character”. É por isso que o papel

⁴⁷ A contextualização histórica proporcionada por Jean-Louis Fabiani (2002a; 2002b) evidencia a necessidade de uma visão crítica na análise das mobilizações artísticas, de modo a ter-se em conta “les questions cruciales concernant le décalage croissant de la réalité des pratiques avec les formes institutionnelles et professionnelles de justification du théâtre” (2002b: 119). Este autor (2002b: 119 e 120) acrescenta mesmo que “[o]n ne peut que s'inquiéter du fossé grandissant qui sépare les fréquentations du théâtre décrites par les sociologues et les diverses théories, qui dominent aujourd'hui dans le monde intellectuel et artistique, sur les enjeux du spectacle vivant”.

de actor abarca as capacidades manifestadas em cena, mas também as exigências e expectativas relativas a actividades realizadas fora do palco (o actor deve cumprir os horários definidos de trabalho e participar em ensaios, provas de figurinos, sessões fotográficas, etc.). Desta forma podemos compreender que, se é verdade que “the concentration of the audience’s ‘work’ takes place, obviously, at the time of performance” (Bennett, 2003: 139), no caso dos intérpretes teatrais, a realidade apresenta matizes diferentes – basta pensar-se, por exemplo, no facto de muitas vezes as temporadas dos espectáculos serem incrivelmente mais curtas (em termos da soma de dias e horas de trabalho) do que o período de ensaios dos actores.

Enquanto profissionais, vemos os *performers* como os *stage actors* identificados por Goffman e não como personagens. O seu trabalho reporta-se aos “quatre ensembles de problèmes à résoudre” que, segundo Catherine Paradeise (1998: 124), são enunciados em “toutes les théories de l’acteur élaborées pour le théâtre” (1998: 124), ou seja:

“D’abord, le corps est au comédien son propre instrument; il doit donc en acquérir la maîtrise. [...] En deuxième lieu, le corps n’est que le vecteur d’une inspiration: seul un corps docile peut offrir un bon instrument, mais ce n’est qu’un outil au service du jeu. Le travail du comédien est affinement de la perception, fondé sur l’exercice de l’intelligence sensible, et non pas de l’intelligence «cérébrale». [...] En troisième lieu, l’inspiration doit garder sa fraîcheur en dépit du caractère répétitif des représentations. [...] Enfin, le jeu individuel ne prend forme qu’en s’ajustant au sein d’un collectif dirigé par un maître d’œuvre, régisseur ou metteur en scène.” (1998: 124).

Abordando os intérpretes teatrais como actores/*performers*, não se pode esquecer que, em cada apresentação de uma dada obra teatral, a forma como o público vai reagindo ao desenrolar da peça pode inspirar, desencorajar, exasperar, intrigar,

animar ou estimular a prestação desses artistas. Com efeito, “an appreciative, knowledgeable audience can foster a ‘better’ performance from the actors and [...] a restless audience can disrupt the on-stage action, creating mistakes, lack of pace, and poor individual performances” (Bennett, 2003: 151). Podemos também sublinhar o facto de as criações artísticas em causa conseguirem evidenciar perante o público a mestria dos actores em palco. A plateia pode, assim, ficar admirada, surpreendida e rendida a qualidades dos actores, tais como a capacidade de se converterem nas personagens que interpretam, a voz, a destreza física e acrobacias (2003: 152).

Quanto às carreiras dos actores, desenvolvem-se no contexto de um trabalho não rotineiro marcado pela incerteza, por diversos riscos e por uma sucessão de experiências artísticas, podendo inclusive registar-se em vários contextos (teatro, cinema, televisão, etc.) (Menger, 1989; 1997). Tais trajectórias são constituídas por situações muito diversas e de sinal contrastante (Menger, 1997: 367-397): a experiência do constante pôr-se em causa, a vivência de períodos de sub-emprego e desemprego, o processo continuado da desmultiplicação de si, a aprendizagem permanente, o enriquecimento monetário e a insegurança material e financeira, o perpétuo recomeçar de novo, um modo de vida irregular e em mudança constantes, as exigências de disciplina, a satisfação do contacto com o público, as dificuldades em se exercer o ofício de actor, a dúvida sobre as suas capacidades, a necessidade de “auto-marketing”, a forte concorrência interindividual, a opacidade das redes de informação, etc.

Para além disto, como nos refere Jean Duvignaud (1972: 20), é preciso notar que “o papel do comediante se tornou altamente individualizado, não mais pelo papel social que ele representa, mas *pela sua capacidade indefinida de representar qualquer papel e de atualizar, isto é, socializar qualquer comportamento*”.

Enquanto personagens, os indivíduos que actuam no espaço cénico constituem um dos três principais conjuntos de signos da representação teatral (veja-se, por exemplo, Naugrette, 2002: 71). O poder do teatro como área de criatividade permite a existência de diferentes tipos de personagens (2002: 68-71): algumas são seres humanos individualizados, outras apresentam-se como tipos sociais, outras ainda podem constituir partes distintas do ser humano, outras mais personificam interditos culturais ou colectividades humanas de certa dimensão. Para além disso, podemos ter ainda personagens que representam antropomorficamente diversos géneros de entidades ou seres (vivos ou não vivos, existentes na realidade ou apenas fruto da imaginação).

Contudo, a experiência teatral como relação actor/espectador dá a ver em cena personagens que até aí podiam apenas ter existência no domínio textual. É preciso, portanto, abordar o papel do texto teatral escrito. Vários têm sido os autores que se têm debruçado sobre a relação entre teatro e o texto dramático ou o texto, num sentido mais geral (ver, por exemplo, Barbosa, 2003; Brilhante, 1997 e 2002; Pavis, 2003: 182-204; Roubine, 1998: 45-80).

Maria João Brilhante (2002) faz uma distinção importante entre *texto dramático*, *texto de teatro* e *texto teatral*. O primeiro tem um sentido fixado ao longo da História e pressupõe uma acção assente no conflito e que decorre num determinado espaço e num determinado tempo. O texto de teatro pode assumir o formato dramático ou não e diz respeito a “qualquer texto em cujo processo de constituição se inscreve um específico modo (que é antropológico e cultural) de se conceber **para teatro**.” (2002: 2). Isto significa que se trata de um material escrito com a finalidade de ser usado num contexto de *performance*, mesmo quando se trate de adaptações de textos que, em si, não tinham essa finalidade, como, por exemplo, romances. Por fim, o texto teatral “corresponde ao

texto dito e ouvido no decurso da representação” (2002: 2); a temporalidade da sua existência resume-se à duração da experiência teatral enquanto acção em cena.

As considerações que se seguem dizem respeito aos textos encarados como peças teatrais e como textos de teatro segundo a definição apresentada por Maria João Brilhante. Além disso, ganham uma forte pertinência apesar de, como foi referido atrás, a dimensão performativa ser crucial para se analisar a experiência teatral contemporânea. Na verdade, para todos os efeitos, “[d]ans la tradition occidentale, le texte dramatique reste une des composantes essentielles de la représentation” (Pavis, 2003: 182). Se é verdade que a marca autoral do encenador ganhou uma projecção particular desde há mais de um século atrás e se o carácter de acontecimento marca muitas criações artísticas dos nossos dias, podemos acolher o conselho de Patrice Pavis de restabelecimento de um certo equilíbrio: “non pas de revenir à la vision purement littéraire du théâtre, mais de reconsidérer la place du texte dans la représentation” (2003: 182).

No entanto, no seio do universo do teatro,

“por um lado, a personagem tem um papel no sistema actancial – é sujeito, objecto, adjuvante, oponente – e, por outro, a personagem é um actor que adopta um papel e uma forma particular de o construir marcado pelo estilo deste e dos restantes criadores teatrais com quem trabalha, pela tradição do grupo e pela própria história do teatro” (Borges, 2001: 15).

A construção das personagens teatrais resulta de um trabalho de transformação corporal dos actores. Realiza-se no âmbito de uma determinada *cultura profissional*, ou seja, as convenções nas quais os artistas são socializados “in the course of training and as they participate in the day-to-day activities of the art world” (Becker, 1984: 59). Deste modo, a abordagem sociológica do ofício de actor/actriz deve partir da ideia de

que “[t]here is no immediate body” (Wolff, 1998: 245); cada corpo surge produzido por técnicas distintas.⁴⁸ No caso da dança, por exemplo, a ideia de um corpo natural resulta sempre de uma “convencionalização do natural” (Fazenda, 1996: 148), o mesmo podendo ser dito para o caso da arte dramática. Parafraseando Janet Wolff (1998: 245), pode dizer-se que *não existe nenhum “corpo teatral” genérico*. É, portanto, um corpo diferentemente convencionalizado que experimenta a relação, expressão e cognição teatrais.

É assim que Paulo Raposo (1996: 133) distingue quatro modalidades gerais respeitantes ao trabalho de actor, no contexto do moderno teatro europeu e americano. A primeira (1996: 133 e 134) consiste na “construção da personagem por estereótipos-composição-mimésis” (1996: 133). Abarca diversos géneros teatrais seguindo a linha clássica europeia do designado *teatro burguês* (desde o *vaudeville* e *boulevard* ao teatro romântico e declamado, passando pela comédia). Os actores recorrem a imitações, a receitas já testadas, a lugares comuns, a visões muito padronizadas que recaem na dimensão exterior das personagens. Estamos dentro da lógica de um “teatro do *falso*, do *a fingir*” (1996: 134). Esta modalidade de construção da personagem manifesta-se igualmente em outros géneros teatrais e rituais de cariz tradicional, tais como o *nô* e *kabuki* (Japão) ou a Ópera de Pequim. Nestes casos, porém, ganha importância a construção das personagens aliando aspectos físicos com aspectos do simbólico ou de cariz espiritual. Os actores recorrem a um repertório tradicional de relações de aprendizagem, gestualidade e tipologia das personagens.

A segunda modalidade caracterizada por Paulo Raposo (1996: 134 e 135) diz respeito à “construção da personagem por apagamento-distanciamento identitário do

⁴⁸ Para uma abordagem de diferentes opções, neste domínio, relativas ao trabalho e treino do actor no século XX, veja-se Hodge (2000).

actor” (1996: 133). Abarca quer a metodologia de Stanislavski quer a “*escola realista e o distanciamento brechtiano*” (1996: 134). No primeiro caso, o actor segue um treino, pesquisa e exploração de modo a incorporar a personagem que é vista como portadora de um discurso que terá sempre intenções e sentidos subjacentes e implícitos. As emoções, gestos e movimentos do corpo dos actores servem a emocionalidade e a fisicalidade das personagens. Esta metodologia conjugou-se com uma concepção naturalista do teatro e com as dramaturgias correspondentes. No segundo caso, o actor não visa tanto representar a personagem, mas sim mostrá-la dentro de uma lógica que permita ao espectador uma distância suficiente face ao que acontece em cena, de modo a poder reflectir e tomar consciência de mecanismos e processos sociais merecedores de crítica. Para Paulo Raposo, esta segunda modalidade de construção da personagem manifesta-se igualmente em formas tradicionais e rituais: transe balinês, danças *yaqui* e *nô*, se considerarmos que, nestes dois últimos, “o uso de máscaras de veado ou de mulheres, respectivamente, deixam transparecer os rostos dos seus portadores” (1996: 135).

A terceira modalidade da tipologia apresentada por Paulo Raposo (1996: 135 e 136) consiste na “construção da personagem por absorção, recriação e projecção da identidade do actor” (1996: 133). Diz respeito à metodologia e trabalho de Grotowski (na sua fase do *teatro pobre*) bem como aos criadores que por essa dinâmica foram interpelados e que se incluem na linha designada de teatro antropológico, onde se incluem nomes como Eugénio Barba, Nicola Savarese e Peter Brook. O actor centra-se naquilo que a personagem diz sobre ele próprio, enquanto, na modalidade de inspiração stanislavskiana, colocava-se ao serviço da personagem actuando *como se fosse* esta última. Não se procura um espectador distanciado, mas que possa ser desafiado, confrontado e inquietado por actores capazes de exercer um efeito de tipo xamânico.

Trata-se de “um teatro de forte fisicalidade, orgânico, de profunda pesquisa interior na memória espiritual do actor e de enorme disciplina” (1996: 135). Também aqui podemos associar esta modalidade de construção da personagem com dimensões performativas de cariz tradicional, tais como o *kathakali* indiano, o *hatha yoga* da China e rituais africanos e dos índios do continente americano.

Por último, a quarta modalidade do esquema de Paulo Raposo (1996: 136 e 137) consiste na “desconstrução da personagem-anti-personagem: o actor (ou melhor, a imagem do seu *corpo*) torna-se o sujeito da performance” (1996: 133). Inclui um amplo leque de experiências teatrais e artísticas onde se questiona, subverte ou confronta a ideia de representação, de personagem, de dramaticidade, ao mesmo tempo que se acentua a performatividade de eventos que promovem a diluição das fronteiras entre vida e arte bem como entre os diversos géneros artísticos. Daí que seja uma modalidade onde simultaneamente possamos presenciar lógicas de *desteatralização* ou de *teatralização pura*. Para além de outras manifestações performativas associadas a criadores do mundo da dança, música e artes plásticas, manifesta-se “nas propostas *simbolistas, dadaístas, futuristas e expressionistas* do teatro de Maeterlinck, Meyerhold, Craig, de Appia ou de Tzara, entre outros” (1996: 136). Situa-se, de certa forma, na extensão da terceira modalidade atrás apontada, afastando-se das outras duas pelo seu “confronto e inversão” (1996: 136).

A abordagem antropológica das *performances* teatrais apresentada por Paulo Raposo (1996) permite-nos ainda situar o trabalho dos actores no âmbito da natureza liminar do teatro. De facto, quando está em palco num espectáculo, o actor revela-se como um corpo que resulta de um processo composto de treinos, exercícios, ensaios, etc. Durante o trabalho de construção de um espectáculo teatral, os actores têm de assumir *corpos-outros* (Raposo, 1996: 132 e 133). De acordo com as personagens que

têm de interpretar, os artistas partem dos seus corpos quotidianos para adoptar outros gestos, outras maneiras de andar, outras formas de exprimir as emoções, outros movimentos, outras vozes. Esta passagem para um corpo-outro constitui-se como um “processo alquímico” (1996: 132). Então, o trabalho destes artistas pode ser visto como um processo de “transformação identitária” (1996: 132).

A dualidade do intérprete teatral enquanto actor e personagem pode ser vivenciada de forma mais consciente ou intensa por parte do público, no caso da presença em cena de vedetas ou estrelas. Este aspecto é realçado por Susan Bennett (2003: 152) que, dando como exemplo a dualidade Dustin Hoffman/Shylock, nos alerta para o efeito da interpretação de um actor famoso e figura pública de grande reconhecimento: “it is generally the case, to a greater or lesser degree, that the audience is reading the actors’ performance alongside the work being performed”.

Por outro lado, interessa ver também que, embora a dualidade actor/personagem esteja presente em diferentes domínios – cinema e televisão –, no teatro adquire traços singulares. Com efeito, como se discutiu com algum detalhe no capítulo anterior, uma das características que constitui a experiência teatral e que a diferencia dos filmes, por exemplo, é que ela consiste na actuação ao vivo e a três dimensões dos actores cuja *performance* é efectuada em simultâneo com a sua percepção por parte dos espectadores. Ora, como nos refere Susan Bennett (2003: 152), “[w]ith the physical presence of the actor in the theatre and the ever-present possibility of mistakes, forgotten lines, or even accidents, the actor is always less likely to be subsumed by the character portrayed”. Este mesmo fenómeno é salientado também por Florence Naugrette (2002: 77 e 78) que compara a natureza da *performance* dos actores no cinema e no teatro. No primeiro caso, estamos perante um desempenho que já passou, que pode ser visto vezes sem conta e que foi objecto de um tratamento através do qual

se excluíram falhas e se seleccionaram as melhores perspectivas. No segundo caso, o desempenho é feito em directo havendo uma coincidência entre a produção e a recepção das acções e palavras dos actores. Para além disso, sabe-se que a temporada de um determinado espectáculo teatral é limitada temporalmente e, portanto, a sua capacidade de reprodutibilidade infinitamente menor que a dos filmes. “Le spectateur de cinéma oublie donc plus vite et plus facilement la performance de l’acteur, il la perçoit mais n’est pas sans cesse ramené à elle par la présence vivante du comédien et par ces signes de l’artifice que sont la rampe, le cadre et le rideau de scène” (2002: 77).

2.2 O Teatro: experiência onde se jogam papéis de espectadores

A experiência teatral enquanto relação exige igualmente que os espectadores se encontrem com os actores desempenhando os seus papéis enquanto tais. Passarei, agora, então, a deter-me no caso específico da natureza e estatuto dos espectadores de teatro, assim como da sua dinâmica histórica. Antes de mais, penso ser necessário efectuar um enquadramento mais geral sobre as características, posição e papel do público da cultura, bem como sobre aspectos da sua evolução no contexto das sociedades modernas. Neste sentido, efectuarei uma síntese de diversas ideias apresentadas por Jean-Louis Fabiani (2007; 2008a), de modo a realçar de forma concentrada as dinâmicas mais amplas onde se inserem os processos mais específicos relativos aos indivíduos que constituem as audiências teatrais.

Em primeiro lugar, debruçar-me-ei sobre um dos aspectos mais relevantes tendo em conta os objectivos da pesquisa de que este trabalho dá conta. Diz respeito à problemática sobre a natureza dos públicos naquilo que relaciona estes últimos com o laço social. No entender de Jean-Louis Fabiani (2007: principalmente, 207-229), trata-

-se de equacionar *l'énigme du lien* (2007: 207). Se, para este autor, como se viu anteriormente, a abordagem da criação não pode cair na utopia ou ilusão da autonomia absoluta do criador, a abordagem do público, por sua vez, não pode ser “assombrada”, digamos assim, pelo “fantasme de la communauté des audiences” (2007: 21). Com efeito, segundo Fabiani, a análise dos públicos da cultura tem sido produto de diversos equívocos sempre que se baseia numa lógica comunitária. Os públicos são fruto de recomposições que operam incessantemente; têm que admitir sempre lugar para aquele que é estranho e que pode romper, seja de que forma for, o pacto implícito de recepção estética. Os membros de uma audiência não partilham necessariamente as mesmas ideias ou emoções. Como refere Fabiani (2007: 223), mesmo que haja ligações entre eles e que se estabeleça (de forma sempre provisória, relativamente frágil e susceptível de inúmeras evoluções) um laço social, este último não é sinónimo nem de um *acordo intelectual* (2007: 223) nem de uma *emoção contagiosa* (2007: 213) que uniria de forma homogénea e indivisível os indivíduos como um todo. Deste modo, os públicos das obras e eventos artísticos não se podem comparar com os seguidores de uma religião e os espectadores não se podem comparar com os fiéis que assistem a uma missa (2007: 212, 213, 224). Não existe equivalente funcional, no domínio das artes, para as categorias de infiéis ou incrédulos, na medida em que estas últimas definem a esfera religiosa através de uma operação delimitadora de fronteiras de exclusão e diferenciação nítidas entre nós e os outros (2007: 212 e 213). Deste modo, Fabiani (2007: 211) advoga um *agnosticismo metodológico* no estudo sociológico dos públicos.

Esta linha de análise articula-se com a necessidade de encarar o público da cultura de uma forma contextualizada e sem grandes pretensões generalizantes, ao mesmo tempo que, ao considerá-lo nas suas práticas efectivas, se lhe reconhecem as características de ser “plus rétif qu'on ne l'imagine” (Fabiani, 2007: 20) podendo

manifestar-se “plus intermittent et plus réflexif que la théorie sociologique devrait nous conduire à le penser” (2007: 20).

Chegados a este ponto, convém lembrar uma das ressalvas teóricas enunciada no capítulo anterior. Apesar dos contributos e inspiração que este trabalho vai buscar a diversas abordagens e conceitos da antropologia, a experiência teatral aqui problematizada parte do pressuposto que a *performance* artística e o encontro entre actores e espectadores não configura nem uma experiência de tipo religioso⁴⁹ nem a activação de uma comunidade. Trata-se, sim, de seguir uma concepção de audiências teatrais que seja compatível com a resposta dada por Jean-Louis Fabiani para o enigma atrás referido, ou seja, trata-se de adoptar a seguinte ideia-mestra: “Public et lien social: la relation s’objective en des montages précaires, aussi loin de l’expression communautaire que de la vacuité narcissique” (Fabiani, 2007: 229).

As considerações sociológicas sobre os públicos da cultura formuladas por Jean-Louis Fabiani têm prolongamentos ao nível do domínio do teatro que importa agora sublinhar. Segundo o sociólogo (Fabiani, 2007: 224), “[l]’espace théâtral noue et dénoue: une telle opération ne porte jamais seulement sur les intrigues. Elle est aussi au cœur de la position du spectateur. Celui-ci ne se trouve jamais à l’intérieur du dispositif simplement pour être relié”. Com efeito, “[l]e spectateur est aussi sur le lieu de spectacle pour être délié, pour échapper au poids des routines du collectif, aux liaisons obligatoires, horizontales et verticales, que lui impose sa localisation dans l’ordre social” (2007: 224). Inspirados nestas ideias, podemos tornar mais completa a caracterização do teatro como fenómeno marcado pela dualidade explicada no capítulo

⁴⁹ Sublinhe-se, a este respeito, o facto de que “les formes modernes du spectacle vivant, depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle, se sont constituées au sein d’une sphère publique émergente (et en étant quelquefois la manifestation la plus avancée) explicitement dissociée des contraintes de la religiosité” (Fabiani, 2007: 212).

anterior. Assim, a experiência teatral constitui-se enquanto *performance* e *ficção*, *ilusão* e *denegação*, *presença* e *representação* mas também como *operação de ligar e desligar*. É, aliás, na medida em que permite a desvinculação face aos imperativos e lógica da vida de todos os dias que o teatro se pode manifestar como parcela finita de significação passível de se situar numa zona liminar e instável onde se comenta a realidade social.

Outro aspecto a ter em conta no âmbito das considerações em curso neste subcapítulo refere-se à situação contraditória em que se encontra o espectador a partir do momento – sobretudo desde a passagem do século XIX para o século XX – em que as instituições culturais se inscrevem numa lógica de espaço público, tornando manifesto um conjunto de intenções de alargamento e democratização no que diz respeito ao acesso e conhecimento das obras estéticas (Fabiani, 2007: 213-216, 225-228; 2008a: 23-24, 155-160). De um lado, em termos institucionais, temos o pressuposto assente na ideia de que “chaque spectateur puisse devenir un véritable connaisseur, c’est-à-dire quelqu’un qui decide librement de ses choix culturels et qui y voit l’expression d’une subjectivité irremplaçable” (2008a: 23). Do outro lado, em termos das práticas culturais verificadas, persistem mecanismos de selecção social significativos – sendo o teatro, aliás, uma das esferas onde tal se manifesta com mais intensidade – e constrangimentos de diversa índole. Ou seja, de um lado, temos o *público teórico* ou *público inventado* – trata-se nomeadamente do público subjacente à retórica das instituições culturais sempre que se legitimam “dans l’explicitation des fonctions civiques de l’art” (2007: 213), isto é, remetendo qualquer noção de entretenimento ou diversão para o exterior do seu território. Do outro lado, temos o

público constatado ou *público efectivo*.⁵⁰ Entre estes dois tipos de público encontramos de forma permanente uma descoincidência que “est au principe d’une gamme très variée de prises de position sur la culture en général” (2007: 21).⁵¹

Outra dimensão importante assenta na consideração de que

“le processus historique de production des publics culturels peut être également lu comme l’une des plus formidables machines à discipliner les corps que l’on connaisse: à travers la généralisation de l’écoute recueillie ou du parcours fléché dans l’exposition se généralisent des dispositifs de canalisation et d’homogénéisation du plaisir esthétique” (Fabiani, 2007: 225).

Reforça-se, assim, a necessidade de ter em conta o carácter histórico das convenções artísticas que enquadram a recepção estética. Com efeito, o conjunto de entendimentos ou significações que neste capítulo são apresentadas de modo a se analisar as práticas dos espectadores teatrais situa-se no curso de uma evolução temporal onde os corpos destes últimos foram sendo objecto de diversas codificações disciplinadoras, em termos

⁵⁰ Segundo Jean-Louis Fabiani (2007: 21), “[i]l convient aujourd’hui d’y ajouter un troisième élément: le public dénié, qui est celui que produisent diverses procédures de domestication des audiences visant à en faire de purs réceptacles, mais aussi de dénégation des attentes ou des demandes des collectifs éphémères réunis autour d’artistes et d’œuvres”.

⁵¹ Segundo Fabiani (2007: 20 e 21), este desfazimento está também na origem daquilo que este autor designa como

“la conscience malheureuse des professionnels de l’action culturelle. [...] C’est le cas en particulier dans les bibliothèques où le public constaté ne correspond pas exactement au public inventé, c’est-à-dire le bon public (le peuple en sa forme studieuse, pétri de bonne volonté culturelle et toujours à l’écoute des bons médiateurs) qui n’apparaît jamais dans les bibliothèques. C’est un autre public que les bibliothécaires rencontrent, un autre peuple: bruyant, mangeur de sandwiches et buveur de canettes de bière, pour ne pas dire plus”.

do comportamento a seguir aquando da presença nos espaços culturais, em termos do decoro que seria necessário manter, em termos ainda das formas de atenção requeridas, formas essas que serão, aliás, objecto específico de consideração no próximo subcapítulo.

Talvez valha a pena desenvolver um pouco mais a reflexão de teor geral e de contextualização histórica no sentido de compreender o espaço mais específico da actividade teatral.

Neste sentido, fornecerei algumas ilustrações do processo de mudança das expectativas associadas ao comportamento dos espectadores de teatro. Para tal, façamos uma viagem no tempo até ao período que Christophe Charle (2008) aponta como sendo o início da sociedade do espectáculo. Este historiador analisou a evolução da actividade teatral e das dinâmicas urbanas em Paris, Londres, Berlim e Viena – ou seja, aquilo que designou como *théâtres en capitales* –, sobretudo da segunda metade do século XIX até aos começos da I Guerra Mundial. A escolha destas cidades radicou no facto de se configurarem, na época histórica considerada, como importantes centros em termos de sociedades do espectáculo⁵² – sobretudo teatral, se considerarmos que se trata de

⁵² Christophe Charle (2008: 7) trabalha como uma noção de sociedade do espectáculo que diz respeito a “toutes ses dimensions sociales, politiques et culturelles” e que o autor não quer ver confundida com outras acepções, nomeadamente aquela formulada por Guy Debord. Deste modo, o referido historiador analisa a situação e relações estabelecidas entre directores de teatros, actores e actrizes, dramaturgos e públicos. Assim, por exemplo, ao abordar a sociedade do espectáculo parisiense, Christophe Charle (2008: nomeadamente, 173-177) dá-nos conta, entre outros factos e processos, do seguinte: a residência dos actores situa-se na sua maioria nas áreas onde se concentram o maior número de teatros ou salas de espectáculo; na capital francesa, os autores dramáticos (e mesmo animadores de vanguarda) não se afastam da geografia privilegiada do *boulevard*; os mais bem sucedidos no meio teatral parisiense partilham lugares de encontro tão variados como os *foyers* de certos teatros, os cafés próximos das suas residências, a redacção de certos jornais. “Le monde du spectacle dépend trop du réseau des

analisar “le siècle des théâtres” (2008: 23-53) – e em termos de dinâmicas capazes de manifestar o teatro como a *sociedade em representações* ou como *espectáculo social* (2008: principalmente, 241-308, 355-405).

Cidades, espaços, equipamentos teatrais, evoluções artísticas, sociais e políticas cruzaram-se de múltiplas formas (Charle, 2008: 23-201, principalmente). De 1860 a 1914, nas quatro capitais mencionadas, houve um aumento considerável do número de teatros, uma notável expansão dos efectivos de actores e uma deslocação para oeste das populações e actividades culturais prestigiadas; fruto de múltiplas mudanças, podíamos assistir, nos finais do século XIX, a uma “‘élitisation’ du théâtre [...] au centre et, à l’inverse, la création de salles aux publics mêlés dans les périphéries suburbaines” (2008: 30).⁵³

Centrando-se nos casos mais particulares de Paris e de Londres⁵⁴ no período mencionado, Christophe Charle (2008: 247-308) analisa a natureza, evolução e dinâmicas dos públicos de teatro. A sua abordagem visa dar conta de aspectos tão diversificados como os nomes e lugares dos equipamentos teatrais, as formas de estruturação arquitectónica e decorativa das salas de espectáculo, os modos de acesso aos espaços da actividade teatral e o tipo de programação associado a estes últimos, bem como os diferentes padrões de comportamento dos espectadores. É este último aspecto que importa aqui desenvolver. Numa apreciação de cariz sintético, Charle (2008: 241-

critiques de journaux et de la sociabilité quotidienne avec les directeurs, les interprètes, les compositeurs, pour faire sécession comme d’autres avant-gardes” (2008: 176).

⁵³ Christophe Charle (2008: 31-33) não deixa de assinalar que, em termos de dinâmica teatral, em Paris e em Londres, verificou-se um desequilíbrio entre as zonas este/oeste dessas capitais e entre as duas margens de cada um dos seus rios.

⁵⁴ De acordo com Christophe Charle (2008: 246), tratar-se-iam de “deux capitales qui servent de laboratoire de la modernité sociale et théâtrale”.

246), identifica um movimento muito importante subjacente às mudanças nas práticas e expectativas dos espectadores teatrais. Para o historiador francês, as formulações de Norbert Elias sobre o *processo civilizacional*⁵⁵ podem ser aplicadas com bastante utilidade no caso específico do espectáculo teatral, dadas as dinâmicas de contenção da emoção e de exigência de auto-controlo que, doravante, invadiram de forma crescente o espaço das salas de teatro (Charle, 2008: 243). Deste modo, assiste-se ao enfraquecimento e sancionamento de práticas até então em vigor como, por exemplo, “la claque, la cabale, le scandale provoqué, les conflits entre les divers niveaux de la salle ou entre la salle et la troupe, les interjections ou les interpellations bruyantes des spectateurs” (2008: 242).⁵⁶ Uma vez que os espectadores de teatro acabam por renunciar por si próprios a este tipo de acções e comportamentos, podemos dizer que eles “se ‘civilisent’” (2008: 243).

No âmbito da análise mais específica que Christophe Charle (2008: 249-272) dedicou às sociedades teatrais em Londres, encontramos uma série de exemplos bem elucidativos da forma como se concretiza o processo de *civilizar* ou de *disciplinar* os públicos. Por um lado, vemos aparecer, no contexto dos teatros de boa reputação, um conjunto de normas que impedem o consumo de bens alimentares nas salas teatrais, expulsando-se, assim, a prática de trazer comida e bebida para os espectáculos (2008: 267). Os teatros encarregaram-se, com efeito, de dispor de espaços próprios onde vendiam aos espectadores os produtos para lhes satisfazer o apetite ou a sede,

⁵⁵ Veja-se Elias (1989; 1990).

⁵⁶ Estes fenómenos não desaparecem por completo, mas tendem a deslocar-se para manifestações teatrais mais periféricas, para outro tipo de espectáculos (Charle, 2008: 243) ou para momentos bem específicos, marcados por uma situação de crise motivada por factores, tais como, a saída de vedetas do elenco ou de directores do teatro, inovações artísticas que causam perturbação, a exaustão da capacidade atractiva de um determinado sucesso teatral, etc. (2008: 271 e 272).

aproveitando os ganhos adicionais provenientes das compras feitas nestes locais codificados como os lugares apropriados para descontração e pausa (2008: 267). Por outro lado, como referido anteriormente, as convenções da relação actor/espectador sofrem alterações significativas. No decurso da apresentação de espectáculos teatrais, era considerado normal que o público exprimisse de forma audível para toda a sala o seu encorajamento e incitamento ou desagrado e reprovação em face do desempenho de um determinado actor ou determinada actriz que se estreava em palco pela primeira vez. Estas práticas manifestavam-se “sous forme de sifflets, de battements de mains ou d’interjections pour soutenir ou enfoncer le ou la débutant(e)” (2008: 271). Ora, é precisamente este tipo de participação pouco contida que vai sendo codificado como impróprio ou desadequado (2008: por exemplo, 270 e 271). Outro exemplo possível prende-se com o processo de disciplinar o público em termos de práticas temporais. Os directores do teatro londrino foram adoptando uma posição firme de impedir o acesso à sala de espectáculos por parte dos espectadores que chegavam atrasados. “Les retardataires ne pourront plus déranger le public assis ni troubler l’attention soutenue qu’on attend de lui en vertu du nouveau rituel du théâtre moderne” (2008: 268).

O processo descrito tem igualmente uma faceta que se prende com as recomposições sociais referidas anteriormente e com todo um conjunto de mecanismos pelos quais se dificultava o acesso aos espectáculos por parte dos sectores do público menos favorecidos social e economicamente. Christophe Charle (2008: 267-271) identifica vários de tais mecanismos nas orientações seguidas pelos teatros em Londres bem como pelos seus directores: a promoção das matinés, o estipular de normas restritivas em termos de vestuário, a alteração dos horários de início e final dos espectáculos (acomodados às lógicas de sociabilidade e diversão das camadas sociais

mais prestigiadas) ou o cessar da venda do meio-bilhete para aqueles que chegavam ao teatro um tempo depois do princípio da representação teatral.

As transformações até aqui descritas operadas ao nível do papel dos espectadores de teatro interligam-se, de múltiplas formas, com um processo histórico de distanciação (física e social) entre actores e membros das audiências teatrais (ver, por exemplo, Abercrombie e Longhurst, 1998: 41-57). A própria construção de espaços teatrais e de salas de espectáculo foi consagrando esta distância através de diferentes formas de corte entre plateia e palco, entre espaço de onde se vêem os actores e espaço onde estes últimos se dão a ver. Tudo isto, como se referiu anteriormente, passou por diversos mecanismos de disciplina dos públicos em que se dissuadia ou impedia uma série de trocas expressivas (verbais ou não) entre quem assistia a um espectáculo e quem estava em cena. A própria adopção do princípio da Quarta Parede está também incluída obviamente nesta dinâmica. Não admira, portanto, que, na sua análise do enquadramento teatral, Erving Goffman (1975: 125) tenha considerado que, no seio das exigências constituintes do papel a desempenhar pelo espectador, está o preceito de que “the audience has neither the right nor the obligation to participate directly in the dramatic action occurring on the stage, although it may express appreciation”.

Note-se, contudo, que a história do teatro moderno foi composta igualmente pela actividade de grupos e projetos que seguiram convenções que visavam atenuar ou abolir a distância existente entre actores e espectadores, entre espaço da representação e espaço do público. Podemos encontrá-la em diversas configurações ligadas, por exemplo, ao teatro de rua político, a movimentos de vanguarda, ao teatro empenhado em suscitar a participação de comunidades locais na *performance* artística, etc. (ver, por exemplo, Correia, 2003b; 2003c).

Passarei, agora, a tratar de uma forma mais detalhada das expectativas sociais ligadas à posição ocupada pelos espectadores de teatro, tendo em conta a necessidade de compreender o seu papel no contexto dos universos da arte na contemporaneidade. No que se refere ao papel do actor, como vimos anteriormente, tínhamos que considerar a sua dualidade. Ora a esta mesma dualidade corresponde uma outra que é constituinte do papel de espectador. Com efeito, como foi proposto por Erving Goffman (1975: 129-131), o espectador deve desempenhar o seu papel de *theatergoer* e o seu papel de *onlooker*.

Na sua faceta de *theatergoer*, o espectador apresenta comportamentos e realiza actividades que não são teatrais, ou seja, que não remetem para a criação e manutenção de um mundo ficcional em palco. Goffman (1975: 129) dá como exemplos o facto do espectador ter de reservar os bilhetes e pagar um determinado preço por eles para assistir a uma peça teatral, o facto de ter que cumprir os horários de apresentação do espectáculo devendo ser cuidadoso para não se atrasar e ter de se comportar devidamente após o fecho das cortinas no final do espectáculo. Para este autor, o “*theatergoer is the stage actor’s opposite number*” (1975: 130).

Na sua faceta de *onlooker*, o espectador colabora activamente para sustentar a actividade teatral apresentada em palco, ou seja, participa no assegurar do mundo ficcional proposto pelo espectáculo a que assiste. Por outras palavras, o público observa o que está encenado como se fosse real, como se fosse possível, como se estivesse mesmo a acontecer. Daí que a morte de uma personagem nos possa causar perturbação, que a sombra de um assassino numa parede nos possa assustar, que o silêncio num jantar de família nos possa fazer engolir em seco, que um tropeção da personagem ou a sua inabilidade para completar frases nos possam fazer rir, etc. O *onlooker* “*sympathetically and vicariously participates in the unreal world generated by the*

dramatic interplay of the scripted characters. He gives himself over.” (Goffman, 1975: 130).

Cruzando a abordagem proposta por Peter Berger e Thomas Luckmann sobre as áreas finitas de significação com a abordagem do enquadramento teatral realizada por Erving Goffman, é possível entender com mais clareza a dualidade do papel de espectador. Com efeito, o que se espera do *theatergoer* é que ele realize a série de acções e procedimentos de carácter não ficcional que lhe darão acesso a uma realidade ficcional. Com a consciência, vigilância, espírito prático e senso comum que caracterizam a realidade da vida quotidiana, o espectador tem de organizar, preparar e assegurar a sua ida ao teatro.

Por sua vez, o que se espera do *onlooker* é que ele abandone a realidade da vida quotidiana e suas premissas de modo a se envolver numa área finita de significação onde o senso comum pode ser subvertido, anulado, questionado, interrompido. Assim, enquanto assiste a um espectáculo, ele passa a acreditar que, num período de duas horas, por exemplo, se passaram vinte anos, que os animais podem falar, que o mesmo espaço (palco) pode ser um quarto, uma sala, um jardim, uma praça, que as pessoas no seu dia-dia falam todas o seu idioma correctamente e com boa dicção como está a acontecer em cena, que um mesmo actor pode ser diferentes personagens, que num espaço de poucos metros se podem percorrer centenas de quilómetros, etc..

Chegados aqui, convém sublinhar que a dualidade existente no papel de espectador de teatro se pode encontrar noutros domínios da recepção da actividade artística. Goffman (1975: 131) tem o cuidado de apontar este facto e dá como exemplo a experiência do leitor, destacando, contudo, uma diferença importante entre leitura e teatro:

“The onlooking side of matters remains somewhat the same; viewing a play and reading its text involve something of the same experience.⁵⁷ The other element of the audience role, however, differs sharply according to type of audience. Not much is common between going to the theater and taking up a book” (1975: 131).

Os papéis a desempenhar pelos actores e pelos espectadores incluem um conjunto de expectativas sociais que decorrem do tipo específico de contexto no qual se encontram. Os leitores podem desenvolver a sua actividade num âmbito privado ou doméstico tirando proveito do conforto e descontração aí existentes. Por seu lado, os espectadores de teatro encontram-se envolvidos com os artistas/intérpretes no jogo das convenções e normas fixadas para os contextos de natureza pública ou semi-pública. Como nos referem, por exemplo, Abercrombie e Longhurst (1998: 42), as manifestações da actividade performativa teatral “are conducted in *public* spaces and it is this public appearance which is responsible for the ceremonial and sacred qualities that are attached to the performances”. Segundo os dois sociólogos (1998: 41 e 42), os espectadores são, assim, confrontados com o dever de respeitar normas relativas à sua aparência, aos modos aceitáveis de se exprimirem e comunicarem, às maneiras adequadas de disporem e movimentarem os seus corpos. “Public spaces are more conventionalized and rule-bound than are private ones” (1998: 42).⁵⁸

⁵⁷ Este aspecto deve ser analisado de uma maneira crítica, devido à natureza performativa singular do teatro que foi, aliás, caracterizada no capítulo anterior deste trabalho.

⁵⁸ Abercrombie e Longhurst (1998: 56) acrescentam ainda que, para muitas *performances* referentes às audiências simples, a actuação no domínio público se afigura como essencial: “Political theatre, which shades off into public political demonstrations, for example, achieves its effect by contesting with the authorities the use of public space [...] Authorities use public space for regular and ordered processions; dissidents disrupt that set of expectations”.

O contraste entre as experiências do espectador de teatro e o espectador de cinema ajudam-nos a perceber o modo como a natureza pública da actividade teatral se encontra intensificada e, por isso mesmo, mais próxima de um conjunto de pressões e constrangimentos subjacentes às expectativas sociais referentes à posição de se ser membro de uma audiência. Emmanuel Ethis (2008: 27) chama a nossa atenção para o seguinte:

“si le cinéma parvient souvent à nous tirer des larmes qui nous laissent ahuris à la fin d’une séance lorsque la lumière nous tire collectivement du générique de fin, le théâtre, lui, nous entraîne rarement vers ces registres de l’intime et moins contrôlés pour favoriser des expressions plus codifiées par le fait même *d’être public en public* et d’être constamment rappelé à un ordre public spécifique de la pratique théâtrale”.

Por outro lado, as convenções estabelecidas para o pacto teatral público, ao serem aplicadas num espaço com determinados dispositivos físicos e arquitectónicos destinados a fixar a atenção e mobilidade dos espectadores, acabam por tornar mais altos os custos daquilo que se designou atrás por saída (*exit*). É assim que Kershaw (*apud* Abercrombie e Longhurst, 1998: 51) nos recorda que

“once the live actors begin their work, the audience is under a greater injunction than can ever occur in the cinema. Anyone who has been compelled to leave a live performance during its course will know what constraining forces are built into the conventions created for its consumption”.

As dualidades encerradas nos papéis quer dos actores quer dos espectadores manifestam-se de forma muito expressiva, se considerarmos aquilo que diz respeito ao final dos espectáculos teatrais e aos aplausos. O terminar da representação teatral concretiza-se muitas vezes pelo encerrar das cortinas, chamada dos actores ao palco e o

momento de palmas que se lhe segue habitualmente. Na sua análise do enquadramento teatral, Erving Goffman (1975: 131-133) dedica alguma atenção a esta prática. Refere, assim, que

“the final applause wipes the make-believe away. The characters that were projected are cast aside, as are those aspects of the viewers that entered sympathetically into the unfolding drama, and persons in the capacity of players or performers greet persons in the capacity of theatergoers” (1975: 132).

Os aplausos do público são, assim, dirigidos aos actores enquanto intérpretes teatrais e não às personagens que incorporaram. Daí que a maior ovação possa ser para a actriz ou para o actor que acabaram de representar em palco uma figura sinistra ou merecedora de grande reprovação social. Além disso, os actores encontram-se já despojados das suas funções de personagens, pois o público, até aí invisível (se se contar com o efeito da quarta parede), passa a ser tido em conta.

No que diz respeito à questão dos aplausos, é preciso ver que eles podem aparecer também no desenrolar de um espectáculo teatral e interromper, por instantes, o mundo ficcional onde se envolvem os artistas em palco e os espectadores. Quando essa interrupção faz parte das convenções artísticas de determinadas peças e espaços teatrais, a sua emergência não constitui uma ameaça para o sustentar do universo encenado.

“On just coming onstage, a well-known actor may be applauded, the applause being addressed not to the character he will project but to himself *qua* actor. He responds in that role by a show of pleasure or by holding up the action for a moment while freezing in his part, the latter tack providing an exquisite illustration of the conventional nature of theatrical strips. During the production a particularly deft piece of work may also be applauded” (Goffman, 1975: 131).

2.3 O Teatro: experiência de um jogo peculiar de *formas de atenção*

Se a *performance*, como definida anteriormente, pressupõe a liberdade do espectador observar com pormenor e demoradamente o *performer*, estamos perante um tipo de actividade onde a atenção ganha um papel central. Sendo assim, o conceito de *formas de atenção* torna-se precioso para a abordagem sociológica dos diversos encontros entre espectadores e artistas. Naturalmente, a diferentes mundos da arte e a diferentes estilos e tendências correspondem diferentes práticas da observação atenta. Com efeito, é muita distinta a maneira como se exerce o olhar no contexto de um espectáculo de *hip hop*, de uma peça de teatro de cariz naturalista, de um concerto de música clássica, de uma sessão de teatro do oprimido ou ainda, viajando agora no tempo, de um show de *music hall* dos finais do século XIX/inícios do século XX.

Uma análise da experiência teatral implica, portanto, considerarem-se as formas de atenção peculiares em que ela se constitui. Para isso, interessa não só ter em conta a atenção do público relativamente aos actores, mas também a atenção dos actores relativamente aos espectadores e entre os membros de um mesmo elenco.

O primeiro aspecto a ter em conta diz respeito ao facto da atenção que opera na esfera teatral se distinguir da atenção que opera no âmbito da realidade da vida quotidiana. Comparar as duas permite entender melhor cada uma delas. Passarei, então, já de seguida, a referir alguns dos limites e lógicas que diferenciam a atenção respeitante às duas mencionadas formas de experiência.

Em primeiro lugar, é importante perceber em que medida o teatro se distingue da realidade quotidiana enquanto forma cultural que engendra e se constitui através de um encontro entre actores e espectadores incluído naquilo que, como se viu atrás, Abercrombie e Longhurst chamam de experiência dos públicos de carácter simples.

Ora, como estes dois sociólogos referem claramente, os eventos associados a este tipo de audiências “are not [...] the stuff of everyday life” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 44). Isto prende-se, recorde-se, com a natureza pública e de alto envolvimento que as *performances* aqui em causa exigem. Os eventos marcados pela presença dos públicos de natureza simples assumem um carácter excepcional, portanto (1998: 44). Exigem também, recorde-se, que haja todo um trabalho de alto nível de atenção prévio ao encontro entre actores e espectadores. “They involve extensive preparation on the part of the performers (rehearsal, the construction of performance spaces) *and* of the audience (making arrangements to go, dressing)” (1998: 44).

Por outro lado, “[p]erformances to simple audiences are *noticed*” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 44). Ou seja, quer os actores quer o público são chamados a estar bem atentos antes das sessões de apresentação de uma determinada peça. Os espectadores têm de activar formas particulares de atenção, de modo a conseguirem obter informação sobre os eventos teatrais, suas características, local e data de apresentação, entre outros elementos necessários para originar as práticas de se ir ao teatro. Aos grupos e estruturas de produção teatral cabe o papel de se concentrarem e mobilizarem as suas atenções, de modo a que os eventos artísticos da sua responsabilidade sejam objecto de mensagens noticiosas e sejam eficazmente divulgados e publicitados. Por outro lado, as formas de atenção teatral podem alongar-se para lá do encontro entre actores e espectadores: quer uns quer outros podem prolongar a sua concentração, discutindo, conversando, escrevendo ou lendo críticas sobre o espectáculo que fizeram ou a que assistiram.

Se pensarmos na análise do encontro teatral entre actores e espectadores abordado neste capítulo do trabalho, duas ideias principais podem ser referidas, desde já. A primeira é apontada por Erving Goffman (1975: 129) e relaciona-se com a

discussão dos conceitos de identidade e de papéis, tão importantes na abordagem do enquadramento teatral. Para este sociólogo, na vida de todos os dias, interagimos com os outros concentrados no papel específico que eles desempenham aquando do nosso encontro, escapando-nos muitas vezes a consciência ou consideração da sua identidade pessoal, ou seja, da sua biografia. No mundo da arte dramática, acontece o contrário: interessam-nos as personagens enquanto seres dotados de uma determinada biografia pessoal, “much less attention being given to a character’s special roles” (1975: 129).

O segundo aspecto importante aqui a realçar diz respeito a ideias de Langer citadas por Erving Goffman (1975: 138). Para o primeiro desses autores, uma das diferenciações entre a acção teatral e a acção original da vida quotidiana reside no facto de que a primeira não se encontra envolvida num conjunto de aspectos irrelevantes e interesses fragmentados. Além disso, no teatro, argumenta Lager, as complexidades das personagens são conhecidas pelos espectadores, o que, somado ao que se referiu anteriormente, possibilita “to see a person’s feelings grow into passions, and those passions issue in words and deeds” (Langer *apud* Goffman, 1975: 138).

Por outro lado, pode salientar-se ainda o facto dos inícios das peças de teatro implicarem um jogo de atenção muito diferente daquele que é realizado nos inícios de interacção na vida quotidiana (Goffman, 1975: 139). Quando um espectáculo teatral começa (no caso de existir o efeito da quarta parede), as personagens aparecem aos olhos dos espectadores no meio de uma situação das suas vidas sem que a presença da observação do público provoque algum ajustamento, perturbação ou referência da sua parte. Na vida real, quando nos juntamos a um grupo de pessoas, tal chegada provoca alterações no decurso da interacção até ao momento aí verificada – os indivíduos que dela faziam parte podem ter necessidade de explicar-nos o que estavam a fazer ou a

comentar, podem ter necessidade de omitir, interromper ou disfarçar algumas das coisas que eram objecto de diálogo, etc...

O *onlooker* sai da realidade quotidiana para mergulhar num mundo inventado que lhe pode atirar à cara com muita clareza e até crueldade realidades que lhe são problemáticas. A vida retratada em palco pode fazer com que o espectador viaje até círculos, contextos e situações sociais que lhe não são familiares promovendo-se, assim, uma certa relativização. Daí que Goffman (1975: 130) afirme que o *onlooker*

“is raised (or lowered) to the cultural level of the playwright’s characters and themes, appreciating allusions for which he doesn’t quite have the background, marital adjustments for which he doesn’t quite have the stomach, varieties in style of life for which he is not quite ready”.

A migração entre a realidade da vida quotidiana e o mundo ficcional apresentado em palco envolve, como nos refere Erving Goffman (1975: 145), uma capacidade assinalável dos espectadores para activarem e usarem as convenções de transformação que permitem a passagem da lógica da interacção e comportamentos da vida real para a lógica da interacção e situações encenadas. Tal activação e uso são feitos aparentemente sem que o público tenha consciência do trabalho considerável de “automatic and systematic correction” (1975: 145) que isso envolve.

Além disso, é preciso realçar que não existe recepção do espectáculo teatral sem a presença de uma plateia atenta e empenhada manifestamente em tal. De facto, como nos lembra Susan Bennett (2003: 145), se é verdade que existe uma série de factores externos à fruição da obra teatral e que operam a mediação e controlo da leitura que dessa mesma obra fazem os espectadores (por exemplo, o seu horizonte de

expectativas), “an audience’s conscious attention is to their perception of the physical presence of a fictional world” (2003: 145).

Compreenderemos melhor as formas de atenção subjacentes à experiência teatral, se as enquadrarmos no modelo dos três tipos de audiência proposto por Abercrombie e Longhurst. Os dois sociólogos (1998: por exemplo, 43, 44, 53-55, 67-69, 73-76) fornecem várias pistas úteis no que diz respeito à diversidade da implicação e concentração dos espectadores existente face a manifestações e objectos artísticos distintos.

A experiência do público teatral – como, aliás, a de outros que partilham a mesma natureza simples – envolve um alto nível de atenção. As *performances* deste tipo, ao sublinharem e intensificarem o seu lado cerimonial e público, promovem um envolvimento e concentração de elevado grau por parte dos espectadores. Diferentemente, os meios de comunicação de massas suscitam uma atenção que é, por natureza, variável. Tal deve-se ao facto da recepção das *performances* assim transmitidas apresentar quer um carácter privado quer um grau médio de cerimonial. Se é verdade que aqui a concentração dos espectadores é menor do que aquela subjacente ao teatro e manifestações similares, o mais correcto será, porém, afirmar “that mass audiences move in and out of attention” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 68).⁵⁹ Na experiência das audiências difusas, encontramos, recorde-se, a chamada desatenção civil. Em relação às *performances* relativas a este tipo de audiências, embora estejamos perante manifestações culturais onde existe “little or no ceremony for these are the

⁵⁹ Abercrombie e Longhurst (1998: 43) afirmam que “[t]he theatre is a high-attention medium and television is typically low-attention”, mas é preciso ver que os dois autores nos lembram também que qualquer *performance* pode suscitar níveis diferentes de atenção em momentos distintos (encontrando-se o espectador na possibilidade de oscilar entre alturas de maior ou menor envolvimento).

practices of everyday life” (1998: 76), não se pode partir do princípio que a concentração dos espectadores é estável. Por comparação com outros tipos de *performance*, é verdade que a concentração exigida ou subjacente é de nível baixo, mas a atenção dos indivíduos também pode ser “variable, switching from intense concentration to relative inattention” (1998: 76).

Ainda relativamente ao caso destas audiências difusas, a *performance* pode ser de tal modo parte integrante da vida de todos os dias que deixa de ser um evento excepcional ou destacado (Abercrombie e Longhurst, 1998: 68 e 69). Ou seja, “in contemporary society, everyone becomes an audience all the time” (1998: 68) e, uma vez que no centro da constituição da nossa vida quotidiana encontramos a *performance*, “we are unaware of it in ourselves or in others” (1998: 73).

O teatro, tal como outras *performances* dirigidas a audiências de natureza simples, é uma experiência cujas condições de constituição se baseiam num série de dispositivos e convenções que promovem e direccionam um alto nível de concentração do público face ao espectáculo a que se assiste. Com efeito, retomando as linhas teóricas orientadoras de Abercrombie e Longhurst (1998: 53-55), é preciso ter em conta o seguinte: sentados em lugares próprios e sem possibilidades de grande locomoção, privados da facilidade de interagir entre si – quer através de palavras quer através de contacto físico –, os espectadores devem focar-se essencialmente no espectáculo que está a decorrer, tornando-se virtualmente impossível realizar outras actividades ao mesmo tempo. “Theatre audience members [...] are expected not to make a noise or to converse, and it would be profoundly odd – or even offensive – if people attending a concert or sports event were to be found reading a book” (1998: 54).

Deste modo, uma das características fundamentais da experiência teatral consiste no facto de esta última colocar a atenção dos espectadores à prova de uma maneira

muito especial. Com efeito, como nos refere Susan Bennett (2003: 140 e 141), ao contrário do que acontece na experiência do leitor, o espectador de teatro tem de seguir o desenrolar da trama dramática com uma especial concentração, pois qualquer momento em palco visto com desatenção e descuido não pode voltar atrás para ser revisto numa mesma *performance*.⁶⁰ Isto acontece porque “the spectator of theatre experiences the ‘text’ within specific time constraints” (2003: 140).

Estes limites temporais que colocam à prova a atenção do público dizem respeito também a outros aspectos onde se pode novamente confrontar a experiência do espectador teatral com a do leitor (Bennett, 2003: 141). Este último, de modo a assimilar, compreender e absorver da melhor forma o universo ficcional com o qual está em contacto, pode decidir como e quando fazer pausas na sua leitura, com vista, por exemplo, a reflectir e avaliar o que leu até aí. No teatro, as pausas não são decididas pelos espectadores e podem ter uma duração muito pequena – se consistirem em separações de actos e cenas ou em mudanças de cenário podem mal chegar para que o espectador pare para pensar no que estava a ver. Além disso, há muitos espectáculos de teatro que não contemplam nenhum intervalo (ou seja, pausas maiores que podem ir até 20 minutos, por exemplo) e, mesmo no caso de haver tais interrupções, o espectador de teatro vê-se numa situação bem diferente da do leitor, pois “any evaluation might well be made in terms of the small social group attending the performance together, rather than in terms of the private experience of the reader” (2003: 141).

Dada a especial e intensa concentração exigidas aos espectadores teatrais, os dramaturgos, encenadores e actores usam obviamente dispositivos e esquemas que

⁶⁰ Em contrapartida, quando um leitor não percebe ou não lê atentamente páginas ou trechos de uma obra, pode voltar atrás e, com mais concentração ou com a capacidade interpretativa acrescida de uma segunda leitura, conseguir entender e assimilar o que antes não compreendia.

promovem a atenção do público. Por exemplo, para atenuar alguns dos constrangimentos à recepção do espectáculo teatral acabados de apresentar, podem aparecer, em algumas peças, formas de incentivar a reflexão sobre o universo ficcional em palco por parte da plateia. Susan Bennett (2003: 141) refere os seguintes recursos: “a flashback, a scene in which many of the scenic elements mirror an earlier scene, or [...] a device such as chorus or narrator”.

Por outro lado, no teatro, muitas vezes, uma clara barreira espacial separa quem vê de quem é observado, ou seja, existem limites espaciais marcados entre palco (ou espaço cénico) e plateia (ou outro lugar onde se situem os espectadores). Dito de outra forma, na experiência teatral, os espectadores dirigem a sua atenção para um espaço físico que se distingue claramente daquele onde estão situados e a sua observação em relação às personagens não deve alterar em nada o rumo das acções e pensamentos destas últimas, se existir o efeito da quarta parede. Com o início de um espectáculo deste tipo, os participantes do enredo dramático ficam expostos ao olhar do público, mas “no apparent protective and compensative adjustment is made by the characteres for this exposure” (Goffman, 1975: 140). Além disso, a mencionada exposição torna-se possível porque as personagens actuam e falam em espaços para onde se pode deslocar a atenção da audiência. Nestes casos em que os espectadores não podem interagir directamente com os *performers*, as manifestações de apreço, prazer e empatia do público, durante o desenrolar da acção dramática, devem decorrer “throughout in a manner that can be treated as not occurring by the beings which the stage performers present onstage” (1975: 125).

Aquando da interpretação das suas personagens, os actores seguem esquemas que visam maximizar a atenção dos espectadores. Por exemplo, quando as personagens estão em interacção e diálogo, os artistas posicionam-se em palco num ângulo que

permita algum grau de exposição frontal perante a plateia – assim, é problemático colocar um grupo de actores em círculo fechado no palco quando se segue um esquema de conferir centralidade e foco ao personagem que se encontra a falar (Goffman, 1975: 140). É preciso igualmente promover o diálogo entre personagens de modo a que cada uma fale na sua vez, dando-se tempo para a reacção/resposta do público no final de cada fala ou início da fala seguinte (1975: 140). Trata-se da regra da interposição (1975: 141), abordada no capítulo anterior enquanto convenção do “um de cada vez”. Deste modo, constrói-se uma relação atenta entre plateia e palco que é absorvida e gerida pelos actores. Com efeito, “the audience response is systematically built into the interaction on stage” (1975: 141).

Outro dos mecanismos que promove a atenção dos espectadores relativamente ao que se passa em palco reside no facto de que, num espectáculo de teatro, como nos lembra Erving Goffman (1975: 143), as “[u]tterances tend to be much longer and more grandiloquent than in ordinary conversation”. Isto pode dar uma vibração, um colorido, uma intensidade e uma energia à comunicação das personagens num nível muito mais forte do que aquilo que ocorre numa grande parte das situações vividas pelos espectadores nas suas vidas de todos os dias. Goffman (1975: 143) acrescenta ainda que, no contexto das representações teatrais, “there is an elevation of tone and elocutionary manner, owing, perhaps, in part to the actor’s obligation to project to the audience and be heard”. De qualquer forma, o *onlooker* é mergulhado num mundo onde se apresenta uma “repartee which gives to speaking a role he could not quite accept for it were he to find such finery in the real world” (1975: 130).

Com base nisto, pode entender-se o conjunto de cuidados tidos pelos actores em palco como fazendo parte dos múltiplos mecanismos que visam assegurar a atenção do público aquando da *performance* teatral. Em tal conjunto, incluem-se, assim, por

exemplo, a preocupação que os intérpretes teatrais demonstram relativamente à colocação e projecção da voz, à dicção, ao ritmo adequado a manter nos diálogos bem como ao cumprimento das marcações espaciais que lhes permitam estar no ponto adequado do espaço cénico para neles convergir o olhar dos espectadores.

Ao referir-se às técnicas usadas no teatro para se conseguir que os membros do público foquem a sua atenção nos signos intencionalmente criados para um espectáculo teatral, Susan Bennett (2003: 150 e 151), aponta o exemplo de *Play* de Beckett, mostrando como as instruções de um dramaturgo podem levar à criação de um universo dramático já reduzido a uma expressão mínima onde é pouco provável que os espectadores se distraiam ou se desconcentrem do essencial. Para esta autora, o referido texto conduz ao “effect of rarely offering more than three on-stage signs (the facial expression, the voice, and the language) for the audience to read” (2003: 151), o que “is thus likely to result in a concentration of intense decoding activity around the few signs available” (2003: 151).

Embora não sendo exclusivo da *performance* teatral, existe outro atributo, já abordado em outras passagens deste trabalho, de importância crucial para se entender o estabelecimento de um olhar atento em face do que acontece em palco. Com efeito, pode dizer-se que a experiência teatral vivida no encontro entre público e actores assenta numa maximização da relevância encenada. Ou seja, o olhar dos espectadores recai sobre uma realidade ficcional em que tudo merece ser objecto de atenção completa. Como nos afirma Erving Goffman (1975: 143), no teatro, ao contrário do que acontece na vida de todos os dias, tudo o que se apresenta em palco tem significado, tem uma razão para estar lá, não é irrelevante. Além disso, se, recorde-se, “lines uttered in plays provide required background information in the guise of otherwise determined talk” (1975: 150), veja-se também que “[a] similar conspiracy in the text of plays and

novels allows for events to occur incidentally now that will be crucial later” (1975: 150). Deste modo, podemos dizer que o teatro se constitui como um mundo pleno de sentido onde a completa atenção exigida ao público é coerente com uma oferta onde se apresentam exclusivamente elementos merecedores de atenção. Assim, afigura-se inútil pedir aos espectadores que tenham de descobrir e escolher as partes do espectáculo que têm significado.

Outra das características singulares das formas de atenção constituintes da experiência teatral diz respeito à amplitude da observação do público. Com efeito, no teatro, tudo o que se passa no espaço cénico (ou palco) está ao alcance do espectador e deve ser por ele tido em conta. “It is assumed, then, that the audience will take in the whole stage and not disattend any action occurring onstage” (Goffman, 1975: 144). Além disso, para a maior parte das situações, e ao contrário do que sucede em múltiplos planos de séries televisivas e filmes, não é só o espaço cénico que está totalmente disponível para a observação do público: os actores, enquanto intérpretes de personagens, encontram-se em idêntica situação. Como nos refere Goffman (1975: 144), “[s]tage design allows one individual to take the center and claim the audience’s prime attention; but *all* of him more or less will thus be put before the viewers”.

Os espectáculos para audiências de tipo simples, assentando na co-presença física entre *performers* e público, possibilitam a este último encontrar a riqueza de informações e sinais típicos dos encontros face a face. Com efeito, nas interacções sociais efectuadas entre indivíduos que estão ao alcance físico, visual e auditivo uns dos outros, “messages are usually conveyed using a multiplicity of symbolic cues” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 64). Ora, este conjunto de deixas, palpites, sugestões apresenta um leque bem menos amplo no contexto das *performances* para audiências massificadas.

Os espectadores são indivíduos capazes de operar com leituras muito diferentes do espectáculo em causa. Este lado criativo da recepção do espectáculo teatral faz parte da experiência estética em causa, mas pode interferir, em determinadas circunstâncias, com as expectativas da equipa artística, pois, como nos recorda, por exemplo, Susan Bennett (2003: 150), a liberdade do público na descodificação da obra artística pode levá-lo a ignorar e a resistir a aspectos ou conjunto de aspectos apresentados em cena e criados com o objectivo de aí se fixar a atenção de quem assiste à peça teatral. Além disso, o público pode concentrar-se ainda em signos que vê como tendo uma importância ou significado que não existem na cabeça de quem criou o espectáculo teatral e de quem o concretiza num determinado espaço cénico e que podem mesmo opor-se às intenções de todos esses criadores quando escreveram, ensaiaram e interpretam tal produção artística (2003: 150). Para Bennett (2003: 154), estes fenómenos podem acontecer igualmente na experiência dos espectadores de cinema, mas são mais prováveis de acontecer no seio do público teatral, dado que “[w]hile a look may be inscribed by the performance text, without the controlling eye of the camera the possibility of aberrant or against-the-grain reception by the individual or the collective is always more likely”.

Vejamos, agora, mais outros aspectos importantes a respeito da recepção da obra teatral. Ao longo da apresentação de um espectáculo de teatro, o público vai conhecendo o universo ficcional em causa bem como as características das personagens em acção. À medida que esse mundo se torna conhecido, a atenção dos espectadores vai deslocando-se do geral para pormenores, tais como, expressões faciais e gestos das personagens (Bennett, 2003: 140). Para além disso, determinados elementos de uma peça de teatro, se se mantiverem fixos (cenário, por exemplo), depois de conhecidos

pela plateia, passam a ser tomados por esta última como dados garantidos e, portanto, menos susceptíveis de captar a sua concentração (2003: 140).

A atenção das audiências não decorre apenas da sua vontade de aproveitarem a representação teatral da melhor forma possível. Como vimos atrás, esta experiência artística realiza-se num contexto constituído por um conjunto de regras e enquadramentos que condicionam a actividade do público. Sendo assim, a atenção dos espectadores precisa de ser altamente mobilizada também no sentido de se evitar a manifestação de algum comportamento ou resposta (emocional, gestual, verbal) que seja vista como “errada”.

O que se disse em relação ao teatro pode ser, obviamente, alargado às outras experiências das audiências de tipo simples. O embaraço, sentimento de inadequação e consequente mal-estar pode instalar-se nos espectadores quando sentem que o seu comportamento, enquanto membros de um público, constitui um *engano*. Como nos diz Atkinson (*apud* Abercrombie e Longhurst, 1998: 52),

“It is the sort of experience that will be familiar to anyone [...] who has started clapping at a concert after the fourth movement of what subsequently turned out to be a five-movement symphony. When we are seen to step out of line, we draw attention to our ignorance of how to behave properly on such occasions, and may find our social competence called into question”.

Por outro lado, os membros do público podem manifestar a sua crítica perante o comportamento de algum espectador que perturbe a sua concentração. Um exemplo paradigmático na actualidade encontra-se nos casos em que, durante a representação de uma peça, se ouve um telemóvel tocar na plateia. Com frequência, vemos vários espectadores abanando as suas cabeças em tom de reprovação ou mesmo efectuando

comentários breves ou sussurros indignados. Este tipo de reacções reproduz e actualiza as convenções teatrais da atenção. Acrescente-se ainda que

“the disdain with which sports, concert and theatre enthusiasts greet the tendency of businesses to use performances to entertain their clients indicates the power of the convention that, in attending performances in these areas, one is expected to concentrate on the concert, play, horse-race or cricket match and not be diverted by engaging in other, irrelevant, activities” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 54 e 55).

Tendo em conta muito do que foi dito até aqui sobre o processo de evolução histórica das audiências teatrais, sobre as dinâmicas de disciplinarização a que estas últimas foram submetidas, bem como sobre o regime de escuta e olhar que prevaleceu nos espaços de representação teatral, desenvolveu-se todo um conjunto de análises e críticas sobre a forma como os espectadores poderiam ser remetidos para um estatuto menos activo, menos participativo ou menos relevante. Abercrombie e Longhurst (1998: 50), por exemplo, apontam o facto de que “[o]ne of the effects of the distance between performers and audience is the creation of an apparent audience passivity”. Os mencionados sociólogos (1998: 50-55) apresentam mesmo uma série de ideias de diferentes autores que se debruçaram sobre os modos como as audiências simples foram sendo enquadradas em dispositivos (físicos e sociais) condicionantes da sua mobilidade, expressividade e participação.

No entanto, a associação entre assistir a um espectáculo e passividade deve ser problematizada e questionada. Abercrombie e Longhurst (1998: 54-55) chamam a atenção para isso mesmo. Afirmam que “theatre audiences are giving high attention to the spectacle and, partly as a consequence, are closely involved” (1998: 54). Como se viu neste subcapítulo, na experiência teatral, operam, com efeito, múltiplos dispositivos

arquitectónicos e físicos, muitas convenções e diversos mecanismos com vista a obter do público uma grande concentração e a impedir que o comportamento deste último perturbe o necessário trabalho dos *onlookers*.

Ao proceder a um balanço sobre as relações entre teatro e público e os modos como elas foram sendo objecto de análise académica, Helen Freshwater (2009: 11-12, 15-18) não deixa de mostrar igualmente como se pode afigurar problemática a redução do acto de ver um espectáculo teatral a uma posição inerte do espectador. Esta autora (2009: 5, 55-61) acrescenta ainda que as *performances* destinadas a mobilizar intensamente a participação do público – e, assim, a quebrar a sua passividade – não garantem automaticamente um aumento da capacitação dos espectadores. Com efeito, para Freshwater (2009: 11, 55-56), o teatro foi sendo objecto com frequência de um discurso mistificador ou ilusório assente na concepção de que esta arte pode ter um efeito poderoso na mudança social e na emancipação individual.

Por sua vez, ao analisar a produção e recepção teatrais, Susan Bennett (2003) mostra-nos como, ao longo do processo histórico, se realizaram significativas mudanças na relação entre actor/espectador. Deu conta igualmente, como se viu no capítulo anterior deste trabalho, do contrato estabelecido entre artistas e público de modo a que o evento teatral aconteça. Se é verdade que tal pacto assenta frequentemente em convenções que separam a plateia do palco ou a prática de ver da prática de actuar, “[m]any non-traditional theatre events, however, retain the general terms of that contract only to question them” (2003: 204). Contudo, mesmo em actividades teatrais que pressupõem um papel mais inerte por parte dos membros das audiências,

“[s]pectators are [...] trained to be passive in their demonstrated behaviour during a theatrical performance, but to be active in their decoding of the sign systems made available. Performers

rely on the active decoding, but passive behaviour of the audience so that they can unfold the planned on-stage activity” (2003: 206).

Termino este capítulo, efectuando uma síntese das suas ideias principais. Em primeiro lugar, a experiência teatral é concebida como uma *performance* garantida pelo desempenho dos papéis de actores e de espectadores. Quer uns quer outros apresentam uma dualidade reveladora do modo como ambos operam quer no âmbito da realidade quotidiana quer no âmbito de uma parcela finita de significação.

Quanto aos actores, é preciso ver que, enquanto artistas, estão enquadrados pelo processo mais amplo de autonomização da arte cujo decurso promoveu representações do seu ofício numa lógica de afastamento face aos imperativos das outras esferas da vida social. No entanto, as práticas constatadas mostram que tal dinâmica está longe de ser absoluta. Mais ainda no caso do teatro, a actividade dos criadores e intérpretes não se pode desligar da existência do público que efectivamente constitui a audiência das suas *performances*. É esse mesmo público que incentiva ou desencoraja o desempenho artístico dos actores, que serve como interlocutor para a exibição das qualidades destes últimos enquanto profissionais de uma actividade não rotineira sujeita a uma série de incertezas.

No decurso da representação teatral, os actores são também personagens, seres que asseguram a lógica de ficção e imaginação da realidade colocada em cena. Deste modo, os intérpretes teatrais têm a possibilidade de assumir ao vivo e de forma tridimensional figuras que até então apenas tinham existência textual. Ao fazê-lo, permitem estabelecer uma comparação entre o que está dito e consagrado no texto dramático – ou, num sentido mais amplo, no texto para teatro – e o texto teatral, aquele que é resultado apenas daquilo que a *performance* em cada apresentação permite dizer e ouvir. As personagens constituem-se como um elemento crucial da representação

dramática, sendo capazes, como ela, de dar conta da realidade e da representação da realidade, ou seja, de seres existentes e de outros que existem apenas nos mitos, imaginários, etc. É através de um trabalho profissional marcado por diferentes convenções, estilos estéticos e formas de encenação que os actores constroem as suas personagens, tendo de partir do seu corpo quotidiano para assumir corpos-outros. Dada a sua natureza performativa, o teatro expõe mais do que outras artes e obras estéticas, o actor enquanto *performer*.

Quanto aos espectadores, enquanto membros de audiências teatrais, não formam nenhum arranjo de tipo comunitário nem desenvolvem nenhuma actividade equivalente àquela que caracteriza o universo religioso. Há sempre uma tensão entre individual e colectivo que faz com que cada espectador se possa demarcar emocional e racionalmente do que se passa em cena e do que se passa no resto da plateia. A experiência teatral liga e desliga os espectadores de forma diferenciada em relação a um conjunto amplo de relações e grupos sociais. Os espectadores de teatro, tal como os outros membros dos públicos da cultura moderna, apresentam-se em recomposições contínuas, manifestando capacidades mais significativas do que, à primeira vista, se poderia supor para questionar, rejeitar e interpretar de forma criativa os conteúdos culturais. Por outro lado, se o processo de disciplinar (ou, se se preferir, de *civilizar*) os corpos atingiu historicamente os diferentes públicos da arte, no teatro esta dinâmica configurou-se de forma peculiar ao introduzir e fomentar maneiras muito codificadas de pensar, agir e sentir num contexto público onde se está em co-presença física com os *performers*.

O teatro é uma experiência caracterizada por um enquadramento, convenções, dispositivos materiais e exigências que remetem para formas particulares e elevadas de atenção. Por um lado, toda a dimensão ficcional ou representacional do teatro é criada

de modo a estar composta por elementos entendidos como relevantes – fica de fora a lógica quotidiana de ter de separar o que é provido do que não é provido de valor –; por outro lado, criam-se assim as condições para que a experiência teatral nos possa revelar a complexidade, dinâmica e modos de desenvolvimento de situações, problemas e seres sociais.

Os criadores e intérpretes teatrais têm ao seu dispor uma série de mecanismos, regras e procedimentos para captarem a atenção do público e a dirigirem, no mesmo movimento, para aquilo que foi concebido como merecedor de foco, concentração e consideração. Tal revela-se crucial numa actividade que, dado o seu carácter performativo, está sempre sujeita a imprevistos, falhas e surpresas de diversa ordem.

II PARTE
A EXPERIÊNCIA TEATRAL COMO
RELATO DA REALIDADE SOCIAL

CAPÍTULO 3
NOTAS METODOLÓGICAS E CONTEXTOS DE
EXPERIÊNCIA TEATRAL

No âmbito da presente dissertação, a experiência teatral é objecto de análise tendo por referentes empíricos as actividades artísticas relativas a dois contextos distintos, sendo privilegiado o tratamento de dois espectáculos em concreto. Seguiu-se uma metodologia de natureza qualitativa que assentou sobretudo na observação directa de cariz participante. Os dados recolhidos permitem analisar aspectos das manifestações teatrais no contexto de duas cidades de dois países de língua oficial portuguesa. Deste modo, no presente capítulo, começarei por apresentar as linhas metodológicas seguidas e por explicitar a escolha e características dos espectáculos teatrais observados. Num segundo momento, proceder-se-á a uma breve contextualização da esfera teatral no Brasil e em Portugal.

3.1 *Notas metodológicas de um trabalho sobre a experiência teatral*

A II parte da dissertação aqui apresentada tem por base uma pesquisa de terreno que realizei em São Paulo e no Porto. A parte empírica deste estudo foi concebida de modo a permitir analisar e comparar experiências teatrais no contexto dos países de língua oficial portuguesa. Tendo a escolha recaído sobre Portugal e o Brasil, era aconselhável, de modo a favorecer a ruptura epistemológica, iniciar a recolha de dados num espaço diferente daquele de onde era oriundo o investigador (veja-se, por exemplo, Vigour, 2005: 218 e 219). Deste modo, decidi começar o trabalho de observação sociológica no Brasil, mais concretamente na cidade de São Paulo. A capital paulista e o Rio de Janeiro constituem o principal eixo de produção teatral brasileiro, no seio da história da arte dramática nesse país.

Dada a inserção num contexto culturalmente distinto do português e dada a multiplicidade e riqueza da produção e oferta teatrais em São Paulo, elaborei um plano

de exploração sociológica da dinâmica teatral aí presente. Tal plano assentou fundamentalmente em três elementos distintos: observatório de espectáculos, observatório de espaços teatrais e observatório de imprensa. Através deste procedimento, a ideia era a de recolher dados que permitissem uma contextualização aprofundada e detalhada da actividade teatral em São Paulo, uma compreensão densa do espaço teatral paulistano, testar e aprofundar os protocolos de observação a utilizar junto dos grupos de teatro a acompanhar posteriormente de maneira prolongada, bem como realizar uma inserção num contexto cultural diferente do português que possibilitasse detectar as convenções particulares que regem o encontro entre espectadores e actores no âmbito da capital paulista e, em alguma extensão, no panorama teatral do país. A pertinência e riqueza dos dados recolhidos exigiram mesmo que o período deste trabalho exploratório se prolongasse tendo sido efectuado entre Outubro de 2005 e Janeiro de 2006.

Este conjunto de procedimentos bem como o anterior trabalho de preparação da pesquisa empírica permitiram-me estabelecer uma lista com um conjunto reduzido de grupos de teatro de São Paulo cujas actividades seriam muito interessantes de observar. A minha opção recaiu sobre o Teatro da Vertigem. Esta formação artística teve início em 1992 e é dirigida por Antonio Araújo, tendo-se convertido num dos grupos mais marcantes na cena teatral brasileira. As suas três primeiras criações artísticas – *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1, 11* (2000) – estão agrupadas no que ficou conhecido como “Trilogia Bíblica”. A propósito destes espectáculos, foi editado um livro (ver Teatro da Vertigem, 2002) onde, para além dos textos integrais de cada um deles, se reuniram diversos ensaios, críticas e outros textos e informações sobre os processos criativos e artísticos subjacentes à referida trilogia.

Para uma caracterização sintética do Teatro da Vertigem, vejam-se as seguintes palavras com que o grupo se apresentou numa publicação referente a uma das suas criações artísticas:

“[...] tendo desde sua formação Antonio Araújo como diretor de seus trabalhos artísticos, o Teatro da Vertigem ficou conhecido pela utilização de espaços não-convencionais e pelo caráter inovador de suas montagens. A *Trilogia Bíblica* [...] foi encenada em uma igreja, um hospital e um presídio desativado. Buscando a ressignificação de espaços urbanos, o grupo tem a preocupação de inserir o teatro no debate de questões contemporâneas. Ao abandonar os edifícios teatrais, os espetáculos passam a dialogar com o tecido urbano, devolvendo aos lugares degradados da metrópole sua dimensão pública.

Desde sua criação, a companhia teve seu percurso marcado por alguns elementos característicos: a criação de espetáculos com base no depoimento pessoal de seus integrantes, um eixo de investigação que busca um teatro construído de forma coletiva e democrática por atores, dramaturgo e encenador, chamado de *processo colaborativo*, e a pesquisa dos mecanismos de interferência na percepção do espectador. Em sua trajetória, o grupo representou o Brasil em diversos países, participando de festivais internacionais e recebendo importantes premiações.”
(*apud* Fernandes e Audio, 2006: 139).

Depois do trabalho exploratório feito em São Paulo que foi atrás descrito, a minha opção consistiu em acompanhar os trabalhos referentes a *BR-3*, aquele que seria o novo espetáculo do Teatro da Vertigem. A maximização da intensidade da experiência teatral que se afigurava em tal trabalho bem como o facto de estar ligado à temática da identidade foram cruciais para a minha escolha. Com efeito, *BR-3* resulta de um trabalho intenso de pesquisa que durou mais de dois anos e que levou a equipa do Teatro da Vertigem a fazer uma investigação em três áreas distintas do Brasil: Brasilândia (na zona norte da capital paulista), Brasília e Brasiléia (no Estado do Acre). Esse trabalho foi acompanhado e seguido por diversas oficinas de trabalho, às quais se

sucederam as actividades de preparação e ensaios do espectáculo na cidade de São Paulo, mais precisamente no rio Tietê, lugar onde se fez a apresentação da peça teatral em causa. No livro *BR-3* (Fernandes e Audio, 2006), encontram-se diversos textos e imagens referentes ao espectáculo com o mesmo nome, apresentando-se vários depoimentos de actores, de criadores e de outros membros da equipa de trabalho responsável por esse projecto artístico. *BR-3* contou com os seguintes patrocinadores: PETROBRAS – Petróleo Brasileiro SA, Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e TRANSRIO Navegação Fluvial Ltda.

Em finais de Fevereiro de 2006, iniciei os meus contactos com o Teatro da Vertigem. Dada a receptividade muito boa que encontrei junto desse grupo artístico, pude assim começar a observar as suas actividades, nas quais tiveram lugar de destaque as apresentações ao público de *BR-3*, que teve estreia a 24 de Março desse ano. Este espectáculo teve a direcção de Antonio Araújo, texto de Bernardo Carvalho e contou com um elenco de mais de uma dezena de actores. Em cada apresentação do *BR-3*, o público via o espectáculo dentro de um barco que fazia um percurso de mais de 4km ao longo do rio Tietê. Os membros do elenco actuavam em múltiplos espaços (no barco onde seguiam os espectadores, junto de pontes, nas margens do rio, em outras embarcações de diverso tamanho que navegavam igualmente pelas águas do Tietê). As apresentações de *BR-3* terminaram a 28 de Maio de 2006. O Teatro da Vertigem tinha planeado alongar a temporada deste espectáculo por mais um mês, mas tal acabou por não ser possível devido ao cancelamento inesperado de um determinado apoio com que este grupo contava por parte de uma entidade terceira. Nos meses seguintes, aproveitei para manter o contacto com os elementos deste grupo artístico de modo a recolher mais informações e documentos importantes para o meu trabalho, bem como para pesquisar e

obter mais dados úteis sobre o contexto sociocultural de São Paulo, em particular, e do Brasil, em geral.

Dada a extensão da temporada do espectáculo *BR-3*, tive o cuidado de seleccionar os momentos de observação de modo a que tivessem em conta os diversos dias da semana em que a peça tinha lugar, a saber, às quartas (sessões programadas para terem início só a partir de meados de Abril), quintas, sextas, sábados e domingos, sempre em horário nocturno. O público deveria estar às 20h junto do local onde os autocarros chegariam para transportar os espectadores até ao rio Tietê, onde o espectáculo tinha como horário previsto de início às 21h, contando com cerca de 2h20m de duração. A partir da primeira semana de Maio de 2006, as sessões aos sábados e domingos de *BR-3* passaram a ter começo oficial às 20h, ou seja, uma hora mais cedo do que até então.

No total, assisti a 21 apresentações da referida criação artística (incluindo a estreia e aquela que acabou por ser a última sessão). No conjunto dessas sessões que observei, pude registar uma média superior a 55 espectadores por dia. De referir que a lotação do espaço estava condicionada às condições do barco que acolhia o público. No piso térreo dessa embarcação, encontravam-se 78 lugares sentados, mas, em princípio, cada sessão era pensada para cerca de 60 pessoas de cada vez.

Depois de realizado o trabalho de recolha de dados no Brasil, tornava-se essencial estender a investigação a outra sociedade, no caso a portuguesa. A escolha recaiu no Porto, cidade que, junto com Lisboa, constitui o eixo principal de produção e apresentação teatrais no país.

Tendo já efectuado trabalho de campo em São Paulo e tendo aí accionado dispositivos de pesquisa específicos que prepararam o posterior acompanhamento de um espectáculo teatral de uma companhia na cidade, senti necessidade de realizar, com

as devidas adaptações, um período de exploração sociológica da dinâmica teatral na cidade do Porto que teve início no último trimestre de 2006. À semelhança do que fizera em São Paulo, tal plano assentou fundamentalmente em três elementos distintos: observatório de espectáculos, observatório de espaços teatrais e observatório de imprensa.

Tendo em conta todo o trabalho realizado em termos de leituras, de exploração sociológica e de recolha de dados empíricos, a minha opção de observar um grupo de teatro no Porto recaiu sobre a Panmixia – Associação Cultural, formação artística dirigida por José Carretas. Este grupo nasceu em 2003, tendo apresentado os seguintes espectáculos: *Ilhas* (2004), *Histórias que tu me contaste e que te conto eu* (2004), *O Rio* (2005), *Jogas?* (2005), *Os Canhões de Nabarone* (2005) e *Arouca – Uma Recriação Histórica* (2006). *Ilhas* decorreu na antiga Central Eléctrica do Freixo/ CACE Cultural, no Porto, e foi acompanhado da publicação de um livro (ver Wellenkamp e Pisco, 2004) contendo o texto deste espectáculo bem como uma série de outros textos relativos à temática dessas *ilhas* que designam uma forma habitacional ocupada pelas classes trabalhadoras no Porto com origem no século XIX. A referida publicação continha ainda o DVD *Um Porto em Cada Ilha*, de Paulo Castro Seixas. *O Rio* foi apresentado no Museu dos Transportes e Comunicações/Alfândega, no Porto, e fez-se acompanhar igualmente pela publicação de um livro (ver Carvalho *et al.*, 2005) que continha o texto do espectáculo e outros textos relativos à temática do rio Douro.

Depois de ter feito o meu trabalho de pesquisa exploratória na cidade do Porto, a minha opção consistiu em acompanhar os trabalhos referentes a *A Um Dia do Paraíso*, aquele que seria o novo espectáculo da Panmixia, em co-produção com o Teatro Nacional de São João. A encenação e autoria do texto eram da responsabilidade de José Carretas e o elenco era composto por oito actores profissionais a que se juntava a

colaboração de nove actores não profissionais. Esta peça foi apresentada no Teatro Carlos Alberto (TeCA) e teve estreia a 18 de Janeiro de 2007 (antes de cada sessão, os espectadores podiam assistir, em dois ecrãs da área de recepção do TeCA, a um pequeno vídeo intitulado *Em busca do paraíso*, concebido para acompanhar a temporada da mencionada criação artística). *A Um Dia do Paraíso* foi um projecto financiado pelo Ministério da Cultura/Instituto das Artes. No desdobrável que foi distribuído ao público desta peça, a Panmixia – Associação Cultural apresentava-se da seguinte maneira:

“[...] grupo artístico cujo projecto assenta na criação teatral e na produção de objectos artístico-culturais diversificados. São de destacar os seguintes traços identificadores da singularidade do trabalho efectuado pela Panmixia: uma dramaturgia desenvolvida no interior dos processos de construção de espectáculos; temáticas relativas à realidade e mitos nacionais; sensibilidade às dinâmicas urbanas e à história do país e da região; afinidades renovadas em cada nova produção entre pessoas de diversas áreas (literatura, encenação, interpretação, luz, som, gestão cultural, etc.); desenvolvimento de parcerias e trabalhos de colaboração com elementos da comunidade e com diversas associações e colectividades da Região Norte; a edição de objectos (livros e DVD) que prolongam e registam de forma duradoura as inquietações, reflexões e questionamentos suscitados pelos espectáculos realizados; a concretização de actividades em espaços não convencionais, promovendo um diálogo entre ambiente físico, cenografia e temática abordada.”

Para se perceber melhor a escolha do referido espectáculo para tratamento privilegiado no âmbito desta dissertação, é preciso ter em conta uma série de factores que passarei a enunciar. *A Um Dia do Paraíso* centrava-se no mito de Preste João e na viagem de Pêro da Covilhã, sendo pretexto também para um (re)pensar da noção de utopia – para um entendimento do referido mito, vejam-se a *Carta do Preste João das Índias* (1998) e Ramos (1997). A questão da religião (tal como acontecia em *BR-3*, peça

acompanhada no Brasil) era um dos eixos importantes da criação artística em causa, aqui estando ligada aos relacionamentos e confrontos entre crentes do Cristianismo e do Islamismo. Por outro lado, a peça teatral em causa era dotada de uma comicidade muito própria, o que a tornou particularmente interessante para o presente estudo, dado um dos seus tópicos essenciais ser o humor. Tal como em *BR-3*, na peça da Panmixia, abordavam-se a identidade, em termos de religião e em termos de nacionalidade, assim como a temática e a figura da viagem (quer espacial quer temporal).

Em Dezembro de 2006, estabeleci os contactos com a Panmixia – Associação Cultural. Dada a receptividade muito boa que encontrei junto desse grupo artístico, pude assim começar a observar as suas actividades. Acompanhei, desde 13 de Dezembro de 2006, a fase de ensaios que estava em curso e, posteriormente, de 18 a 28 de Janeiro de 2007, observei todas as apresentações do espectáculo *A Um Dia do Paraíso*. As sessões tinham lugar de terça-feira a sábado, pelas 21h30m, e ao domingo pelas 16h, contando com uma duração aproximada de 1h30m. Nos meses seguintes ao final da temporada deste espectáculo, aproveitei para recolher dados complementares e documentos importantes sobre a referida criação artística, em particular, e sobre a actividade teatral no Porto e no país, em geral. *A Um Dia do Paraíso* contou com uma média de mais de centena e meia de espectadores por sessão durante a sua temporada no TeCA.

Como referi anteriormente, o trabalho empírico desenvolvido para a investigação sobre a experiência teatral baseou-se numa linha de pesquisa de terreno – ver, entre outros, Alasuutari (1998: 25-38 e 59-80), Becker (2004), Burgess (1997: 11-31, 85-109), Costa (1986) e Javeau (1998: 78-87). O conjunto de procedimentos metodológicos seguidos centrou-se, assim, na observação directa, em conversas informais e na recolha de diversos tipos de documentos (nomeadamente, folhas e

programas de espectáculos, textos de imprensa, materiais de divulgação de actividades teatrais).

Quanto à observação directa, ela foi realizada em duas modalidades distintas (Javeau, 1998: 81): de forma distanciada, no contexto dos trabalhos exploratórios realizados em São Paulo e no Porto, e de forma participante, em termos do acompanhamento das actividades do Teatro da Vertigem e da Panmixia geradas em torno dos espectáculos anteriormente referidos, ou seja, *BR-3* e *A Um Dia do Paraíso*, respectivamente. Para além de ter observado diversas sessões de apresentação de cada uma dessas peças teatrais, a minha inserção como investigador no seio dos dois grupos teatrais mencionados permitiu-me igualmente estabelecer um contacto próximo com os seus membros, colaborar em diversas das suas tarefas, estabelecer uma série de conversas regulares com os participantes (a nível artístico, técnico e de produção) de cada um dos projetos artísticos, obter acesso a determinados materiais de trabalho, tudo formas de ir enriquecendo o meu olhar sociológico a propósito da experiência teatral em curso. Isto significa que, para além de assistir às apresentações dos espectáculos, pude observar igualmente aquilo que se passava em termos de ensaios, das actividades realizadas pelos membros de cada grupo nos períodos que antecederiam e se sucediam a cada sessão e ainda participar em diversos momentos de convívio onde se reuniam artistas e outros elementos dos grupos teatrais em causa.

Devo salientar, no entanto, que o grau de participação, em termos de observação directa, foi mais intensa no caso da Panmixia, devido às particularidades da minha inserção nesse grupo. No que diz respeito ao Teatro da Vertigem, não dispunha de nenhum conhecimento de tipo pessoal relativamente a qualquer membro da equipa do projeto *BR-3*. Procedi, assim, a todo um conjunto de contactos com este grupo e com o seu director, Antonio Araújo, de modo a apresentar os propósitos da minha pesquisa e a

solicitar que o meu trabalho pudesse ser feito em torno de tal espectáculo. Já na fase de pesquisa em Portugal, aquando do meu trabalho exploratório no Porto, fui assistir a um debate no Teatro Helena Sá e Costa, no fim do qual me encontrei com José Carretas. Na conversa que tivemos, este último falou-me do projecto em que a Panmixia estava envolvida e que resultaria na apresentação de *A Um Dia do Paraíso* no Teatro Carlos Alberto. Essas informações revelar-se-iam preciosas, pois, posteriormente, quando se tornou necessário efectuar uma escolha sobre o espectáculo de teatro a acompanhar no contexto português, tornou-se claro – por razões, aliás, já expostas neste capítulo – que tal criação artística continha elementos que a tornavam especialmente adequada para uma análise onde já se incluía *BR-3*.

A grande diferença em termos de inserção nas actividades da Panmixia residiu no facto de eu já conhecer e ter uma relação de amizade com dois dos seus elementos, José Carretas e Margarida Wellenkamp. Segui naturalmente um protocolo idêntico ao que utilizei em São Paulo, na medida em que apresentei ao grupo e ao director artístico os propósitos da minha pesquisa e inquiri sobre a possibilidade de acompanhar as actividades relativas ao novo projeto desta companhia. Tal como no caso do Teatro da Vertigem, as minhas primeiras observações junto do grupo teatral escolhido foram feitas no sentido de criar uma relação de proximidade com as diversas pessoas envolvidas no projeto artístico em causa dando conta da minha posição enquanto investigador. No caso da Panmixia, fui convidado mesmo a participar na equipa de coordenação do livro que iria acompanhar o espectáculo *A Um Dia do Paraíso*. O meu envolvimento nessa tarefa contribuiu assim em boa medida para o acentuar do factor participante nesta observação sociológica no contexto português. Tal colaboração foi efectuada no sentido de contribuir para que a presença do investigador no terreno, não

deixando nunca de causar interferência (veja-se, por exemplo, Costa, 1986: 134 e 135), pudesse ser um veículo de conhecimento sociológico.

Convém, deste modo, deixar algumas breves notas sobre o mencionado livro (Correia et al., 2006). Na equipa da sua coordenação, juntei-me a Evelina Marques e a Margarida Wellenkamp. A Panmixia planeou esta edição no sentido de obedecer a uma estrutura semelhante àquela seguida nas suas anteriores publicações. Deste modo, o livro *A Um Dia do Paraíso* inclui o texto integral do espectáculo com o mesmo nome, fotografias da peça teatral e dos actores aí envolvidos, bem como uma série de pequenos ensaios, textos de ficção e depoimentos relativos à temática subjacente à criação artística, ou seja, a utopia. A Panmixia decidira que os textos a publicar no livro deveriam ter como denominador comum o facto de se referirem, de alguma maneira, às questões da(s) utopia(s) e/ou do(s) paraíso(s) (actuais, antigos ou futuros). Tais textos foram elaborados por académicos, nomeadamente especialistas nas áreas das ciências sociais e humanidades, bem como por indivíduos ligados ao universo das artes. O referido livro contém igualmente vários excertos da *Carta do Preste João das Índias*, de *Utopia* de Thomas More e de *A Cidade do Sol* de Campanella.

3.2 Contextos de um trabalho sobre a experiência teatral

Começarei esta secção do presente capítulo por uma breve síntese de contextualização da actividade teatral no contexto brasileiro, primeiro espaço das actividades de trabalho empírico da pesquisa efectuada.

Numa abordagem sintética sobre o teatro no Brasil, Sebastião Milaré (1998a: 5) começa por assinalar a “hegemonia dos principais centros produtores, Rio de Janeiro e São Paulo” – no que se refere ao período dos finais do último século, veja-se, para o

caso do teatro paulista, Lima (1998) e, para o caso do teatro carioca, Luiz (1998). O eixo São Paulo/Rio de Janeiro conheceu, contudo, uma importante viragem, a partir de meados do século passado, com a crescente preponderância do primeiro desses espaços em face do segundo (Milaré, 1998a: 5). Contudo, tendo em conta as dinâmicas teatrais mais contemporâneas, Milaré (1998a: 6) sublinha o facto de se desenvolverem outros pólos importantes de produção de teatro no país: alguns já mais consolidados, ou seja, Porto Alegre e Recife, e outros cada vez mais salientes, como, por exemplo, Belo Horizonte, Curitiba e Salvador – para uma abordagem do teatro gaúcho em termos dos últimos 50 anos, veja-se Vasconcellos (1998), para uma panorâmica do teatro nordestino, sobretudo referente às últimas décadas do último século, veja-se Moura (1998).

As dinâmicas artísticas desenvolvidas desde meados do século passado contribuíram decisivamente para a configuração da paisagem teatral contemporânea. Por um lado, como afirma Sebastião Milaré (1998a: 7), “a partir dos anos 50, [...] se consolidou a modernização do teatro brasileiro”. Por outro lado, durante o período considerado, diversas experiências, criadores e grupos teatrais marcaram profundamente a evolução da arte dramática no Brasil – ver, por exemplo, Milaré (1998b).

Foi precisamente na década de 50 que se iniciaram os projectos do Teatro Arena em São Paulo.

“Na orientação artística inicial do conjunto, observava-se uma linha eclética de repertório, sintonizada com a totalidade das companhias profissionais da época. Alternavam-se obras artisticamente ambiciosas com outras puramente comerciais. Nessa fase, o Arena visava montar espetáculos com mesmo apuro do TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] adotando, porém, uma forma de produção mais econômica e abolindo o ilusionismo da cenografia e da iluminação próprios do palco italiano.” (Fraga e Lima, 2006: 37).

Posteriormente, o Teatro de Arena desenvolveu um programa assente numa abordagem político-social que contou com o trabalho desenvolvido por Augusto Boal. Foi também nos anos 50 que apareceu o Teatro Oficina, tendo, na década seguinte, passado a companhia profissional com a direcção de José Celso Martinez Correa. Este colectivo passou a marcar a vida artística da capital paulista (e não só) até aos nossos dias. Ainda nos anos 50, o encenador Antunes Filho começa a sua carreira profissional.

A ditadura militar a que o Brasil esteve submetido durante duas décadas a partir de 1964 criou um clima hostil a diversas experiências e inovações teatrais já existentes – o Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro é encerrado, Augusto Boal saíria do país, os trabalhos desenvolvidos no Teatro de Arena acabam.

Os anos 80 e 90 assinalam-se pela actividade de criadores, grupos e estruturas que contribuíram decisivamente para a configuração do teatro brasileiro dos inícios do século XXI. A título de exemplo, ficam as referências a encenadores como Gerald Thomas, Bia Lessa, Gabriel Villela e Ricardo Karman, ao trabalho desenvolvido pelo Centro de Pesquisa Teatral-CPT dirigido por Antunes Filho no seio do SESC/Consolação de São Paulo, ao desenvolvimento e expansão internacional de trabalhos segundo a metodologia do Teatro do Oprimido lançada por Augusto Boal (com destaque para o Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro criado em 1986 e dirigido pelo próprio Boal), aos novos projectos do Teatro Oficina, a novos grupos teatrais: no Rio de Janeiro, a Companhia dos Atores e a Companhia de Teatro Autónomo; em São Paulo, Parlapatões, Patifes & Paspalhões, o Teatro da Vertigem e Companhia do Latão; em Belo Horizonte, o Grupo Galpão; em Porto Alegre, a Companhia Teatro di Stravaganza; no Recife, a Companhia Teatro de Seraphim; em Londrina, o Armazém Companhia de Teatro, entre muitos outros.

No que diz respeito às últimas décadas do século passado, é preciso ainda ter em conta uma série de diferenciações existentes na esfera teatral brasileira, cuja síntese se pode encontrar num texto de Sílvia Fernandes (2006a: 152-154). Relativamente aos grupos teatrais, esta investigadora diz-nos o seguinte:

“[p]resentes com maior assiduidade no Brasil a partir de meados da década de 1970, caracterizam-se como equipas de criação teatral que se organizam em cooperativas de produção, o que acaba determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos [...] Na fase de maior afluência, de meados da década de 1970 ao princípio dos anos 80, os grupos dividem-se em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipas que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam Independentes [...] Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cénica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos.” (2006a: 152 e 153).

Relativamente aos mencionados grupos artísticos, Sílvia Fernandes (2006a: 152 e 153) menciona diversos exemplos, entre os quais, o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro, no caso de São Paulo, e os colectivos Asdrúbal Trouxe o Trombone e o Pessoal do Despertar, no caso do Rio de Janeiro.

Sílvia Fernandes (2006a: 153 e 154) aponta igualmente desenvolvimentos mais recentes na dinâmica dos grupos teatrais brasileiros:

“Na década de 80, a produção em grupo apresenta certa retração, diante do predomínio do teatro de encenadores, o que não impede a criação de equipas da importância do Grupo Galpão, de Minas Gerais [...] e do Oi Nóis Aqui Traveiz, do Rio Grande do Sul. [...] observa-se que, nos anos 90, o teatro dos grupos ressurgiu em novos moldes, pautando-se por um procedimento de criação denominado processo colaborativo, presente em várias equipas do

período, como o Teatro da Vertigem e a Companhia do Latão, de São Paulo, a Companhia dos Atores e o Teatro do Pequeno Gesto, do Rio de Janeiro, e o Armazém Companhia de Teatro, do Paraná.”.

Será importante ainda deixar algumas notas sobre o designado teatro de repertório que, em meados do século passado, era praticado nomeadamente pelos Artistas Unidos, no Rio de Janeiro, e pelo Teatro de Comédia Brasileiro, em São Paulo (Fraga, 2006: 268). No caso deste último, o instaurar da ditadura militar correspondeu ao início da sua desestruturação. Segundo Eudinyr Fraga (2006: 268),

“as companhias que dali se formaram (Tônia/Celi/Autran, Teatro Cacilda Becker, Cia. Nydia Licia/Sérgio Cardoso) mantiveram o mesmo esquema de alternar o nível do repertório, oscilando entre o sucesso comercial de Paris ou Nova York e uma dramaturgia mais exigente de Williams ou Miller. Mas o repertório heterogêneo, herança do TBC, persistiu na prática com o Teatro Íntimo de Nicete Bruno, o Pequeno Teatro da Comédia (Armando Bogus/Irina Greco), em São Paulo, ou O Teatro dos Sete, no Rio de Janeiro (Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Fernando Torres, Gianni Ratto).

Para Fraga (2006: 268), nos dias de hoje, não se encontram “‘companhias de repertório’ dentro do espírito tebeceano e das companhias que o sucederam, predominando o gênero ‘produções independentes’ que permanecem em cartaz o tempo necessário e se dissolvem com o esgotamento da bilheteria.”. Este autor, contudo, assinala alguns dos casos existentes que não confirmam esta regra: o Grupo Tapa, a Companhia do Latão, o Teatro Oficina, o CPT/SESC São Paulo, o Teatro da Vertigem e a Companhia dos Atores (2006: 268).

Passarei, de seguida, a abordar o contexto de actividade teatral português. Com efeito, tendo realizado a pesquisa empírica não só no Brasil, mas também em Portugal, é

útil proceder, neste momento, a uma breve síntese de dinâmicas relativas à arte dramática aí ocorridas.

Tal como a sociedade portuguesa, a criação teatral conheceu, nas últimas quatro décadas, uma série de recomposições e mudanças quer ao nível das propostas artísticas enraizadas em grupos e companhias profissionais, quer ao nível dos processos de articulação destes últimos com a realidade envolvente – para uma análise relativa ao sector das artes do espectáculo, veja-se, por exemplo, Nery (2007); para uma abordagem das dinâmicas culturais portuguesas e sua articulação com as transformações dos contextos urbanos, veja-se, por exemplo, Fortuna *et al.* (1998/1999).

Apresento alguns traços caracterizadores do teatro português em jeito de balanço, sem pretensões de exaustividade (tal como aconteceu para o caso brasileiro, aliás) e centrando-me apenas em alguns dos processos de transformação mais significativos.

Começando esta abordagem em meados dos anos 70, encontramos uma configuração teatral dominada por uma forte assimetria geográfica centrada na região de Lisboa (fora dela, assinale-se a presença do Teatro Experimental do Porto). Por outro lado, o tecido artístico centralizou-se na emergência e desenvolvimento dos grupos do chamado *teatro independente*, tais como a Comuna, a Cornucópia, o Grupo 4 (que, a partir dos princípios dos anos 80, tornar-se-á Novo Grupo), o Bando, a Barraca, a que se pode juntar uma formação mais antiga, o Teatro Experimental de Cascais. Na sua análise do teatro português como sistema social, Maria Helena Serôdio (1998: 20 e 21) considerou mesmo estes grupos como “the true backbone of theatrical life in Portugal”.

No período considerado, temos de reconhecer a saliência destes grupos independentes na configuração teatral portuguesa, tendo por base a sua actividade regular, as suas preocupações de reportório, o reconhecimento que obtiveram do seu

valor artístico, além das propostas de experimentação ensaiadas (Serôdio, 1998: 20). Obviamente que se tratava de uma realidade heterogénea, onde convenções, pressupostos estéticos e escolhas artísticas se distinguíam. Assim, por exemplo, enquanto a Cornucópia se centrava numa ideia de teatro de arte assente no primado do texto e no assumir da sua teatralidade, a Comuna dava ênfase à corporeidade, à criação de uma cumplicidade em termos espaciais e afectivos com o público num registo cerimonial a que se juntaria o elemento de crítica política do seu café-teatro satírico (1998: 21 e 22).

As recomposições da configuração teatral portuguesa nas décadas seguintes assentam quer em esforços de descentralização, quer no aparecimento de novos grupos e projectos, quer ainda nas transformações das lógicas da actividade profissional dos artistas e da sua articulação com as mudanças na estruturação da oferta cultural e das políticas seguidas a nível estatal e autárquico.

Estas diferentes reconfigurações conheceram ritmos diferentes e alguns desenvolvimentos que se encontram ainda em aberto. No que diz respeito às assimetrias regionais, assistiu-se, após o 25 de Abril de 1974, a uma vontade de expandir a actividade teatral para além de Lisboa. Aqui podemos falar de casos como o do Centro Cultural de Évora (mais tarde, CENDREV) e o da Companhia de Teatro de Braga.

No entanto, os anos 80 decorreram sob o signo de um certo enfraquecimento desta dinâmica. Foi assim que Ana Salgueiro Baptista (1993: 264) reconheceu que

“Ao multiplicar do número de companhias evidenciador de um maior grau de democraticidade das práticas culturais nos finais dos anos setenta e início dos anos oitenta vai seguir-se uma fase de instabilização e degradação das condições de produção da sua grande maioria”.

Por outro lado, no balanço do sector do teatro no período de 1985 a 1996, feito no âmbito de um relatório das políticas culturais coordenado por Lima dos Santos assinalava-se que

“continua a verificar-se uma desigual distribuição das companhias e dos subsídios ao longo do território nacional [...] O panorama teatral português contemplando, embora, um conjunto mais diversificado de pólos (Lisboa, Porto, Coimbra, Évora), continua a ser marcado por vastas ausências, impedindo o seu funcionamento em rede” (Lima dos Santos, 1998: 190).

No estudo de Vera Borges sobre o mundo do teatro em Portugal, foi também registada a dimensão de assimetria regional neste sector artístico, assinalando-se o domínio claro de Lisboa, seguido do Porto e encontrando-se como pólos intermédios Coimbra, Évora e Beja (Borges, 2007: 63-65).

Novas dinâmicas surgiriam com a mudança de ciclo político em meados dos anos 90 combinando-se, porém, com outras que, desde os anos 80, marcaram novas formas de articulação entre criadores, políticas, grupos e actividade artística. Uma das mais marcantes foi um significativo aumento no número de grupos de teatro. Dos 102 grupos inquiridos no estudo de Vera Borges anteriormente apontado, 51 iniciaram formalmente a sua actividade entre 1995 e 2002.

Considerando ainda o período das últimas duas décadas do século anterior, vemos que à camada de artistas e grupos da vaga do teatro independente veio juntar-se um novo conjunto de grupos e profissionais resultantes de separação ou formação adquirida nas companhias mais antigas, do apoio das autarquias locais à actividade teatral, do trabalho daqueles que tinham obtido formação em escolas profissionais ou superiores (de Lisboa, do Porto, de Cascais ou de Évora). Foi também a partir de meados dos anos 80 que se começaram a impor de forma progressiva trajectórias em

regime de *free-lance*, que surgiram diversas produtoras de carácter artístico e que se aplicaram cada vez mais os conceitos de “marketing cultural” e de “gestão teatral” (Vasques, 1999: 10). Na década de 90, registaram-se mudanças profundas: “da parte dos actores, assiste-se à individualização das suas trajectórias de carreira e ao desenvolvimento dos projectos pessoais; da parte dos grupos de teatro, procuram-se estruturas flexíveis, de dimensões reduzidas” (Borges, 2007: 33).

A paisagem da criação teatral durante os anos 90 era composta igualmente de estruturas e grupos teatrais que, quer na região de Lisboa, quer em vários distritos do país, veriam a sua actividade evoluir num quadro de regularidade, alguma estabilidade, profissionalismo crescente e novas propostas. A título meramente de exemplo, registem-se os seguintes casos: Teatro Efêmero (Aveiro), ACTO.Instituto de Arte Dramática (Estarreja), Trigo Limpo/ACERT (Tondela), Teatro das Beiras (Covilhã), A Escola da Noite (Coimbra), Visões Úteis (Porto) e ainda, em Lisboa, Escola de Mulheres, Teatro Meridional, Teatro da Garagem, Artistas Unidos e Teatro Praga, entre outros.

Durante as últimas décadas, reconfiguraram-se também as convenções, propostas e realidades encenadas no teatro português. Este desempenhou um papel activo de características políticas no contexto revolucionário do pós-25 de Abril. Os grupos do teatro independente divulgaram obras do repertório dramático de países europeus (França, Inglaterra, Alemanha) e clássicos da dramaturgia internacional, passando, com o fim da censura, a poder levar ao palco as peças que pretendiam.

Quanto ao sector público das artes do espectáculo, no tocante à realidade teatral, há dois aspectos a registar. O Teatro Nacional D. Maria II reabriu em 1978, depois das obras resultantes do incêndio que aí ocorreu na década anterior. A actividade desenvolvida posteriormente ficou marcada por diversas mudanças no seu estatuto,

vindo a tornar-se Entidade Pública Empresarial (EPE). Conheceu igualmente um número significativo de sucessivos directores e da sua ampla companhia residente resta agora apenas um conjunto residual de actores. O Teatro Nacional de São João, no Porto, foi adquirido em 1992 e abriu em 1995, passando igualmente por algumas mudanças de estatuto até se tornar uma EPE. Foi marcado decisivamente pela acção e iniciativas do seu director Ricardo Pais (num primeiro período até 2000, sendo que voltaria novamente a assegurar tais funções, dois anos mais tarde). A partir de 2002, o Teatro Nacional de São João passou a incluir na sua estrutura o Teatro Carlos Alberto.

Por seu lado, o teatro de revista, com o fim da censura, com a concorrência de outras formas de espectáculo e sem meios financeiros para atrair público em quantidade para as suas produções, vai de uma crise aguda nos anos 80 até ao definhamento na década seguinte. No entanto, o chamado teatro comercial ou de entretenimento, procurando um número elevado de espectadores capazes de sustentar as suas produções, encontrará novas vias. Para além dos musicais de Filipe La Féria no Teatro Politeama (e seu recurso a espectáculos de êxito no estrangeiro), vários artistas seguiram projectos fora de companhias e, muitas vezes, dentro da lógica da actividade de produtoras artísticas, foram protagonizando peças teatrais marcadas pela comicidade e/ou a presença de actores populares junto do grande público, nomeadamente devido à sua presença na televisão (caso, entre outros, de José Pedro Gomes) (veja-se, por exemplo, Nery: 2007: 308 e 309).

Por outro lado, ao nível de um teatro experimental ou de pesquisa, desenvolveram-se projectos e espectáculos ligados a novas concepções de dramaturgia, às ideias de “revendication de la différence minoritaire” (Vasques, 1999: 16) ou identitária e à ligação entre a dimensão biográfica e histórica. Grupos como o Teatro Regional da Serra de Montemuro, o Teatro ao Largo, Circolando e Teatro Meridional

são exemplos de entidades que promoveram e viveram da ideia de itinerância. Em conjunto com outros grupos (incluindo alguns de inserção em cidades de menor dimensão) possibilitaram a experimentação com as tradições locais, *performances* ao ar livre, o uso de espaços não teatrais e a concretização de programas de digressão. Outra das marcas apontadas para as tendências da realidade teatral contemporânea reside na importância da “transversalidade estética” como marcante da configuração teatral portuguesa nos anos 2000, assinalando-se mesmo a introdução desta categoria dentro das áreas artísticas apoiadas pelo Estado; temos igualmente a associação do teatro-vídeo-performance-improvisação, bem como o facto de se questionar o lugar convencional do espectador dentro daquilo que é o esquema habitual de separação entre plateia e palco (Vasques, 2004: 8).

CAPÍTULO 4
A EXPERIÊNCIA TEATRAL
COMO *ESTÉTICA DA REALIDADE*:
FICHEIROS E ARGUMENTOS

Neste capítulo, procede-se à análise das condições que permitem que a experiência teatral se constitua como relato da sociedade, examinando os modos pelos quais os espectáculos de teatro tornam manifestos aspectos da realidade social e os combinam, misturam e entrelaçam de maneira a permitir um comentário sobre a vida humana. Trata-se, pois, de evidenciar os modos pelos quais o teatro, apesar de toda a sua dimensão ficcional e de criatividade, não se separa de factos da vida colectiva e de diversas interpretações que estes últimos podem suscitar.

No primeiro ponto, será abordada a experiência teatral como uma operação através da qual certos processos sociais, culturais e históricos se tornam matéria-prima essencial da representação dramática. Deste modo, torna-se necessário identificar a presença manifesta de dramas sociais nos dramas estéticos. No segundo ponto, será examinada a questão da forma como a experiência teatral se pode converter no metacomentário de que se falou na Parte I desta dissertação. Sendo assim, é importante ver em que condições o mundo ficcional apresentado no espaço cénico pode ser lido a partir de um enquadramento de carácter mais geral sobre a situação em que as sociedades se encontram.

4.1 *Ficheiros na experiência teatral*

Importa agora equacionar e analisar a experiência teatral enquanto processo artístico inserido num circuito formado por dramas e imaginários sociais, ou seja, enquanto processo de representar as realidades vividas e/ou imaginadas colectivamente no decurso da história de sociedades humanas concretas. Ao mesmo tempo, o teatro constitui-se por dinâmicas relativas à criação, concepção e construção de um mundo ficcional que se apresentará em cena. Esse mundo é uma representação que pode dar

conta de diversas realidades. Para se estudar sociologicamente esta imaginação teatral é preciso enquadrá-la, compreendê-la e analisá-la no contexto dos acontecimentos históricos, sociais e das representações colectivas.

É necessário ter sempre presente, mesmo no contexto da actual saliência e centralidade da dimensão performativa da vida social e artística, que o teatro pode ser analisado enquanto sociedade em representação. Ou seja, as peças teatrais não podem ser equacionadas sem se abordar de que forma dão conta dos processos, mitos, símbolos, sonhos e formas de perceber o real que emergem e vigoram numa determinada sociedade numa determinada época.

Inspiro-me, assim, numa preocupação de que deu conta Michel Simonot (2005: 11-19), num texto sobre os espaços e lugares de representação na época actual. É preciso, como se sabe, existir um lugar fisicamente situado para que espectadores e actores estejam em presença. Contudo, a distância também está subjacente ao acontecimento teatral. Trata-se precisamente daquela distância que reside na representação. De acordo com Simonot (2005: 15),

“aujourd’hui plus que jamais, l’expression ‘espace de représentation’ paraît pertinente. Depuis toujours l’acte artistique a été une tentative de proposer une ‘représentation’, au sens de la production d’une signification symbolique décalée ou différente de l’immédiate perception sensorielle de ce qui est présenté”.

Ora representar implica trazer à presença um objecto ausente.

É, assim, aliás, que o teatro se pode configurar como espaço para a palavra pública sobre causas colectivas e questões sociais. Retomando, por exemplo, o pensamento de Victor Turner que foi exposto no primeiro capítulo desta tese, podemos salientar que a interacção entre quem actua e quem é espectador ocorre no seio ou

representa áreas críticas nas quais a sociedade é auto-reflexiva, além de providenciar uma espécie de observatório através do qual é possível um exame de problemas e questões social e culturalmente pertinentes.

Dada a importância crucial da representação no teatro, como forma de distanciamento e abstracção, Michel Simonot apresenta uma crítica relativamente ao perigo de uma relação de fetichismo com o espaço. Este último, por mais que se afigure como garante da excelência artística, não garante, por si só, o desfasamento de que a experiência teatral necessita por contraponto, recorde-se, a uma mera percepção do que é imediato. Com efeito, Simonot alerta-nos para os perigos do discurso dos “novos espaços” quando se fala de actividade artística (laboratórios, fábricas, lugares periféricos). Num contexto mediático que impõe uma corrida rumo à notoriedade, onde se é pressionado a conquistar rapidamente o reconhecimento de avaliadores e financiadores, em que as condições de trabalho se tornam mais precárias, a concorrência é forte. Deste modo, o “novo” pode traduzir-se numa certa inflação retórica, tornando-se uma categoria de autoridade em que o objectivo se reduz a convencer ou a fazer acreditar que algo é novo. O perigo que daqui resulta é de se acabar por resumir o trabalho dos agentes artísticos à tarefa deste convencimento. Pelo seu próprio efeito, o novo ganha valor num conjunto compulsivo de ambições que visam um engrenar permanente de novidade. Segundo Simonot (2005: 13), os efeitos perversos daqui decorrentes são de três tipos: em primeiro lugar, a banalização do novo e o vazio que acompanhará essa palavra. Por outro lado, se se entra no frenesim produtivo e na angústia da recepção das obras, a pesquisa tende a esgotar-se, a exploração vê-se impossibilitada e, por conseguinte, mina-se a pretensão a procedimentos aturados e mais ou menos longos que pressupõem tentativa e erro. Por último, acaba por haver o

primado do “efeito” imediato e passageiro, sendo, em consequência, afastada qualquer reflexão sobre as condições e contextos artísticos.

Tem, assim, cabimento recordar que uma coisa é teatro de rua e outra coisa é teatro na rua; uma coisa é trabalhar optando-se por um espaço diferente de representação como prática coerente que deriva de propostas estéticas e artísticas e outra coisa é trabalhar num espaço que não é um teatro, pois não se pode ter acesso a um. Torna-se, assim, necessário distinguir o teatro onde a rua (ou outro espaço urbano) aparece como lugar natural de actuação dramática (pois só assim se torna consequente e eficaz um projecto estético) do teatro onde a rua aparece como um lugar possível de actuação dramática (pois só assim se consegue trabalhar e mostrar espectáculos, enquanto se espera pela obtenção de uma sala fixa onde se façam ensaios e sessões como se deseja).

Se é verdade que a escolha de espaços não convencionais foi ditada, em parte, “in order to escape from the tyranny of architectonic grandeur and its aesthetic and ideological implications” (Elam *apud* Bennett, 2003: 127), ela derivou igualmente, em certa medida, do facto de tais lugares serem “the only spaces available to non-traditional theatre groups” (Bennett, 2003: 127).

Este comentário ganha um significado acrescido, se considerarmos a diferença apontada por Vera Borges (2002: 97 e 98) entre espaços alternativos e espaços disponíveis. Esta autora, ao analisar sociologicamente o teatro profissional em Portugal, constata que actualmente “a propensão para certos grupos contrariarem os espaços reconhecidos para a apresentação dos trabalhos artísticos é um dado adquirido que se acentua, por razões que podem não estar directamente relacionadas com as preferências

estéticas ou as provocações das vanguardas” (2002: 97 e 98).⁶¹ Como dizia uma das mais significativas criadoras no domínio do teatro de rua radical, “street theatre is not inside theatre work done on an outside platform” (Judith Malina, co-fundadora do Living Theatre, *apud* Rosenthal, 1998: 150).

Pensar a representação é pensar os sentidos que têm as materialidades físicas e corporais, ou seja, o sentido do espaço.

Sendo a dimensão representacional tão importante, como inserí-la numa analítica sociológica? Proponho que tal se faça tendo em conta a combinação de três contributos teóricos já anteriormente objecto de atenção nesta tese. O primeiro diz respeito à forma como Victor Turner (1985) e Richard Schechner (2008) encararam a relação entre os dramas sociais e os dramas encenados. Os dois autores conceberam em

⁶¹ Isto remete-nos para a questão dos espaços disponíveis para a actividade teatral se constituírem como um dos recursos mais importantes que as comunidades de teatro têm de providenciar para que a experiência artística seja possível. Na sua análise comparada dos mundos da arte teatral em Chicago, São Francisco e Minneapolis/St. Paul, Becker *et al.* (1989: 108-114) salientam diversos aspectos cruciais: arranjar um espaço requer uma quantidade considerável de tempo e de esforços; o espaço teatral é simultaneamente um marcador identitário crucial da actividade artística e um condicionador e limitador dessa mesma actividade; dada a escassez de espaços teatrais existentes nas cidades, gera-se uma competição dos artistas e grupos pela sua posse ou ocupação; por vezes os públicos são mais fiéis aos espaços teatrais do que às propostas artísticas aí apresentadas (ou, noutros casos, as audiências ligam-se tanto a espaços como a grupos teatrais); se diversos grupos de teatro partilham o mesmo espaço de trabalho, surgem múltiplas dificuldades de coordenação de tarefas e de programação cultural; nem todos os espaços servem para todas as formas teatrais de trabalho; é preciso gerir uma série de problemas e questões quer para atrair o público para um novo espaço quer para garantir o prosseguimento das actividades num mesmo lugar; o facto de um grupo ser proprietário de um espaço teatral acaba com determinados problemas (eventualidade do aumento da renda ou da expulsão de tal sítio), ao mesmo tempo que cria outros (os custos associados à manutenção do equipamento utilizado, a necessidade de o vir a expandir), etc..

conjunto o modelo tal relacionamento sob a forma de um laço. Daí que Edith Turner (1985: 15) referira que “[s]ocial drama and stage drama are linked in the ‘Turner-Schechner Loop’”.

No seu texto sobre os universais da *performance*, Victor Turner (1985: 300 e 301) descreve o referido laço: o drama social e o drama encenado acabam por se nutrir mutuamente, sendo o inverso um do outro, na medida em que aquilo que está explícito e aberto num encontra-se implícito ou subjacente no outro. O drama social manifesta-se tendo uma estrutura retórica implícita; o drama encenado tem subjacente um processo social implícito e manifesta-se abertamente enquanto *performance*.

Noutro texto, Schechner (2008: 214 e 215) apresenta-nos este laço com algumas alterações terminológicas. Distingue, assim, o drama social do drama estético. O primeiro “[w]orks ‘in the world’” (2008: 215) e o segundo “[w]orks ‘on consciousness’”. Em termos manifestos e de visibilidade, o drama social consiste na acção social e política (caracterizada pela sua natureza consequencial), o drama estético, por seu lado, concretiza-se pelo uso das técnicas teatrais (caracterizadas pela sua natureza encenada). Em termos virtuais ou ocultos, os dois tipos de drama trocam de posições: apresentam de forma implícita o que o outro apresenta em termos explícitos.

O segundo contributo teórico que combina com aquele acabado de apresentar refere-se à problematização da cultura apresentada pela socióloga Ann Swidler (2003). Para esta autora, é necessário analisar os usos da cultura vendo esta última como um conjunto de recursos (crenças, valores, imagens, mitos, etc.) que os indivíduos mobilizam na sua acção e dos quais se apropriam na construção e manutenção da sua identidade e das suas formas rotineiras de agir.

Esta linha de pensamento insere-se, obviamente, no conjunto de abordagens sociológicas que encaram a cultura como conjunto de reportórios e recursos

mobilizados em acções situadas (Nunes, 1995a e 1995b; Swidler, 1986). Trata-se de uma perspectiva teórica marcada pela diversidade e que tem sido objecto de uma avaliação crítica que procura ver as suas especificidades e as suas virtualidades, mas também os problemas e limites que daí podem advir (veja-se, por exemplo, Corcuff, 1997: 124-126).

Através da minha pesquisa de terreno em São Paulo, posso apresentar de seguida um caso paradigmático do modo como um drama estético tem subjacentes dramas e processos sociais bem concretos e marcantes, exemplificados aqui por aspectos da realidade dos sem-abrigo. Ver-se-á, assim, o modo como o teatro se pode apropriar e reflectir a acção social.

Trata-se do espectáculo intitulado *Oswaldo Raspado no Asfalto* do grupo Teatro do Asfalto. A sua apresentação decorreu na Praça da Sé, numa tarde de Novembro de 2005 sendo o seu acesso livre.

A Praça da Sé situa-se no Centro Histórico da cidade de São Paulo, encontrando-se em frente da Catedral da Sé. Nessa Praça está situado o monumento *Marco Zero*, ou seja, o quilómetro zero da capital paulista que serve de ponto de referência para numerar as casas da cidade. No subsolo desta área da Praça da Sé, encontra-se uma das estações de metro mais movimentadas da cidade.

A Praça da Sé é um lugar muito especial para se apresentarem espectáculos de teatro de rua, pois trata-se de um sítio da cidade que quotidianamente exhibe, vive e respira “performance”. Com efeito, nesta Praça, apresentam-se com regularidade vendedores que fazem uma demorada e/ou intensa apresentação dos seus produtos falando para as pessoas que passam e tentando conseguir obter a sua atenção e persuadí-las da utilidade de comprarem as suas mercadorias. Há até que use mesmo alguns números de magia/ilusionismo para seduzir potenciais clientes. Por outro lado, nesta

Praça, existem também áreas rectangulares (delimitadas com um risco branco) onde apregoam a fé e discursam de forma mais ou menos histriónica os chamados “pregadores”, indivíduos que defendem e falam dos ensinamentos da Bíblia, de Cristo e de Deus. Por outro lado, a Praça da Sé, ao longo dos tempos, tem sido palco de manifestações políticas e de cidadania muito importantes.

Como espectáculo de rua que era, tornou-se um pouco difícil contabilizar o número de pessoas que viram *Oswaldo Raspado no Asfalto*. No entanto, contando com os espectadores todos – flutuantes, os que viram a peça toda e aqueles que viram tudo desde o momento em que se juntaram ao público – estariam cerca de 100 pessoas.

Os actores, antes do espectáculo começar, tinham os seus materiais e objectos junto do início da escadaria que dá acesso à Catedral da Sé. Foi nesse sítio que se reuniram e estiveram nos preparativos para a peça. No público, havia um conjunto importante de jovens. No total de espectadores, havia também várias pessoas na casa dos 40/50 anos que, quer pelo modo de se vestirem e de se apresentarem, quer pela maneira como se comportaram, permitiam pensar que poderiam ser também moradores de rua ou estar numa condição social muito desvantajosa tal como essas pessoas sem tecto.

Sem cortinas para se abrir nem luzes para se fechar, o espectáculo teve início quando, após terem desaparecido retirando-se em conjunto para um dos espaços laterais do exterior da Catedral, os actores apareceram de novo na Praça, em cortejo, ao som da música que iam produzindo com diversos instrumentos. Encontravam-se vestidos como moradores de rua e avançaram até junto do início da escadaria da Catedral. Estiveram aí pouco tempo e dirigiram-se para perto do *Marco Zero* da Praça, lugar que estabeleceram para o desenrolar do seu espectáculo. As pessoas foram reunindo-se, numa espécie de círculo, em torno dos actores. Estava, assim, criado o espaço cénico, onde, para além

dos instrumentos musicais, havia alguns adereços (nomeadamente, pequenos bancos e garrafas). O espectáculo teve início cerca das 17h20m e durou aproximadamente 50 minutos.

Osvaldo Raspado no Asfalto retratava o dia-a-dia de moradores de rua, na sua maioria homens. A peça teve diversos momentos com música e pequenas canções. Houve algumas ocasiões onde se manifestou comicidade ou em que o público sorriu, não porque a peça procurasse necessariamente a gargalhada, mas sim porque a ironia ou os gestos e acção dos actores acabaram por provocar o sorriso/riso como forma de se aliviar a tensão gerada pelas situações difíceis e duras de que se falava.

Ao longo da peça, retrataram-se muitas vezes situações comuns sobre a realidade dos sem-abrigo. O que mais saliente, em relação ao elenco do Teatro do Asfalto, é o facto de terem interagido de forma assinalável com o público, sobretudo com três espectadores aparentemente de meia-idade que intervieram sem serem solicitados – pela sua forma de vestir, falar e de se comportarem, talvez fossem mesmo moradores de rua também; de qualquer forma, não pareciam usufruir de níveis médios ou elevados de qualidade de vida.

Um dos momentos da peça foi dedicado às histórias de amor. As personagens, cada uma na sua vez, subiam para um pequeno banco onde ficavam em pé e falavam sobre uma história de amor da sua vida. Os actores convidaram também várias vezes as pessoas do público que quisessem para virem ao espaço cénico fazer o mesmo. Chegaram a convencer um espectador a fazer isso e esse homem acabou por falar do amor que tinha pela sua mulher que também estava presente no público desta peça na Praça da Sé. Um pouco mais tarde, uma espectadora manifestou a sua vontade de ir contar uma história de amor da sua vida. Quando ia começar a falar, foi interrompida pelas imponentes e grandiosas badaladas da Catedral que anunciavam as 18 horas em

ponto. Como as badaladas se prolongavam e impediam que se pudessem dizer o que quer que fosse, os actores aproveitaram para se ajoelharem e para entoarem mais uma canção virados em direcção à entrada da Catedral. A espectadora ficou sem oportunidade de contar a sua história, pois o *timing* tinha passado...

Por fim, os actores despiram as roupas de sem-abrigo que tinham usado, deixando ver que, debaixo delas, vestiam *t-shirts* que diziam “Ator Pensando”, sendo que, desde o início do espectáculo, um ou dois dos actores já exibiam essas *t-shirts* no seu corpo, mantendo-as até ao final da peça.

No final do espectáculo, foi referido que a peça apresentada estava integrada numa iniciativa de Teatro de Rua e que, no dia seguinte, haveria outra peça teatral a ser apresentada ali na Praça da Sé, às 17h.

Refira-se ainda que esta praça apresenta um simbolismo grande na questão dos moradores de rua que não deveria estar ausente das mentes dos espectadores. É preciso ver que a zona da Sé foi palco em diversas ocasiões de violentos ataques a pessoas sem tecto que acabaram mortas ou feridas.

Dito isto, importa agora acrescentar o terceiro contributo teórico que permite encarar a experiência teatral como representação da vida social. Trata-se de retomar a proposta de Howard S. Becker (2007), já anteriormente abordada noutras secções deste trabalho, respeitante às formas de contar a sociedade. Segundo o referido autor, para compreendermos a natureza de tais relatos, é preciso ter em conta quer a divisão e colaboração em termos do trabalho de fazedores e de utilizadores, quer as distinções que se operam entre *factos* e *ideias* ou *interpretações* (2007: 10-14). Tal diferenciação não se revela absoluta nem desprovida de zonas de incerteza, mas, na comparação entre si, as interpretações tenderão a suscitar mais controvérsia e divergência do que os factos, sendo que um mesmo facto pode suscitar diversas interpretações. “A report about

society, then, is an artifact consisting of statements of fact, based on evidence acceptable to some audience, and interpretations of those facts similarly acceptable to some audience” (2007: 14).

Outra das distinções apontadas por Becker (2007: 26-28) tem a ver com a diferença entre *ficheiros* e *argumentos*. Quer uns quer outros são modalidades pelas quais os relatos sobre a sociedade se podem configurar. No entanto, os ficheiros são característicos dos usos das representações nos mundos dominados pelos utilizadores, enquanto que os argumentos caracterizam as representações nos mundos dominados pelos fazedores.

É verdade que, segundo Becker (2007: 27), “arguments and files are not kinds of objects but rather kinds of uses, ways of doing something rather than things”. No entanto, argumentarei que, no caso das experiências teatrais, é útil analisar a sua estética da realidade vendo como os fazedores, apesar de concentrados em argumentos, apresentam ficheiros. O raciocínio que aqui adopto visa permitir a interligação entre o modelo de laço de Schechner e de Turner e as ideias de Becker, ao mesmo tempo que se funda na lógica recursiva dos elementos culturais.

Como se viu anteriormente, para Schechner e para Turner, existe uma ligação íntima entre drama social e drama estético, estando o primeiro implícito, subjacente e, digamos assim, do lado do avesso do segundo. Ora, o que acontece é que diversas experiências teatrais, como aquelas que foram objecto desta pesquisa, mobilizam de forma explícita elementos do drama social para o drama estético – no caso, tal acontece porque quer *BR-3* quer *A Um Dia do Paraíso* são peças cuja acção e enredo coloca deliberadamente em cena factos sociais e históricos. Ora, tais factos resultam de um processo de selecção no conjunto de dinâmicas e fenómenos constituintes da realidade histórica e social concreta de Portugal e do Brasil.

Se encararmos o processo de selecção – incluído, aliás, por Becker (2007: 20-26) no conjunto dos principais procedimentos constituintes de relatos sobre a sociedade – como uma forma pela qual os criadores e, portanto, fazedores de teatro, são utilizadores da história das sociedades, então, podemos falar dos ficheiros mobilizados para a experiência teatral como estética da realidade. Dito de outro modo: se para Becker (2007: 27), os ficheiros consistem em “archives to be ransacked for answers to whatever questions any competent user might have in mind and for information to be put to whatever use the users would like” (2007: 27), então, podemos abordar sociologicamente a experiência teatral de peças que colocam directamente em cena factos e dinâmicas sócio-históricas a partir da análise dos ficheiros que as constituem, ou seja, podemos interrogar-nos sobre que informações e arquivos foram transportados para a ficção teatral.

Estas questões começam mesmo por fazer parte dos anúncios dos espectáculos, ou seja, de todas as formas de atenção convocadas para se ir ao teatro, como se analisou no terceiro ponto do segundo capítulo deste trabalho. Para além disso, conhecem desenvolvimentos e outros tópicos ao longo das representações teatrais.

No caso de *BR-3*, os principais ficheiros são os seguintes: a construção de Brasília (Cenas 2, 4), o sonho de modernidade subjacente ao projecto de Brasília (Cenas 2, 4), a existência de ligações pouco claras entre política, negócios e organizações religiosas (Cena 40), a violência urbana expressa nos conflitos sobretudo à volta do tráfico de droga e da acção e corrupção de polícias ou ex-polícias – foco em Brasilândia como *locus* principal (Cenas 1, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 26, 27, 29, 35), o poder e influência de igrejas evangélicas (Cenas 1, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 35), existência e promoção de diversos cultos religiosos e seitas pelo Brasil fora (Cenas 3, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 36, 37), a desagregação familiar relacionada, de alguma forma, com a violência

urbana atrás mencionada (Cenas 26, 27, 28, 29, 36, 38, 40), a desconsideração e desprezo face à situação dos índios (Cenas 25, 33).⁶²

Tendo em conta o que foi dito, torna-se de particular importância falar do modo como os ficheiros relativos à força das igrejas evangélicas e à existência de diversos cultos religiosos e seitas no Brasil se acabaram por *impor* como matérias-primas para a criação artística *BR-3*, devido à constatação da sua enorme presença na realidade social do país, o que nos remete para as questões da interligação entre drama estético e drama social anteriormente assinalada.

Antonio Araújo, em entrevista publicada no livro *BR-3* (ver Fernandes e Audio, 2006: 19-29), ao ser interrogado sobre a questão da religião no espectáculo, responde o seguinte:

“[...] Acho que essa discussão nos engolfou novamente, à nossa revelia. Fugindo dela, a gente acabou indo ao encontro dela. E esse é o próprio percurso do protagonista, o percurso de Jonas. E eu acho que a religião está presente no espectáculo. Ela não é a única coisa, mas é um traço identitário muito forte pra se pensar esse país. Isso foi sendo jogado na nossa cara durante todo o tempo [...] Em Brasilândia tem a questão da igreja evangélica, que é muito forte. A cada esquina tem uma. Em Brasília foi uma novidade esse lado místico, de disco voador até dança para a Lua, culto a Diana, sonho de Dom Bosco. E o supra-sumo disso é o Vale do Amanhecer, da Tia Neiva. E, em Brasília, foi uma surpresa saber que o mestre Irineu conheceu a *ayahuasca* em Brasília e, a partir daí, tomando contato com ela, fundou o Santo Daime, que é a religião do

⁶² A indicação das cenas aqui registada bem como as que se seguirão no restante trabalho correspondem a divisões relativas ao texto dramático de *BR-3*, no sentido dado por Maria João Brilhante a este termo, no conjunto da tipologia por si referida sobre os textos no universo do teatro, aspecto anteriormente explicitado no segundo capítulo desta dissertação.

Acre e a religião da Amazônia, de certa forma. Então, seria mentiroso falar dessa experiência da viagem sem o elemento religioso, que foi jogado na nossa cara.” (2006: 28 e 29).

Uma excelente forma de mostrar como *BR-3* mobiliza, de facto, fenómenos e realidades sociais muito importantes na história recente do Brasil tem a ver com a observação directa que pude efectuar da marcha evangélica na Avenida Paulista que decorreu a 15 de Junho de 2006, feriado nacional brasileiro de Corpus Christi. Na edição desse dia do jornal *Folha de S. Paulo* dava-se conta precisamente desse evento designado como “Marcha para Jesus 2006” (veja-se, Brito, 2006: C6). O referido diário informava que essa marcha era organizada pela Igreja Renascer em Cristo, uma igreja Evangélica, e que se esperara que o evento reunisse dois milhões de pessoas de 550 denominações evangélicas. Segundo o jornal mencionado, a Marcha para Jesus começaria às 10h junto da estação de metro Clínicas e seguia pela Avenida Paulista fora até um palco situado em frente do edifício da Gazeta, onde teriam lugar um culto e diversos *shows* esperando-se que o evento durasse até às 20 horas.

Como *BR-3* fala de religião tratando de assuntos e tópicos relativos ao culto evangélico e como o próprio barco onde os espectadores vêem o espectáculo está transformado num templo evangélico chamado “Jesus é mais alvo do que a neve”, decidi observar a Marcha para Jesus, pois assim entenderia melhor uma das realidades do Brasil que é objecto de grande atenção no espectáculo do Teatro da Vertigem.

Deste modo, iniciei cerca das 12h50m, a minha observação da Marcha para Jesus 2006. Comecei o meu percurso no cruzamento da Avenida Paulista com a Rua Augusta e fui caminhando até perto do edifício da Gazeta. Depois, fiz o percurso inverso terminando, assim, novamente no mencionado cruzamento. Terminei esta observação cerca das 13h50m.

Fui caminhando pela Avenida Paulista e, em alguns momentos, ficava parado durante alguns minutos, observando o que se passava à minha volta. O tempo estava ótimo: o céu estava claro, o sol brilhava e fazia calor. Dava para estar apenas com uma *t-shirt* vestida na parte de cima do corpo. Vi, aliás, em diferentes momentos, a indicação de temperatura em placards electrónicos situados no meio da Avenida Paulista: ora estavam registados 27°, ora, noutras alturas, eram apontados 28°.

Desde que comecei a minha observação, notei que a Avenida Paulista já estava fechada ao trânsito entre a Rua Augusta e a Alameda Joaquim Eugênio de Lima nos dois sentidos. Os participantes da Marcha para Jesus caminhavam na estrada e outros caminhavam nos passeios de ambos os lados. De início, não havia muita gente na estrada dessa avenida e os quem ocupavam os passeios também não eram muitos, mas, a partir do momento em que me aproximei do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o número de pessoas passou a ser muito maior – no lado do passeio por onde eu ia (o lado onde fica situado o MASP) tornava-se cada vez mais difícil e lento avançar, pois o número de pessoas que aí se encontravam paradas ou a caminhar era imenso e, no meio da estrada, as pessoas ocupavam quase todo o espaço.

No caminho em direcção ao edifício da Gazeta, para além de ver muitas pessoas, vi também dois camiões na estrada. Na parte da frente destas viaturas seguia o seu condutor; na parte de trás, existia uma grande área rectangular aberta onde iam diversas pessoas da Marcha para Jesus. Tais meios de transporte lembravam assim as viaturas associadas aos trios eléctricos no carnaval brasileiro. O primeiro desses camiões tinha, na sua parte de trás aberta, mais de uma dezena de pessoas que tocavam e/ou cantavam músicas de cariz religioso para animar os participantes na marcha. Esta viatura tinha vários cartazes afixados onde se podia ler “Marcha para Jesus 2006” e tinha também diversas colunas de som além de equipamento sonoro próprio. Assim, na parte de trás

aberta dessa viatura, as diversas pessoas que cantavam faziam-no com um microfone na mão e havia músicos tocando diversos instrumentos, como, por exemplo, bateria. Esta viatura seria uma das cerca de uma dezena com trio eléctrico e banda evangélica que estavam previstos para participar neste evento religioso.

Mais à frente, vi outra viatura do mesmo tipo, em cuja parte aberta e rectangular de trás iam diversas pessoas mas sem estarem a tocar instrumentos e sem estarem a cantar com microfones. A dada altura do percurso, no meio da estrada, vi que estavam colocadas diversas colunas de onde saía o som de músicas de banda evangélica. Perto dessas colunas estavam cartazes com inscrições dizendo “Gospel” (nome da rede que conta com 12 emissoras de TV e nove de rádio pelo Brasil fora e cuja proprietária é precisamente a Igreja Renascer em Cristo).

Um pouco depois de passar pelo edifício alto do CityBank, resolvi não avançar mais. Lá à frente, perfeitamente visível para mim do ponto onde me encontrava situado, estava o edifício Gazeta e, junto deste último, no meio da estrada e voltado para as pessoas que vinham pela Avenida Paulista no sentido que eu acabara de fazer, estava um grande palco onde alguém lançava palavras de conteúdo religioso de exaltação e animação ao público e onde, mais tarde, passou a actuar uma banda evangélica. Desde que passara junto ao edifício da Fiesp que se tornara muito complicado caminhar pelo passeio. As pessoas aí eram cada vez em maior número, bem como no meio da estrada.

Sendo assim, pouco depois de passar pelo edifício do Citybank, resolvi não avançar mais, por diversas razões: era muito difícil e muito lento o prosseguimento do caminho a partir desse ponto e havia a grande possibilidade de que, se conseguisse avançar um pouco mais, tivesse grandes dificuldades para depois sair do ponto onde me encontraria e para regressar. Fiquei, portanto, uns minutos observando o que se passava à minha volta e vendo o grande palco mais à frente. Depois disso, iniciei o meu

percurso de regresso voltando a percorrer o troço da Avenida por onde tinha vindo, mas, agora, naturalmente, em sentido contrário.

Neste caminho de regresso, um dos pontos onde estive parado durante alguns minutos foi à beira do vão livre do MASP. Aí estava a decorrer outro evento, a saber, o I Congresso de Práticas Terapêuticas da Medicina Tradicional Chinesa. Na área do vão livre estava colocado um pequeno palco onde alguns especialistas dessas práticas iam fazendo diversos exercícios corporais. À sua frente, fora do palco, encontravam-se mais de cinquenta pessoas que faziam esses mesmos exercícios imitando os especialistas.

Estas dezenas de pessoas estavam voltadas para o palco de modo a poderem ver o que aí os especialistas estavam a fazer – quer essas pessoas quer esses especialistas estavam em pé. (Como estava referido na faixa situada perto da linha que separava o vão livre do MASP do passeio, faixa essa onde se lia o nome deste evento, as práticas eram de acesso livre e quem quisesse poderia participar, assim, deste congresso.)

Curiosamente, no meio das muitas dezenas de pessoas que faziam os seus exercícios de práticas da medicina tradicional chinesa, havia algumas delas que traziam vestidas *t-shirts* da Marcha para Jesus 2006.

A Avenida Paulista tinha se transfigurado completamente. Era verdadeiramente um mar de gente. Era uma espécie de desfile religioso, com uma multidão enorme de fiéis em festa, cantando, caminhando e orando em colectivo. Os sons que se iam ouvindo das bandas evangélicas tinham um volume suficientemente grande para se espalhar pelas imediações fora e as músicas tocadas tinham letras que falavam de Jesus, de Deus e de valores religiosos. Muita gente na rua, ao ouvir as canções das bandas evangélicas, aproveitava para cantar, mas também havia sempre alguns grupos de participantes da Marcha que adoptavam uma atitude mais passiva e não cantavam ou nem sequer faziam gestos ou nem mesmo proferiam frases de oração, ao contrário do

que grande parte da gente à sua volta fazia. Muitas vezes, vi pessoas levantando os braços e ficando com eles estendidos para a frente com as palmas das mãos abertas em sinal de oração e/ou de participação fervorosa no meio de uma música de conteúdo evangélico ou de uma frase de louvor.

No jornal *Folha de São Paulo* desse dia 15 de Junho de 2006 (Brito, 2006: C6) referia-se que, segundo os organizadores desta 14ª Marcha para Jesus, a maioria das 655 caravanas que eram esperadas vinham do próprio Estado de São Paulo. A composição dos participantes da Marcha para Jesus 2006 era bastante transgeracional. Vi alguns adultos que trouxeram os seus bebés em carrinhos adequados para o efeito que conduziam pela Avenida fora (a maior parte do tempo, com dificuldade, pois a multidão era imensa). Vi muitas crianças, mas sobretudo vi um número impressionante de adolescentes e de jovens até aos 30 anos. A grande maioria das pessoas que vi participando na Marcha teria entre 12 e 40/50 anos. O número de idosos (pessoas com idade superior a 60/65 anos) que vi na Marcha era diminuto. Praticamente toda a gente estava a participar na Marcha inserida num grupo de pessoas e não de forma solitária.

De acordo com o que pude observar, a grande maioria dos participantes na marcha trazia algo vestido ou posto no seu corpo que revelava a sua condição de fiéis religiosos. A maioria dessa grande maioria trazia vestida uma *t-shirt* onde estava escrita a expressão “Marcha para Jesus 2006”. A maior parte dessas *t-shirts* eram de fundo amarelo e com a parte da gola em verde, ou seja, eram camisetas do tipo daquelas que por essa altura muita gente usava em São Paulo para apoiar a selecção brasileira que estava a jogar no Mundial de Futebol na Alemanha. Contudo, no caso das *t-shirts* dos participantes referidos da Marcha para Jesus, tais peças de vestuário tinham no meio da sua parte da frente, em letras bem visíveis, a expressão “Marcha para Jesus 2006”. Vi

também algumas pessoas usando *t-shirts* em cuja parte de trás se podia ler “Eu fui na Marcha para Jesus 2006”.

Muitos dos participantes na marcha (não menos de 30/40% das pessoas de que dei conta na minha observação) tinham, atada à volta do cimo das suas cabeças, uma faixa/fita com inscrições de teor religioso – algumas apresentavam a expressão “DEUS É FIEL” e outras a expressão “JESUS”, ao lado da qual, em muitos casos, aparecia, mas num tamanho menor, o registo “100%” bem como um pequeno círculo dentro do qual estavam uns olhos e um sorriso. (Nota: as faixas que as pessoas traziam atadas à volta do cimo da suas cabeças eram na maioria de fundo amarelo e com letras e desenhos de cor verde.) Vi também algumas pessoas – embora uma clara minoria – que traziam vestida uma *t-shirt*, na parte da frente da qual se encontrava um círculo em cujo interior estavam uns olhos e uma boca e língua fazendo uma careta de desagrado; fora do círculo, mas junto a ele, aparecia uma inscrição que dizia “Sou Careta. Drogas? Bah!”.

Por todo o percurso que fiz na Avenida Paulista, fui vendo também, em múltiplos pontos, diversos vendedores. Uns vendiam *t-shirts* que tinham uma inscrição dizendo “Marcha para Jesus 2006”; outros vendiam faixas-fitas para prender no cimo da cabeça e onde se podiam ler coisas como, por exemplo, “DEUS É FIEL” ou “JESUS”; outros vendiam garrafas de água; outros vendiam rebuçados; outros vendiam milho, etc.

Na primeira página da edição de 16 de Junho de 2006 dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, apareceu um grande fotografia da Avenida Paulista coberta por uma multidão impressionante de gente participando na Marcha para Jesus ocorrida no dia anterior. Nesses jornais vinha referido que teriam participado na 14ª Marcha para Jesus, na Avenida Paulista, cerca de 3 milhões de pessoas – vejam-se Bassette e Brito (2006: C1) e Rodrigues (2006: A14). Segundo o jornal *Folha de S.*

Paulo, esta marcha constituía “o maior evento evangélico do país” (Bassette e Brito, 2006: C1).

No caso de *A Um Dia do Paraíso*, os principais ficheiros são os seguintes: a missão e viagem de Pêro da Covilhã (Cenas Sexta, Sétima, Décima, Décima Primeira, Décima Segunda, Décima Terceira, Décima Quarta, Décima Quinta), o imaginário do reino do Preste João (Cenas Sexta, Sétima, Nona, Décima Terceira), o confronto com a realidade da inexistência de um tal reinado maravilhoso na Etiópia (Cenas Décima Quarta, Décima Quinta), tendo ficado Pêro da Covilhã a passar o resto dos seus dias nessa região até morrer (Cenas Décima Quinta, Décima Sétima), a vida, intrigas, conspirações e combates referentes aos reinados de D. Afonso V (Cena Segunda) e D. João II (Cenas Quarta, Sexta), as percepções entre cristãos e muçulmanos sobre Islamismo e Cristianismo (Cenas Segunda, Décima, Décima Primeira, Décima Quarta).⁶³

Como nos mostra Becker (2007: 3 e 4, 8, 109-128, 248-251, 265-269, 282-287), a realidade tem importância na ficção e na estética em geral, na medida em que os utilizadores carreguem consigo uma série de expectativas a seu propósito. Obviamente que a liberdade criadora não fica anulada pelo enquadramento da história e da vida social, mas, uma vez prometida e convocada, a realidade sócio-histórica tem de fazer a sua aparição.

Este jogo de equilíbrios de expectativas e da consciência dos imperativos que a mobilização de ficheiros sócio-históricos trazem verifica-se de forma diferente nos dois espectáculos observados.

⁶³ Tal como no caso de *BR-3*, a indicação das cenas aqui registada bem como as que se seguirão no restante trabalho correspondem a divisões relativas ao texto dramático de *A Um Dia do Paraíso*, no sentido dado por Maria João Brilhante a este termo.

No texto de apresentação de *A Um Dia do Paraíso* escrito por José Carretas – presente quer no livro com o mesmo nome do espectáculo quer no desdobrável de cartolina distribuído aos espectadores –, o referido encenador e dramaturgo intitula a primeira secção de “Pequenas preocupações que um historiador nunca tem (e que o dramaturgo também não, mas finge que tem)”. As primeiras palavras são as seguintes: “Existiu realmente um homem chamado Pêro da Covilhã. Este homem de carne e osso viveu, morreu e deixou memória de si. Como é que ele era realmente? Ninguém sabe.”. Abre-se assim o jogo para que a pesquisa histórica feita e mobilizada para a criação teatral possa existir ao mesmo tempo que a liberdade de ficcionar.

Este tipo de enquadramento, para que se permita a convivência entre realidade histórica e trabalho criativo da imaginação, está presente na pequena sinopse do espectáculo que foi colocada nos *flyers* de publicitação do espectáculo da responsabilidade do Teatro Nacional de São João, co-produtor, recorde-se, da criação artística em causa. A sinopse diz o seguinte:

“Aventureiro, diplomata e espião ao serviço de sua majestade D. João II, Pêro da Covilhã parte em finais do século XV para a costa oriental de África. Procura o reino de Preste João, onde florescem maravilhas de todo o tipo, entre o quase divino e o quase diabólico, mito cuja matriz literária remonta ao séc. XII, à Carta do Preste João das Índias, síntese efabulada do imaginário medieval do ocidente cristão. No fim da viagem, descobre afinal a distância (drástica mas conciliável...) entre a ideia de um reino utópico e a experiência ‘claramente vista’ de um pequeno território pobre e ameaçado pelos vizinhos muçulmanos. Indiferente a qualquer tipo de rigor historicista, José Carretas propõe-nos uma incursão nos últimos anos da venturosa vida de Pêro da Covilhã, arriscando uma alegoria cénica sobre a necessidade prática da utopia, sobre o desencanto como forma irónica, melancólica e combativa da esperança”.

Na secção de roteiro/teatro do suplemento *Y* do jornal *Público* de 19 de Janeiro de 2007, o espectáculo *A Um Dia do Paraíso* mereceu o lugar de destaque com um texto de Inês Nadais (2007a: 20). Nesse artigo, a jornalista aproveitou para fazer uma breve alusão ao percurso de José Carretas, tendo em conta as suas últimas encenações na cidade do Porto. Para Inês Nadais (2007a: 20), no novo espectáculo da Panmixia, o referido criador estaria a trabalhar com uma abordagem mais ampla, uma vez que até aí teria operado “através de uma dramaturgia e de uma prática teatral que agem mais localmente do que globalmente (e de que espectáculos como ‘A Tituria’, sobre a tutoria do Porto, ‘Ilhas’ [...] e ‘O Rio’ [...] foram casos exemplares)”. Contudo, logo a seguir, a jornalista apresenta os seguintes comentários de José Carretas (*apud* Nadais, 2007a: 20): “Se calhar falta aqui uma etapa, que é o espectáculo que tivemos de adiar sobre o Porto dos anos 40, da abertura ao mundo. Mas, apesar desse hiato, é sempre da mesma coisa que estamos a falar: dos mitos ou das realidades dos portugueses”.

Na edição Porto do jornal *Público* de 24 de Janeiro de 2007, Inês Nadais (2007b: 56) apresenta um outro texto dedicado ao espectáculo *A Um Dia do Paraíso*. Aí, a jornalista destaca o seguinte: “Nem só pelas rotas das especiarias se moveram os descobrimentos portugueses. Houve quem acreditasse que, no caminho das Índias, havia um reino cristão, às portas dos domínios de Maomé. Uma ilusão que a Panmixia leva ao palco” (2007b: 56).

Por seu lado, num artigo da revista *Magazine Artes* de Janeiro de 2007, Ana Leonor Martins (2007: 82) escreveu sobre a peça da Panmixia realçando diversos aspectos, entre os quais o facto de que “partindo de relatos conhecidos e inventando outros, fala do confronto entre mitos e realidade, esperança e desilusão, e da utilidade prática das utopias”.

No caso de *BR-3*, a realidade social foi sobretudo mobilizada não tanto na lógica dos criadores que poderiam parecer realizar um “trabalho de historiadores”, mas na dos criadores que poderiam parecer realizar um “trabalho de antropólogos ou de repórteres”. O texto de autoria de Bernardo Carvalho surgiu na sequência de um processo de colaboração com o colectivo teatral que empreendeu uma série de debates e viagens pelo Brasil fora, como descrito na parte metodológica. No desdobrável a cores distribuído aos espectadores antes do início do espectáculo, enquanto esperavam pelo autocarro que os iria conduzir até às margens do rio Tiête onde decorreria a *performance* teatral, era feita uma síntese da investigação realizada para a construção da obra teatral e do modo como se centrou nas três regiões já mencionadas de Brasilândia, Brasília e Brasília. No parágrafo final, encontrava-se escrito o seguinte:

“É preciso dizer que o projeto nunca pretendeu a reprodução fotográfica ou documental desses três locais. Sempre foi, muito mais, a maneira como nossa sensibilidade e nossa imaginação foram provocadas pelos espaços. Nesse sentido, é nossa experiência de passagem por esses três lugares que vem para o espectáculo, e não o compromisso com uma fidelidade mimética. *BR3* é o modo como esses lugares nos atravessaram.”

Já no decurso da temporada de apresentações de *BR-3*, mais precisamente a partir da sessão de 28 de Abril de 2006, passou a distribuir-se uma pequena folha a preto e branco que era colocada dentro do referido desdobrável a cores e que continha a sinopse do espectáculo. No caso de *A Um Dia do Paraíso*, dado os personagens serem fundamentalmente ou figuras históricas que realmente existiram ou outras que com eles podemos imaginar que tenham convivido, é mais fácil resumir o que se pode esperar do enredo dramático. Em *BR-3*, apesar da forte presença da realidade, os personagens são, para os espectadores, essencialmente seres fictícios, mesmo que muitas vezes dêem

conta de comportamentos e figuras sociais. Não admira, portanto, que a sinopse seja extensa e mostre a trama complexa de relações que se estabeleceram. Apresento, de seguida, o referido resumo.

“Em 1959, meses antes da inauguração de Brasília, Jovelina chega grávida à capital em construção. Vem à procura do marido, que saiu do interior do Nordeste para trabalhar no canteiro de obras do Congresso Nacional. Do marido, no entanto, só encontra a mala. Sem perspectivas, instruída pela líder espiritual de uma seita, ela decide mudar de nome e de cidade, passa a se chamar Vanda e vai para São Paulo, onde dará à luz um menino chamado Jonas.

Vinte anos depois, Jonas vive em Brasilândia, na zona norte de São Paulo, com a mãe e a irmã, Helienay, filha do segundo casamento de Jovelina/Vanda. Com a morte do pai de Helienay, Vanda se vê obrigada a assumir os negócios do marido, passando a comandar o tráfico em Brasilândia.

A guerra pelo controle do tráfico começa quando um policial (o Dono dos Cães) chega ao bairro. Encurralada, Vanda pede ajuda a Jonas, que resiste a se associar aos negócios da mãe. Convertido em evangélico por uma Evangelista (a narradora da história), Jonas sai de casa e se afasta da irmã, Helienay, com quem mantinha uma relação incestuosa. Casa-se com uma crente e tem dois filhos, Douglas e Patrícia.

Na luta pelo controle do tráfico, o Dono dos Cães faz uma aliança tática com o Pastor local e passa a viver com Helienay. E, num golpe final, manda matar Jovelina e a família de Jonas. Ao descobrir os planos do Dono dos Cães, entretanto, Helienay ainda tenta salvar os filhos do irmão, mas só consegue resgatar a recém-nascida Patrícia, que será criada por mãe adotiva. A Evangelista, por sua vez, ao descobrir os planos do Pastor, que mandou prender Jonas num cativeiro para usá-lo como moeda de troca em suas negociações com o Dono dos Cães, também tenta salvar as crianças, mas só tem tempo de resgatar o menino de um ano, Douglas, e entregá-lo a um orfanato. Desesperada, ela acaba matando o Pastor para libertar Jonas. E, por uma artimanha em que se faz passar pelo Pastor, convence Jonas a ir embora de Brasilândia, acusando Helienay de ser a mandante da chacina.

Convencido de que toda a família está morta e de que a irmã é culpada, Jonas foge da vingança. Sente-se responsável. Vaga pelo interior do Brasil, de igreja em igreja, até ao Acre,

onde funda uma nova religião, dezessete anos depois da chacina. É quando Douglas e Patrícia, por uma trapaça da sorte, sem se conhecerem e por caminhos diferentes (ele à procura do pai; ela fugindo da Febem), voltam a Brasilândia, onde reina o Dono dos Cães e Helienay vive atada a uma cama, drogada e louca, sonhando com Jonas. Os dois irmãos, sobreviventes da chacina, serão guiados por vias paralelas até ao Acre, onde Patrícia acredita que poderá salvar o pai do assassino que matou a sua família. Em Brasiléia, na fronteira com a Bolívia, onde o Brasil acaba, pai e filhos vão acertar contas com o destino.”

Tendo em conta a importância dos ficheiros revelados pelos materiais ao dispor dos espectadores, torna-se agora necessário registar a forma como eles, de facto, se incorporaram na experiência teatral dos dois espectáculos em causa. Como se viu no capítulo 2 deste trabalho, a atenção do público é dirigida e convocada para elementos informativos sobre as peças teatrais que podem e vão ver. Além disso, fruto do processo de codificação comportamental das audiências teatrais, tornou-se convencional encontrar e receber, nos lugares de espectáculo, folhas, desdobráveis, volantes, programas, livros e outros objectos que se referem às obras artísticas a apresentar. Uma das tarefas do espectador ou espectadora de teatro, enquanto *theatregoer*, reside em mobilizar a sua atenção para tais recursos informativos e preparatórios do encontro com os artistas aquando do evento teatral.

Quer em *A Um Dia do Paraíso* quer em *BR-3*, os materiais com sinopses, apresentações, fichas artísticas, etc., sobre esses espectáculos que eram distribuídos gratuitamente aos espectadores enquanto esperavam pelo início da peça mobilizaram a atenção destes últimos de forma significativa como pude comprovar pelo meu trabalho de observação directa. Seguem-se alguns exemplos.

No dia 27 de Abril de 2006, enquanto eu e os outros espectadores esperávamos pela chegada dos autocarros, junto ao Memorial da América Latina, a dada altura, duas pessoas da equipa do Teatro da Vertigem que estavam com a tarefa de lidar ali com o

público – cada uma estando em pontos diferentes da área onde nos encontrávamos – pediram aos diversos grupos de espectadores ali presentes para se juntarem em fila, como era hábito. A fila de espectadores foi-se formando e, como acontecia geralmente, ficando perto das grades onde se encontrava o cartaz do *BR-3* (com a diferença que esse cartaz estava colocado do lado de fora do Parque e a fila de espectadores ficava sempre dentro desse parque, mais precisamente na área de acesso ao edifício da Administração da Fundação do Memorial da América Latina). Não muito depois da fila estar já bem delineada e formada, um dos membros da equipa do Teatro da Vertigem distribuiu a cada um dos espectadores presentes um exemplar do desdobrável a cores de oito páginas relativo a *BR-3*. Grande parte dos espectadores abriu esse programa e esteve olhando para o seu conteúdo durante algum tempo; houve mesmo uma parte dessas pessoas que ficou durante vários minutos lendo e consultando esse mesmo desdobrável.

Os dois autocarros do Turismo Santa Rita partiram do Memorial da América Latina às 20h30m. No autocarro onde eu segui, reinava um clima tranquilo. Estavam presentes mais de duas dezenas de pessoas. A maior parte conversava com as pessoas que estavam junto de si, mas não havia barulho ou frenesim na viatura. As conversas eram mantidas calmamente e num tom de voz discreto e não alto. No decurso do trajecto também vi diversas pessoas que, durante vários momentos, aproveitaram para consultar e ler o desdobrável de *BR-3*. Algumas pessoas, em diversas alturas da viagem, aproveitaram também para ver a paisagem citadina que as janelas do autocarro permitiam ir olhando.

Por seu lado, no dia 30 de Abril de 2006, assim que o desdobrável de *BR-3* foi distribuído, vários espectadores começaram a abri-lo, a folheá-lo, a olhar para ele e a ler determinadas partes do seu conteúdo. O número de pessoas que fez isso foi considerável, mas em menor número do que na noite anterior (29 de Abril). Além disso,

nesta noite de 30 de Abril, não se verificou o efeito algo “hipnótico” que a sinopse tinha tido na noite anterior junto dos espectadores. A 30 de Abril, se é verdade que alguns espectadores começaram por dar atenção à sinopse, outros houve que detiveram a sua atenção durante alguns minutos em outras parte do desdobrável como, por exemplo, o texto principal desse documento ou a ficha técnica. No entanto, parte dos espectadores que começaram por deter a sua atenção nessas outras partes do desdobrável, depois disso, passaram a deter-se na sinopse. Muitos dos espectadores que vi olhando para a sinopse estiveram lendo com atenção e com alguma demora esse resumo da peça *BR-3*.

No dia 19 de Janeiro de 2007, dia da segunda apresentação de *A Um Dia do Paraíso*, na área de recepção do Teatro Carlos Alberto (TeCA), às 21h, já havia alguns espectadores à espera, mas a maior parte deles chegaria, em vagas distintas e ao longo do tempo, a partir de cerca das 21h15m. Enquanto os espectadores aguardavam no foyer, uma jovem do TeCA da equipa de frente de sala foi distribuindo um exemplar do desdobrável do espectáculo pelo público ali presente. Deste modo, nesta noite, antes do espectáculo começar, vi vários espectadores a folhearem e consultarem o referido documento e uma parte deles (cerca de, pelo menos, uns 20) estiveram mesmo a ler durante bastante tempo o conteúdo desse desdobrável (muitos destes leitores mais atentos do desdobrável ficaram sentados a ler no sofá comprido e ondulante do foyer).

No dia seguinte, cerca das 21h5m, fui instalar-me na área de recepção do TeCA para observar o ambiente que aí se desenrolaria, bem como no espaço mais próximo do piano e nas imediações destas duas áreas. A maior parte dos espectadores só começou a chegar, em levas sucessivas, a partir de cerca das 21h15m. No tempo que antecedeu a apresentação do espectáculo, vi, dentro do TeCA, alguns espectadores a olharem com alguma atenção e a consultarem o *flyer* do espectáculo em causa. Além disso, vários espectadores – mais de uma dezena, pelo menos – ficaram a ler durante bastante tempo

e com muita atenção o desdobrável deste espectáculo (a grande maioria destes espectadores fez esta leitura permanecendo nos assentos ondulados do foyer). (Nesta noite, a equipa de frente de sala que se encontra junto às entradas para a sala de espectáculos também foi distribuindo aos espectadores um exemplar desse desdobrável enquanto o público aguardava pelo início do espectáculo).

Por seu turno, antes da apresentação da peça de dia 23 de Janeiro começar, vi vários espectadores (pelo menos, cerca de 25) que consultaram e leram com atenção e durante bastante tempo o desdobrável de *A Um Dia do Paraíso* (vários destes espectadores fizeram-no estando sentados no foyer, mas houve também alguns que o fizeram estando em pé). Como habitualmente, muitos espectadores aproveitaram os momentos antes do espectáculo para irem conversando nos seus círculos de amigos/conhecidos.

4.2 Argumentos na experiência teatral

Continuando a inspirar-me em ideias apresentadas por Howard S. Becker (2007), é preciso agora tratar dos argumentos que podem estar envolvidos na experiência teatral enquanto relato social. De acordo com Becker (2007: 26), “[i]n worlds dominated by makers, representations take the form of an *argument*, a presentation of just that material that makes the points the maker wants to get across and no more”. Dito de outra maneira, os argumentos constituem-se pelos pontos de vista que se querem transmitir.

Não há dúvida que, na criação teatral, os fazedores operam fortemente com argumentos e isso estrutura as suas obras. Um caso paradigmático que aqui queria apresentar relativamente a este ponto refere-se, aliás, a um dos tópicos importantes nesta

dissertação: as identidades. Diz respeito a uma parte do trabalho de observação de espectáculos que efectuei em São Paulo antes de acompanhar a temporada de *BR-3*. Mais concretamente, trata-se de uma criação artística apresentada pelo CPT/SESC Consolação, no âmbito do projecto *Prêt-à-Porter*, cujo director geral é Antunes Filho. Para uma melhor compreensão das ideias deste importante criador brasileiro e da filosofia subjacente ao mencionado projecto, veja-se a entrevista que Antunes Filho concedeu a Sebastião Milaré (1998c). O referido encenador segue um conjunto de ideias, entre as quais se verifica a influência da filosofia oriental. Segundo Antunes Filho (*apud* Milaré, 1998c: 82), tal filosofia

“nos ajudou muito. A começar com *yin* e *yang*, que é a complementaridade e não aquela coisa de tese, antítese e síntese... a luta dos contrários. Não é a *luta* dos contrários, mas a *harmonia* dos contrários o que nos interessa. E eu tenho que costurar essa harmonia permanentemente em cena, através do meu imaginário”.

Abordarei, assim, o espectáculo intitulado *Prêt-à-Porter 7*. Os textos foram escritos pelos próprios actores que assumiram também a direcção artística deste espectáculo apresentado no Espaço CPT/SESC (SESC Consolação), situado na região central de São Paulo. Assisti duas vezes à apresentação deste espectáculo – uma em Novembro e outra em Dezembro de 2005. A sala de apresentação do *Prêt-à-Porter 7* assumia-se como um espaço simples e algo despojado. A plateia era composta por três filas, cada uma mais alta do que a anterior, em cima das quais se encontravam dispostas as cadeiras para os espectadores com o seu respectivo número. À frente desta plateia aparecia um linóleo preto no chão onde decorreria o espectáculo, estando ao fundo umas cortinas pretas. Isto significa que não existia palco nem qualquer tipo de estrado e que a

plateia não se separava espacialmente do espaço cénico por nenhuma barreira significativa.

Antes do espectáculo *Prêt-à-Porter 7* começar, um membro do CPT/SESC dirigiu algumas palavras ao público. Referiu que o trabalho que ia ser visto tinha três momentos diferentes e que, entre eles, haveria um pequeno intervalo necessário para se fazer mudanças em cena. Acrescentou que durante esses intervalos quem quisesse podia sair dos seus lugares durante alguns momentos. Pediu ainda que as pessoas desligassem os seus telemóveis e outros aparelhos sonoros. No final de cada “movimento” (ou seja, de cada uma das três histórias/cenas montadas), o público bateu palmas se bem que, no final do terceiro desses movimentos, os aplausos foram um pouco mais intensos. A seguir aos aplausos, um dos membros do CPT/SESC aproveitou para referir as datas das outras apresentações de “*Prêt-à-Porter 7*”. Instantes depois, as pessoas começaram a sair da plateia e foram caminhando até ao elevador para descerem até ao piso onde está a entrada geral do SESC Consolação.

Em 1997, Antunes Filho consolidou todo um método para o actor que deu a conhecer seguidamente através do projecto *Prêt-à-Porter*, ou seja, um conjunto de *performances* apresentadas publicamente onde se sintetizam as conclusões obtidas. O *Prêt-à-Porter 7* era o mais recente conjunto desse tipo de *performances*. Segundo Antunes Filho, o nome de “*Prêt-à-Porter*” significa que estamos perante uma realização baseada em coisas simples (em termos cenográficos e de adereços e também ao nível daquilo que os actores preparam, ensaiam, escrevem e apresentam). Esta simplicidade ou despojamento estavam muito visíveis em *Prêt-à-Porter 7*. Em termos de cenografia e de adereços, havia poucos meios envolvidos e aqueles que se empregaram foram com certeza obtidos sem grandes custos e, além disso, os materiais e objectos usados eram fáceis de transportar, mudar, carregar e manipular. Quanto ao texto, estávamos perante

três histórias relativamente curtas e simples havendo, em cada uma delas, sempre um elenco de apenas dois actores. Desenvolveu-se a ideia de Antunes Filho de tratar de elementos opostos e de mostrar a complementaridade ou a harmonia de contrários.

A sala do Espaço CPT/SESC estava preparada para levar 70 espectadores. O espectáculo “Prêt-à-Porter 7” estreou a 9 de Abril de 2005. Na sua apresentação a que assisti em Novembro desse mesmo ano estavam presentes cerca de 60 espectadores e, na segunda apresentação a que assisti deste espectáculo, estavam na sala cerca de 65 espectadores. A duração do espectáculo, quer numa quer noutra ocasiões, foi de 1h15m (incluindo os dois intervalos – de cerca de 5 minutos cada – que houve entre o 1º e o 2º Movimentos e entre o 2º e o 3º Movimentos).

Como já foi referido, *Prêt-à-Porter 7* é constituído por três “movimentos”. Vejamos sinteticamente cada um deles. Em *Castelos de Areia*, duas amigas de infância reencontram-se após dez anos e falam sobre o seu passado e a sua situação actual. Uma delas é tímida, reservada e meio atrapalhada, ao contrário da outra que surge de forma mais afirmativa, enérgica e desembaraçada. É um “Movimento” que joga com os pares presente/passado; infância/idade adulta; acanhamento-timidez/desembaraçamento-“rebeldia”; grande/pequeno.

Em *Chuva Cai e Bambu Dorme*, vemos o encontro de despedida entre uma jovem estudante de artes plásticas que irá partir para a Europa e um floricultor. O floricultor cuidando das suas plantas parece representar o oposto da jovem. Ela ligada à viagem, à mudança, ao transitório, à passagem; ele ligado às raízes, àquilo que fica preso à terra; àquilo que pode permanecer para sempre, àquilo que frutifica num mesmo lugar.

Em *A Garota da Internet*, Meg está sentada numa mesa tomando uma bebida; pouco depois, chega Hudson que ganhou coragem para a vir conhecer. Os dois tinham-

-se relacionado até aí pela Internet e esta era a primeira vez que se encontravam lado a lado fisicamente. A oposição, à partida, não poderia ser maior: Hudson é tímido, atrapalhado, enquanto Meg é provocadora, agressiva e exibicionista (toda vestida de vermelho, o que leva Hudson a dizer-lhe que essa cor servia para dar nas vistas).

Um dos aspectos a destacar nas intenções de *Prêt-à-Porter 7* é o facto de se constituir como um projecto centrado na autonomia dos actores. Este é, aliás, um dos objectivos do trabalho de Antunes Filho, para quem o actor deve ser independente e ter uma relação não subordinada com o director. Vejamos: todos os textos de *Prêt-à-Porter 7* foram escritos e dirigidos pelos próprios actores. Além disso, foram eles que nos intervalos entre “Movimentos” diferentes fizeram a mudança de cenário e adereços. Foram eles também que se ocuparam de operar com a mesa de luz.

Depois deste relato de uma das minhas observações, retomo as ideias relativamente à tarefa de examinar os argumentos subjacentes à experiência teatral. Será que estes últimos só podem ser encontrados do lado dos fazedores?

Se recordarmos a ideia de que, tal como os ficheiros, os argumentos não são coisas mas modos de lidar com os relatos sociais, não podemos negar que, para além dos criadores, também os receptores das obras e manifestações culturais têm uma margem de manobra interpretativa que não pode ser negligenciada. A sociologia da arte e da cultura tem, aliás, desenvolvido muitas das suas reflexões e pesquisas apontando para a criatividade e múltiplas formas de interpretação dos objectos artísticos por parte do público. Jean-Louis Fabiani (2007) chamou devidamente a atenção para estes fenómenos ao falar dos processos pelos quais os objectos culturais são alvo de novos “actes de croyance qui les réactualisent” (2007: 11), sendo necessário assumir, desde o início, “les incohérences, les incompréhensions, les anachronismes et les appropriations multiples comme un élément central de l’analyse des objets et des institutions

culturelles” (2007: 11). Aliás, o próprio Becker (2007: 27) não deixa de reconhecer que os “users are not powerless and, in fact, often remake the products they are presented with to suit their own desires and needs”.

Os argumentos na experiência teatral podem, assim, ser examinados à luz das intenções e estratégias dos criadores ou tendo em conta as interpretações e usos dos espectadores ou mesmo confrontando e comparando aquilo que se passa com os primeiros e os segundos. De modo a pesquisar o teatro como estética da realidade, há, contudo, outra via que é possível de seguir e que foi aquela escolhida para a presente dissertação. Trata-se de colocar a experiência teatral em confronto com o pensamento social, sobretudo com aquilo que a teorização no âmbito das ciências sociais tem produzido.

A ideia que subjaz a este procedimento é simples: se as teorias produzidas no âmbito académico visam dar conta da realidade social, uma forma de examinar até que ponto a experiência teatral permite relatar a sociedade é vendo de que modo as referidas teorias aí podem encontrar uma forma de concretização, não escolar ou científica, mas dramática. De alguma maneira, trata-se de experimentar – com as limitações que reconheço – um percurso algo inverso ao que Becker ensaiou com os seus trabalhos de *performance science*; não se trata de ver de que modo a sociologia se pode apresentar através da actividade performativa, mas sim de considerar aquilo que a actividade performativa pode apresentar em termos de teoria social.

Em *Telling About Society*, Becker (2007) examina diferentes formas de contar a sociedade, procurando mostrar de que maneira cada uma delas lida com problemas semelhantes. Segundo este autor, não se trata de procurar o que seria a representação ideal da sociedade nem de encontrar uma hierarquia de qualidade entre elas. “It seems more useful, more likely to lead to new understanding of representations, to think of

every way of representing social reality as *perfect* – for something. The question is, *what* something is it good for?” (Becker, 2007: 17 e 18). O autor fornece a resposta a esta interrogação dizendo que ela remete para o domínio organizacional, ou seja, para os mundos de fazedores e utilizadores nas suas diversas colaborações, relações e expectativas (2007: 18, 72).⁶⁴

⁶⁴ Uma análise da experiência teatral baseada nesta formulação de Howard Becker lucraria em ser articulada com a noção de *comunidades teatrais* que esse autor usou, num estudo já aqui referido, em conjunto com Michal M. McCall e Lori V. Morris (Becker *et al.*, 1989). Designam-se assim conjuntos diferenciados de tradições comunitárias e culturas teatrais, oportunidades de trabalho e espaços teatrais disponíveis. Em cada comunidade teatral, estes três tipos de recursos tornam possível a realização de espectáculos e a existência de grupos artísticos. Com base neste enquadramento, Becker, McCall e Morris analisaram, recorde-se, três comunidades locais urbanas: Chicago, São Francisco e Minneapolis/St. Paul. Todas elas se constituem como “major regional centers of theatrical activity in the United States” (1989: 93). No entanto, cada um desses ambientes urbanos apresenta características singulares. Assim, por exemplo, ao nível das tradições e culturas teatrais, em Chicago, encontramos uma forte marca de um teatro de improvisação; em São Francisco, um teatro com uma forte componente política e uma especial receptividade às lógicas de vanguarda; em Minneapolis/St. Paul, temos uma aposta e valorização na produção e representação de textos teatrais originais. “As a result, each city attracts and rewards actors and directors who are interested in the kind of theatre done there, and who have or acquire the skills it requires.” (1989: 94).

Cada cidade revelaria, assim, articulações específicas do trabalho de todos aqueles que colaboram para que os espectáculos teatrais existam (Becker *et al.*, 1989). Em São Francisco, por exemplo, tínhamos uma cidade onde se encontrava uma grande quantidade de bons jovens actores, ao lado de outros que, ao longo do tempo, iam desistindo da sua carreira teatral, com excepção daqueles inseridos em companhias estáveis (1989: 100). Além disso, os directores artísticos procuravam actores com determinadas características diferentes daquelas apropriadas para as peças realistas dos anos 50. A existência de uma tradição de circo e de *vaudeville* nesta cidade era um importante contributo para o resolver deste tipo de problemas (1989: 102 e 103). Por outro lado, em Minneapolis/St. Paul, a dinâmica teatral contava com o papel central da existência de uma entidade onde os dramaturgos eram pagos para

No entanto, no âmbito da presente dissertação, a via escolhida para tratar destes assuntos, como se depreende do que foi dito acima, tem a ver com a própria existência de enquadramentos e problematizações da teoria social. Ou seja, pretendo analisar os argumentos da experiência teatral vendo de que maneira os relatos sociais produzidos dramaticamente são suficientemente bons para darem corpo a ideias, formulações e conceitos oriundos da teoria social, sobretudo daquela assente nas ciências sociais. Sublinhe-se que é o próprio Becker (2007: 113-115) que apresenta este *critério do suficientemente bom*, na medida em que os diversos tipos de relatos sociais estão sujeitos a omissões e distorções.

Analisando as duas experiências teatrais nucleares da pesquisa de que este trabalho dá conta, podemos começar por afirmar que ambas apresentam uma relação de sentido com a modernidade, ou seja, são, retomando os conceitos de Victor Turner, metacomentários sobre a condição moderna e, desse modo, promovem a reflexividade e uma tomada de posição acerca de tal condição. Desta forma, o teatro converte-se como uma forma de voz (*voice*) no sentido de Hirschman, num contexto do qual não há fuga possível. Como o economista nos referiu, “[t]he voice option is the only way in which dissatisfied customers or members can react whenever the exit option is unavailable” (Hirschman, 1970: 33). Se, para Hirschman (1970: 33), “[t]his is very nearly the situation in such basic social organizations as the family, the state, or the church”, mais ainda será relativamente às grandes linhas de constituição do social nos tempos que vivemos.

escreverem novos textos de teatro, o Playwrights’Center (1989: 103). Além disso, esta estrutura organizava toda uma série de actividades de promoção da escrita, leitura e encenação de novas peças teatrais. Em Chicago, a tradição do *improvisational theatre* revelava uma vontade de correr riscos e a oportunidade de continuar a trabalhar mesmo com falhas e fracassos (1989: 103 e 104).

Independentemente do nosso diagnóstico ou caracterização da contemporaneidade pender para uma leitura assente na pós-modernidade, numa modernidade tardia, numa sobremodernidade ou o que quer que seja, temos de lidar com o legado da modernidade. Esta última associa-se à existência de grandes narrativas (Lyotard: 1989), à existência de projectos de emancipação social (Santos, 1994; 1995 e 2000) e a processos de mudança social muito extensos, intensos e profundos (Giddens, 1992). Modernização e modernismo ligaram-se a diversas representações, ideias, concepções de dinâmica social, etc.

Quer em *BR-3* quer em *A Um Dia do Paraíso*, podemos ver um comentário social ao legado da modernidade em que operam argumentos distintos, mas ambos ligando a realidade social concreta com representações e imaginários da condição moderna. Nesse sentido, vemos, mais uma vez, como nos recordava Florence Naugrette, como o teatro é representação da realidade mas também representação da representação.

Em *BR-3*, a experiência teatral é enquadrada pelo facto de, logo nas cenas iniciais, os espectadores serem remetidos para o passado concreto da construção e vésperas de inauguração de Brasília. Ora, como é referido no texto de apresentação do desdobrável oferecido ao público,

“se Brasília é a capital do Brasil, o centro do poder político nacional, é também a utopia artificialmente forjada de um Brasil moderno, em contraste com a realidade artesanalmente arraigada de um Brasil arcaico. Brasília é, ao mesmo tempo, o Palácio do Planalto e as cidades-satélites de Taguatinga, Ceilândia, Núcleo Bandeirante e até mesmo, quem diria, Brazlândia. Porém, ainda uma outra contradição se coloca: a capital de um país periférico, não é, ela também, periférica?”

Em *BR-3*, o contacto dos espectadores com as vésperas de inauguração de Brasília é feito através de cenas nas quais se confrontam com Jovelina, cujo marido desapareceu enquanto trabalhava nas obras de construção da nova capital, com a desumanização presente no facto dessa personagem nem sequer receber o corpo do defunto mas sim apenas os seus pertences. Neste momento, o público assiste já ao espectáculo num barco que navega no rio Tietê com os seus destroços, lixo e odores desagradáveis. É como se se estivesse a lidar com os bastidores da glória da nova capital do Brasil e do futuro que anunciava, bem como com os detritos e ruínas que suscitou e foi legando pelo tempo fora.

É neste contexto que Jovelina fala com trabalhadores que operam na criação de Brasília em 1959, tentando ainda saber do paradeiro do seu marido. A dada altura, eles dizem-lhe o seguinte:

“*Candangos*: A poeira não assenta nem no fim do dia, quando ninguém mais agüenta, na hora em que tudo devia parar, quando já é noite e estão exaustos, porque criaram três turnos, três turnos!, durante todas as horas do ciclo da Terra ao redor do Sol, para que nunca houvesse descanso. Alguém tem que recuperar o tempo perdido. De vez em quando cai um aqui de cima. De cansaço. Estão atrasados. As coisas nunca são como a gente imagina. E você ainda diz que quer ver?”. (extracto da Cena 2)⁶⁵

Momentos depois, enquanto Jovelina se dirige para a área de escritório, os espectadores podem ouvir uma *voz-off*, a da personagem Zulema Muricy, dizer o seguinte:

⁶⁵ Este extracto bem como os que se seguem do mesmo género têm como proveniência a versão final de trabalho do texto dramático de *BR-3*, cuja cópia me foi fornecida pelo Teatro da Vertigem.

“Uma cidade que levará o país a reboque da sua miragem e o projetará no futuro até que os ímpios possam enxergá-lo no seu sonho de modernidade, que não exclui a graça e do qual participarão as árvores, os arbustos e o descampado como complementos naturais, pois o que caracteriza o conceito moderno de urbanismo, que se estende aos arredores e à própria zona rural, é, precisamente, a abolição do pitoresco, graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental. Em Brasília, a auto-estrada conduz ao próprio coração da cidade e prossegue de um extremo ao outro nos dois sentidos, norte-sul e leste-oeste, sem perda de élan. O automóvel se incorpora com naturalidade – por assim dizer, domesticado – à vida familiar cotidiana.” (extracto da Cena 2)

O contraste e o pessimismo não poderiam ser maiores, se tivermos em conta dois aspectos. O primeiro tem a ver com o confronto entre o desaparecimento do marido de Jovelina e aquilo que sobrou dele. Veja-se a parte final da Cena 4, passada no Escritório da NOVACAP:

“Escriturário (do alto das malas): O Congresso ainda não está pronto.

Jovelina: Eu sei que não está pronto. Mas onde é que está o meu marido? Ninguém sabe nada em lugar nenhum?

Escriturário: Nós só ficamos com a mala. Tá aqui.

Jovelina: (recebendo a mala, perplexa e sem ação. Prefere não compreender. Silêncio. Abre a mala. Encontra uma carta no meio das coisas do marido. Abre o envelope, esperançosa, e pede para o escriturário ler).

Jovelina: O senhor pode ler pra mim?

O escriturário pega a carta e lê, do alto da pilha de malas. É uma carta padrão do presidente, enviada aos que lhe escreviam pedindo emprego na construção da capital.

Escriturário: (lê) ‘Brasileiro, graças a cidadãos como você, o país nunca mais será o mesmo. O Brasil não poderia concretizar esta empreitada sem o seu esforço, o seu sacrifício, a sua fibra e as suas mãos. Vamos rasgar esta selva com estradas de São Paulo até o Acre. Vamos dobrar a natureza informe pelas formas da modernidade, do progresso e do desenvolvimento. O Brasil

precisa de você. O futuro o espera. Brasília o espera. Assinado Juscelino Kubitschek, Presidente da República.” (extracto da Cena 4)

O segundo aspecto diz respeito ao facto de Jovelina acabar por abandonar Brasília para ir viver e passar o resto da sua vida em Brasilândia, um bairro periférico de habitação precária em São Paulo. É aí, aliás, que muitas das cenas de *BR-3* se passam. Ora, como nos recorda Beatriz Jaguaribe (2007: 100), “[c]ast as both the locus of the ‘national imagined community’ and as a ‘fearful stain’ in the landscape of modernity, the favelas were often metaphorized as an emblem of Brazil’s uneven modernization”.

Em *A Um Dia do Paraíso*, o legado da modernidade é objecto igualmente de comentário e, à semelhança de *BR-3*, encontra também na questão da utopia um foco de interesse, se bem que tratado de forma amplamente diferente.

Em primeiro lugar, volte-se ao texto de apresentação do encenador e dramaturgo José Carretas incluído, recorde-se, quer no desdobrável oferecido aos espectadores quer no livro que acompanhou a respectiva produção teatral. A dada altura, diz-nos o referido criador:

“Confesso. Publicamente confesso: estou a utilizar Pêro da Covilhã para falar de mim. Porque ele acreditou num só Mito, mas eu acreditei em toda uma Utopia. (E continuo a acreditar sem saber o nome que lhe hei-de dar.)

É verdade que nunca pus os pés na Etiópia, mas conheço muito bem aquele país: fui eu que o imaginei sem guerras, sem senhores da guerra, com uma religião mestiça como devia ser a religião, se eu fosse religioso. Um país cheio de gente rica e essas coisas todas em que todos estamos de acordo que devíamos estar de acordo.

Para chegar à Etiópia é que é complicado. Porque, hoje, a Geografia continua tão confusa como era na Idade Média: o Reino de Preste João tanto estava para lá do Muro de Berlim, como

irradiava Orientes algures perto de Pequim. O mito tanto tremia nas neves altas do Nepal, como elanguescia nos requebros musicais do calor cubano.”

Aqui temos como a viagem de Pêro da Covilhã e o mito do reino do Preste João, constituintes quer um quer outro da História, são assumidamente mobilizados para uma criação teatral como ficheiros. Trata-se, com efeito, da lógica dos utilizadores. José Carretas usa mesmo a expressão “estou a *utilizar* Pêro da Covilhã” (itálico meu). No entanto, esta utilização insere-se num conjunto de argumentos que se destinam a comentar o legado da modernidade, como se viu atrás. Em declarações reproduzidas num dos artigos de imprensa de Inês Nadais anteriormente referido, o encenador e dramaturgo de *A Um Dia do Paraíso* afirmou o seguinte relativamente ao espectáculo em causa:

“A Etiópia é um pretexto para falar da utopia. Vivemos um tempo intermédio em que se perderam as utopias. Até há pouco tempo, por exemplo, o Reino do Preste João ficava do lado de lá do muro de Berlim. Essa utopia acabou, mas a Utopia é uma necessidade prática: se estas que temos não chegam, temos de inventar outras. De momento estamos todos encostados uns aos outros à espera que alguém dê o tiro de partida.” (José Carretas *apud* Nadais, 2007a: 20).

Aliás, a própria existência de utopias, a sua imaginação, divulgação e promoção caracterizam as sociedades modernas. Françoise Choay (2007: 43-57), por exemplo, efectua uma análise sobre as utopias no quadro de uma abordagem dos textos sobre arquitectura e sobre a cidade. Defende que os textos utópicos tiveram a sua fundação apenas com a obra de Thomas More justamente intitulada de *Utopia*. Usando um conjunto de sete traços característicos sobre essa forma textual (2007: 44), advoga mesmo que “a utopia é uma produção [...] ligada às perturbações epistémicas do Renascimento” (2007: 44). O próprio José Carretas chama a atenção para a distinção

entre o reinado do Preste João que seria um mito e aquilo que deriva de formulações de outro tipo, as Utopias precisamente. Mas é utilizando o mito do Preste João que se pode comentar os projectos utópicos, dada a natureza ideal, de sonho e de desejo que ambos puderam acalentar.

As personagens de *A Um Dia do Paraíso* disto mesmo dão conta, sobretudo em partes do dialogo entre Pêro da Covilhã e Afonso Paiva, enquanto estão de viagem em conjunto (Cena Sétima) e no sonho/visão do primeiro (Cena Nona).

“Afonso de Paiva – Bom, no Reino de Prestes João, não há pobres nem há fome, nem vontade de roubar. Os homens vivem duzentos anos ou mais e um homem pode ter várias mulheres que não faz mal.

[...]

Afonso de Paiva – E parece que lá não há doenças.

Pêro da Covilhã – Mas como é que isso é possível?

Afonso de Paiva – Porque é lá que está a Fonte da Eterna Juventude. Quem se banha nessas águas nunca mais morre.

[...]

Pêro da Covilhã – Mas e as doenças? Pode-se viver para sempre e viver sempre doente.

Afonso de Paiva – Devem ser águas medicinais...

Pêro da Covilhã – Hum, sim, suponho que sim. Fala desse Reino como se estivesse a falar do Paraíso.

Afonso de Paiva – E estou. [...]” (extractos da Cena Sétima).⁶⁶

Dadas as características da experiência teatral até aqui enunciadas, percebe-se que o teatro seja também uma arte onde a identidade se joga no decurso da sua

⁶⁶ Este extracto bem como os que se seguem do mesmo género têm como proveniência o texto dramático de *A Um Dia do Paraíso* tal como resultou da sua fixação apresentada no livro homónimo (ver Carretas, 2007).

dimensão representacional e que possibilite o exame, o questionamento e a reflexividade identitárias através quer das identidades das personagens em cena quer dos estilos e formas de as colocar em confronto. Ann Swidler (2003) mostra-nos bem como a identidade é um elemento crucial quando se fala de usos e capacidades cultivadas. Os reportórios culturais possibilitam e limitam as formas pelas quais os indivíduos se examinam a si mesmos e aos outros, bem como permitem a constituição e manutenção de actores quer pessoais quer colectivos – “selves, families, corporations” (2003: 103).

Na relação teatral, o público confronta-se com os actores enquanto corpos que desempenham um determinado papel. Por outro lado, o trabalho de construção da personagem abre as portas para uma determinada experiência cognitiva e expressiva do artista. Não nos podemos esquecer, como nos diz Georg Simmel, que o actor realiza a passagem das figuras do texto dramático para “a tridimensionalidade da sensorialidade plena” (Simmel, 1998: 202). Tal ocorre sem que a autonomia da experiência teatral tenha de ser recusada, pois o teatro não se configura nem como imitação da realidade nem como escravo da obra literária (1998: 206-208).

Para o estudo das questões identitárias, deve ter-se em conta a natureza dinâmica e relacional da identidade, a distinção entre identidades pessoais e sociais (primárias e secundárias) e a acção das narrativas identitárias (Mendes, 2001 e 2003). De extrema importância são também as noções de identidades múltiplas (2001: 507-511) e de identidades performativas (2003: 53-90), pois podem reconduzir-nos, por um lado, ao facto da experiência teatral permitir a *encarnação/confrontação* de diferentes subjectividades e, por outro, à possibilidade de abordar a relação entre diversas dimensões da experiência teatral, quer enquanto *poética* quer enquanto *política*.

Por outro lado, a conflitualidade tece relações muito intensas com as questões identitárias (Mendes, 2001). Como nos diz José Manuel Oliveira Mendes, “[a]s bases e as origens das identidades são os acidentes, as fricções, os erros, o caos, ou seja, o indivíduo forma a sua identidade [...] do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização” (2001: 490).

Chegados aqui, estamos conscientes da importância da conflitualidade e da identidade no seio da experiência teatral. Vejamos agora cada uma delas em relação às duas criações artísticas nucleares no contexto da pesquisa empírica realizada.

De que forma será útil considerar a identidade, tendo em conta que se pretende abordar a experiência teatral como relato sobre a sociedade? Opta-se por dar relevo às identidades sociais, no caso de cariz cultural, dado o campo comparativo de análise escolhido (dois países diferentes, mas com relações históricas conhecidas) e dada a forma como a questão religiosa e nacional se torna crucial em ambas as peças teatrais em causa.

Dito isto, o problema fica circunscrito, mas não resolvido. Como abordar as identidades culturais no seio do teatro como forma representacional? A solução pode ser encontrada vendo-se o modo como Becker (2007: 35-53) tratou do “problema fotográfico”. Segundo o sociólogo, ao contrário das tabelas estatísticas que nos indicam quais as dimensões e categorias a ter em conta e, assim, nos apontam o que é relevante considerar, as fotografias comportam uma maior liberdade interpretativa por parte dos seus receptores. Elas configuram-se numa série de sequências que permitem aos seus observadores irem fazendo comparações constantes entre umas e outras e, fruto desse trabalho, detectam-se similaridades e diferenças. Tal trabalho comparativo permitirá que se estabeleçam as categorias e dimensões à volta das quais as imagens nos fornecem exemplos concretos. Os observadores têm pois a tarefa de “to work out from what kinds

of combinations of people and situations and their interaction the segment of society the photographer is telling us about contains” (2007: 43).

Apliquemos a mesma lógica aos dois espectáculos teatrais observados. No caso de *A Um Dia do Paraíso*, vemos sucederem-se e alternarem-se em cena diversas identidades religiosas e comunitárias (cristãos portugueses, muçulmanos, um judeu e cristãos da Etiópia). Em termos de argumentos, o relato fabricado serve os propósitos de dar conta das identidades como raiz, no sentido que lhe atribuiu Boaventura de Sousa Santos (1996). Segundo este sociólogo, as raízes são pensadas como “tudo aquilo que é profundo, permanente, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência” (1996: 9).

Na Cena Segunda, na corte de D. Afonso V, o Bispo de Évora fala do “perigo árabe” e tece severas críticas ao Islão; na Cena Sétima, Afonso de Paiva afirma que a existência de cristãos no Oriente “era bom, porque podiam ser nossos aliados contra os árabes”; na Cena Décima Primeira, um Muçulmano Anónimo explica a Pêro da Covilhã (disfarçado de muçulmano) por que “o Cristianismo é uma religião cheia de contradições, de absurdos”, além de manifestar que acha inadmissível a ideia da Santíssima Trindade bem como a do Purgatório, esta personagem fala ainda de como os cristãos “andam a ver se dão a volta a África, para nos roubar o comércio das especiarias”; na Cena Décima Segunda, ao reencontrarem-se, o Rabi Abraão faz ver a Pêro da Covilhã que aquilo de este último se queixa “É para que saibais o que sofrem os judeus”; na Cena Décima Quarta, o conselheiro etíope informa Pêro da Covilhã de que “irás aperceber-te de que não fazemos outra coisa senão tentar evitar ser esmagados pelos vizinhos muçulmanos”.

Em *BR-3*, sucedem-se diversos evangélicos (Evangelista, o Pastor, Jonas convertido e sua mulher), a médium Zulema Muricy, Jonas, nos anos 80, vagueando

pelo país e indo de igreja em igreja, o Celebrante da Igreja dos Mortos, os fiéis do Templo de Tia Selma na zona de Brasília, Jonas inventando um novo culto (a Igreja da Agnóia) e tendo os seus seguidores.

Aqui parece reinar o mundo da opção. Segundo Boaventura de Sousa Santos (1996: 9), as opções são pensadas como “tudo aquilo que é variável, efémero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes”.

Quando Zulema Muricy aparece junto com Jovelina diz-lhe para não referir o seu nome e, mais tarde, indica-lhe que a deverá passar a tratar por Selma, Tia Selma. Zulema, após ter escapado da morte, tornara-se sacerdotisa/médium e o seu nome (antigo) não devia ser dito. Aliás, é esta personagem que rebaptiza Jovelina e a nomeia de Vanda. A opção significa também que algo não se faz de raiz; é o caso das conversões. Ao falar daquela que impulsionou junto de Jonas, Evangelista diz o seguinte diante dos espectadores:

“Vocês querem saber o que é preciso pra converter uma pessoa? Dois anos. Os homens correm muito menos o risco de duvidar do que o de crer. No fundo, todo mundo quer acreditar. Todos vocês. E basta eu ficar atenta às oportunidades. Quando não acreditam em mais nada. Nem no amor, nem na família, nem no trabalho, nem na lei. Eu estou aqui. A conversão vem calar o medo. Basta dizer a cada um de vocês que são diferentes dos outros, que têm o dom, o dom de ver, que são especiais, e na mesma hora começam a acreditar. O pastor me disse: dois anos. Em dois anos, Jonas era fiel como Jesus.” (extracto da Cena 12)

Antes da Cena 22 em que Jonas contacta com os membros do culto da Tia Selma, o primeiro é informado por um vendedor sobre o que se passou com esta última:

“Jonas: De onde vem essa música?

Vendedor: Música? (*tenta ouvir, não se ouve música nenhuma, se dá conta*) Ah, isso? Você chama isso de música? Mas não é. Vem do vale depois daquela serra. Chamam de serra mas não é serra. Também não é vale. Uma mulher que não gostava do nome fundou uma religião do outro lado. Inventou um relevo. Disse que era serra. Disse que era vale. Eles repetiram. Agora todo mundo chama ela de Selma. Mas quando eu era menino, ainda se chamava Zulema. Zulema Muricy. E tinha horror do nome. Foi no tempo em que aqui ficava uma outra cidade. Que também tinha outro nome. Era onde morava quem tinha vindo pra construção. Enquanto uns constróem uma cidade, os outros inventam uma religião. Você devia ir ver com os próprios olhos.” (extracto da Cena 21)

No entanto, as opções aqui relatadas aparecem como que num curto-circuito entre passado e futuro. Levam a que se esqueça o nome que se tinha, levam a que se possa inventar sempre que for necessário, levam a que as experiências se associem a muitas das características identificadas por Marc Augé (1998) como sendo da ordem do entre-dois-mitos. Ora, para este antropólogo, “[d]evemos observar que, tanto do lado dos inventores do religioso como do lado dos criadores de imagens, a situação do entre-dois mítico é uma condenação à repetição e à cópia” (1998: 94). Ainda para Augé (1998: 96),

“[p]odemos começar por pensar que a situação do entre-dois mítico é característica de todas as situações coloniais, que bloqueia, de certo modo por definição, todo o acesso a uma modernidade efectiva – definida segundo os critérios adicionados da autonomia do indivíduo, do desencantamento do laço social e da inscrição num progresso histórico que tem na democracia uma etapa e uma condição.”.

Em *BR-3* a questão da identidade nacional aparece como uma pluralidade onde se enfatiza uma hibridação que não fornece motivos celebratórios. Bernardo Carvalho (2006), ao reflectir sobre o processo de criação artística em causa, fala de como nas

igrejas evangélicas brasileiras se pode usar “a estratégia do medo e da coerção” (2006: 37). Fala igualmente “do alucinante Vale do Amanhecer” (2006: 32) e da religião do Santo Daime. Relativamente a estes dois cultos diz que

“são, além de religiões por assim dizer tipicamente brasileiras, manifestações místicas que expõem de uma forma despudorada o quanto há de vontade de materialização dos desejos e fantasias de seus criadores e administradores na concepção dos ritos seguidos, daí em diante, por uma legião de crentes” (2006: 32).

Por sua vez, Sílvia Fernandes (2006: 40), ao falar dos três eixos de pesquisa do projecto *BR-3* (Brasília, Brasília e Brasília), usa as seguintes palavras:

“A cidade planejada, a cidade de fronteira e a cidade periférica projetavam territórios em que a ideia de pertencimento nacional era enfraquecida por noções de borda, margem e travessia, e identidades instáveis, processuais e híbridas, substituíam os sujeitos seguros da brasilidade”.

No caso de *A Um Dia do Paraíso*, temos curiosamente, através da personagem de Pêro da Covilhã tal como imaginada por José Carretas, uma figura que pode ser lida como personificando, em alguns traços essenciais, aquilo que, para Boaventura de Sousa Santos (1994: 132-136), define a cultura portuguesa como uma cultura de fronteira, na sua dimensão de cosmopolitismo. Segundo o referido sociólogo,

“[p]ara as culturas dotadas de fortes centros, as fronteiras são pouco visíveis, e isso é a causa última do seu provincianismo. Ao contrário, o acentrismo da cultura portuguesa é o outro lado do seu cosmopolitismo, um universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos” (1994: 134).

Quais são, então, as características de Pêro da Covilhã, enquanto personagem da peça escrita por José Carretas, que apontam no sentido da vertente de cultura de fronteira acabada de descrever? Pêro da Covilhã aparece na Cena Segunda como sabendo falar árabe porque assim tinha aprendido na corte do senhor Duque de Medina Sidónia; na Cena Décima Segunda, às portas do Cairo, ao reencontrar o Rabi Abraão, confessa-lhe: “Ando tão baralhado com as religiões que só me apetece abraçar todas e não seguir nenhuma”; na Cena Décima Quinta, ao receber a visita de Francisco Álvares diz-lhe o seguinte:

“Eu, por exemplo, sou etíope, sou egípcio e castelhano e napolitano e às vezes dá-me saudade de Alexandria. Há dias em que acordo nas abas da Serra da Estrela. Já adormeci no Cairo, ao entardecer. Chego a ter saudade das febres em que também viajei. Eu sou tudo o que viajei. E no fim de tudo, penso que acabo por ser português. Sou português, sou. Sou um mestiço da alma.”.

Relativamente ao conflito, opto por abordá-lo da forma que mais o traduz intensamente em termos sociais, ou seja, em termos de guerra. A pergunta a fazer é, pois, de que modo as experiências teatrais observadas se constituem como relatos de guerras? Sigo um raciocínio baseado no livro de Tatiana Moura (2010), no qual se abordam o fenómeno da guerra, as suas manifestações ao longo da História e os contextos concentrados de violência armada urbana na contemporaneidade. A referida autora caracteriza as chamadas *velhas guerras* e as suas diferentes configurações desde os séculos XVII e XVIII até aos finais do século XX, problematiza o que foi designado por *novas guerras* e apresenta a sua proposta de se considerarem as *novíssimas guerras*.

Ora, considerando a criação teatral *BR-3*, podemos vê-la como um relato sobre precisamente novíssimas guerras. Para Tatiana Moura (2010: 40-66), tais conflitos não são propriamente diferentes dos anteriores, mas apresentam-se numa escala mais micro

– embora estas guerras locais tenham muitas inter-relações com o nível global –, sendo cada vez mais difícil opor nitidamente guerra e paz, uma vez que as zonas de uma e de outra não se excluem mutuamente. Tal fenómeno passa pelo tipo de violência urbana de que *BR-3* trata, sobretudo naquilo que diz respeito aos jogos de tráfico de droga, à corrupção policial, à influência e interesses que gravitam em torno da favela de Brasilândia, mas que, pela sua lógica económica, a transcendem com efeito. Recorde-se que, no desdobrável distribuído aos espectadores de *BR-3*, se pode ler, a dada altura, o seguinte sobre Brasiléia: “está situada nos confins do Acre, um estado nos confins do Brasil, o que parece duplicar o conceito de periferia. A cidade é periferia do país, periferia da selva amazônica e fronteira do tráfico de cocaína”.

Durante a apresentação do espectáculo, a atmosfera bélica é anunciada, repetida e sublinhada diversas vezes e de diferentes formas. Pensemos, desde logo, na maneira como o espectáculo se inicia. Os espectadores são surpreendidos por ruídos e estrondos explosivos e aparece-lhes à frente Evangelista que, antes de os convidar a entrar para o barco/igreja, os interpela:

“Onde vocês pensam que estão?

Como é que vieram parar em Brasilândia? Ninguém lê os jornais? Não sabem que há uma guerra? (*tenta arrebanhar o público*) Não ficar aí parados? Por aqui! Por aqui!

(*lembra, louca, enquanto conduz o público*) Tive um sonho esta noite. Sonhei com vocês. Achei que viriam. Achei que vocês estivessem aqui, diante de mim. Achei que fosse um rio. (*está diante do rio*) Achei que tudo se passava aqui.” (extracto da Cena 1)

BR-3 é também um relato daquilo que Marc Augé chama de *guerra dos sonhos*, dada a situação das cosmologias e sonhos das personagens se encontrarem na situação entre dois-mitos atrás evocada.

No entanto, se atendermos à concepção alargada de guerras proposta por Tatiana Moura, é preciso não esquecer que a diferentes tipos de guerra correspondem diferentes tipos de economia de guerra (Moura, 2010: por exemplo, 26 e 54). Inspirando-se na análise de Mary Kaldor, Tatiana Moura (2006: 54) sintetiza estes últimos, no quadro das chamadas *velhas guerras*. Assim, no âmbito do estado absolutista, encontramos a “[r]egularização dos impostos e empréstimos”; no Estado-nação, a “[e]xpansão da administração e burocracia”; nas coligações inter-estatais, estados multinacionais e impérios de há cerca de um século atrás, a “[e]conomia de mobilização”; nos Blocos característicos do século XX, o “[c]omplexo militar-industrial”. Já quanto às *novas e novíssimas guerras*, Moura (2010: 54) chama-nos a atenção para o facto da distinção entre umas e outras se verificar em diversas dimensões, entre as quais aquela relativa à economia de guerra. Assim, enquanto as novas guerras se encontram associadas a uma “[e]conomia de guerra globalizada [e a uma] [e]conomia política global subterrânea” (2010: 54), às novíssimas guerras estão subjacentes “[a]glomerados de economias de guerra informais” (2010: 54), “[t]ráfico de drogas; [t]ráfico de armas; [t]ráfico de seres humanos” (2010: 54).

É assim que se pode compreender como a noção de se estar em guerra vai sendo constantemente lembrada ao longo das cenas de *BR-3*. O tráfico de droga em Brasilândia entretetece-se com a desestruturação da família de Vanda, Jonas, Helienay, Patrícia e Douglas e com as ligações entre o Dono dos Cães, o Pastor e a Evangelista. Ora, neste complexo de relações, as marcas e influência da guerra acabam por ter impacto, efeitos e reforços pelo Brasil fora, se entendermos a tragédia que se desenvolve ao longo da viagem de Jonas com desfecho fatal no Acre, junto à fronteira com a Bolívia. Mesmo o diálogo do senador com a sua mulher em Brasília (Cena 40) aponta para um densificar da teia conflituosa que está em jogo permanentemente: o

político confessa à sua esposa que tinha dado “pra fechar o negócio” relativamente à aquisição de umas terras. Confidencia-lhe: “E, ainda por cima, paguei com o dinheiro da igreja”, acrescentando pouco depois que “[o] homem precisa tanto de madeira quanto de sangue pra viver. A gente nasceu pra queimar.”. Além disso, situada na parte da Bolívia que faz fronteira com o Brasil, a Rainha Mariana esclarece Patrícia: “Quem mata na Bolívia corre para o Brasil. Quem mata no Brasil corre para a Bolívia.” (extracto da Cena 31). Quando a filha de Jonas lhe confessa que pretende descobrir onde se encontra o assassino da sua mãe, a Rainha sublinha o que já tinha referido, comentando o seguinte: “É brasileiro ou boliviano? Se for brasileiro, está na Bolívia. Se for boliviano, está no Brasil. É tiro e queda.” (extracto da Cena 31).

No caso de *A Um Dia do Paraíso*, temos dois tipos de guerras. O primeiro pode ser designado como guerra antiga anterior ao estado-nação moderno. Tem a ver com os conflitos entre nobres e realeza que se concretizavam em situações como a descrita na Cena Quarta na qual, no contexto da corte de D. João II, se denuncia uma conspiração e o Duque de Viseu é assassinado.

O segundo tem a ver com os receios por parte de cristãos e de muçulmanos relativamente à ameaça que pensam que os outros podem constituir para si. Em *A Um Dia do Paraíso* não há nenhuma cena de violência física entre personagens de religiões diferentes. Contudo, existe uma cultura de fechamento ao diálogo religioso baseada na suposição de perigos: o “perigo árabe” para o Bispo de Évora; o perigo de ser morto sentido por um Pêro da Covilhã que, na sua viagem, tem de se disfarçar de muçulmano e teme ser descoberto; o perigo da intolerância dos cristãos da época que é assinalado por um muçulmano anónimo; o perigo implícito na fala de um dos membros da corte de Preste João na Etiópia quando afirma “que não fazemos outra coisa senão tentar evitar ser esmagados pelos vizinhos muçulmanos”.

No entanto, o conflito subjacente não se pode restringir a uma mera questão de intolerâncias e argumentos e contra-argumentos teológicos. Afinal, entre a conflitualidade imaginada ou declarada por cristãos e muçulmanos, existem lógicas político-económicas necessárias de equacionar, para que não haja, como afirma Martin Shaw (1997: 35-37) pensando em conflitos da época recente, uma interpretação errónea onde se acabaria por explicar os conflitos reduzindo-os a questões comunitárias ou étnicas (ou seja, culturais), quando o cenário mais amplo não o permite.

Com efeito, em *A Um Dia do Paraíso*, temos diversos elementos que nos lembram os interesses políticos e económicos que lucrariam com a criação e reforço de uma suposta oposição entre membros de religiões diferentes. Na Cena Sexta, D. João II é bastante claro quanto aos propósitos envolvidos na tarefa que destinou a Pêro da Covilhã. Assim, o primeiro diz para o segundo o seguinte: “não é preciso lembrar-te a importância da tua missão. É a nossa chegada à Índia que está em causa. Eu quero essa canela e toda essa pimenta e quero toda essa riqueza que merecemos. Traz-me o Oriente, Pêro da Covilhã”. Na Cena Sétima, Afonso Paiva, perante a estranheza manifestada por Pêro da Covilhã relativamente à localização do Reino de Prestes João no Oriente, diz ao seu colega de viagem o seguinte: “Pois, lá está: haverá [cristãos no Oriente]! E se houvesse, era bom, porque podiam ser nossos aliados contra os árabes. E se for verdade que ele é riquíssimo e tão poderoso como vem na Carta...”. Por outro lado, o Muçulmano Anónimo da Cena Décima Primeira dialoga com Pêro da Covilhã tecendo uma série de considerações teológicas sobre aquilo que acha incompreensível no Cristianismo, para, mais adiante, referir que os cristãos daquela época “andam a ver se dão a volta a África, para nos roubar o comércio das especiarias”. Na Cena Décima Quarta, os cristãos etíopes falam, por sua vez, da ameaça que os muçulmanos representam em termos de estabilidade territorial, pois, como Prestes João explica a

Pêro da Covilhã, “as nossas fronteiras são, como dizer, flutuantes por causa da pressão externa”.

CAPÍTULO 5
A EXPERIÊNCIA TEATRAL
COMO *ESTÉTICA DA REALIDADE: RELAÇÃO*
FAZEDORES/UTILIZADORES EM MODO SUBJUNTIVO

Neste capítulo, abordar-se-ão os modos pelos quais a experiência teatral se pode converter em relato social produzindo uma relação entre fazedores e utilizadores que não está ao alcance de outras formas de contar a sociedade. Como se viu anteriormente, Becker (2007) mostra-nos como são múltiplos os meios através dos quais se pode produzir uma representação da vida social: a fotografia, o cinema, a literatura, a etnografia são apenas alguns exemplos possíveis. Acontece que, em tais casos, há uma separação bastante nítida entre fazedores e utilizadores. Basta pensarmos na análise que o próprio Becker (2007: 35-53) produziu sobre a forma como o trabalho fotográfico de Walker Evans intitulado *American Photographs* se revela como um poderoso relato da sociedade norte-americana. O conjunto de interpretações possíveis acerca dessa obra continua em aberto. Como refere Becker (2007: 53), “Evans did his part of the job. He made and selected the pictures, which contain the possibilities, and put them in a book. He left the rest for the user to do”.

No entanto, de acordo com tudo o que foi exposto na Parte I desta dissertação, a experiência teatral é bastante distinta da experiência fotográfica de que nos fala Becker. No teatro, os utilizadores não contactam com o objecto artístico depois de este estar concretizado; as interpretações do público acontecem, desde logo, em múltiplos momentos em que os fazedores estão a produzir o seu relato social. Enquanto actividade performativa, o teatro envolve uma série de processos em que fazedores e utilizadores se encontram em conjunto numa área finita de significação onde se pode operar no modo subjuntivo da cultura.

Neste capítulo, ver-se-á como, no contexto teatral, a relação entre fazedores e utilizadores pode configurar estes últimos enquanto parte do processo de produção do relato social em causa. Para isso, no primeiro ponto, examinar-se-ão os modos pelos quais os espectadores se podem tornar em testemunhas cuja presença participa

activamente na criação teatral. No segundo ponto, abordar-se-á o modo como o cómico se insere na experiência teatral fazendo de cada utilizador um potencial ou activo participante enquanto *homo ridens*.

5.1 Testemunhas presentes na experiência teatral

Em primeiro lugar, convém recordar aqui que a dimensão marcadamente *social* da experiência teatral ganha contornos multifacetados. Por um lado, esta última, recorde-se, assenta na necessidade e prática efectiva de uma relação entre actores e público. Estamos, portanto, perante uma experiência de encontro e de interacção enquadrada por dispositivos e mecanismos que proporcionam a consciência de se ser membro de uma realidade partilhada onde se vê e onde se é visto. Como refere, por exemplo, Schechner (2008: 14), os próprios espaços onde ocorrem as apresentações teatrais, de dança ou de música (bem como desportivas ou rituais) “are uniquely organized so that a large group can watch a small group – and become aware of itself at the same time.” Esta auto-consciência configura-se através de relações (formais e informais) estabelecidas entre o espaço e as actividades em jogo, sendo gerada por diversos procedimentos, tais como, “applause, responsive reading, singing, organized cheering” (2008: 24).

Por outro lado, como se viu na Parte I desta tese, a experiência teatral é uma actividade performativa que opera segundo uma lógica de descontinuidade com a realidade quotidiana, tendo a capacidade de criar o efeito subjuntivo de que falava Turner, ou seja, um ambiente de *como se, por hipótese*, etc. Ao falar do modo como os espectáculos teatrais se relacionam com as audiências, Helen Freshwater (2009: 52 ss.) refere que existem diferentes modalidades de posicionar os espectadores.

Tendo em conta as dinâmicas teatrais de há um século até à actualidade, podemos encarar o efeito da quarta parede como uma espécie de *default option* que opera na mente de muitos espectadores quando vão ao teatro, se desconhecerem as características da peça a que vão assistir. Ou seja, não havendo indicação em sentido contrário, espera-se que as condições nas quais actores e público se vão encontrar obedeam, pelo menos, às convenções relativas à referida barreira imaginária que separa uns e outros.

No entanto, como se sabe, múltiplas manifestações teatrais contemporâneas recusam a quarta parede e, ao fazê-lo, têm que lidar com a questão de saber como vão posicionar (e não se trata obviamente apenas de uma questão física e espacial) os espectadores. Uma das formas de responder a este problema reside em aproveitar a natureza subjuntiva do teatro para colocar o público como testemunha do evento teatral – assim, os espectadores podem acabar por ser inseridos dentro do espaço cénico e participar, de alguma maneira, do universo ficcional proposto “estando no seu interior”. Os espectadores podem ser também interpelados directamente sendo-lhes deliberadamente dirigida a palavra pelos actores que, dessa forma, assumem em palco a presença do público.

Quer em *BR-3* quer em *A Um Dia do Paraíso*, o encontro entre actores e espectadores não segue a convenção assinalada por Erving Goffman de que os últimos encontram os primeiros como personagens sem que estas últimas saibam. Pelo contrário, em cada uma destas criações, o momento inicial surge como um enquadramento no qual quem está em cena se dirige expressamente ao público e, dessa forma, inscreve-o numa determinada relação.

No caso de *BR-3*, a Cena 1 inicia-se com uma sonoridade explosiva e barulhenta (indicadora de um clima de violência) e com o surgir de Evangelista que, como vimos anteriormente, interpela a audiência, fazendo que com esta última a siga.

Por exemplo, na noite de 29 de Abril de 2006, como era hábito, o espectáculo começou com os sons produzidos por explosivos que ficavam perto do público mas afastados dos seus olhares. Assim que essas explosões tiveram início (o que provocava sempre um grande impacto sonoro) uma das espectadoras soltou mesmo uns gritos agudos e bem audíveis de susto.

Vejamos agora o que acontece depois de Evangelista dizer que tinha sonhado com aquele encontro junto ao rio:

“Já sonharam com febre?”

Alguém já sonhou com febre?!

Estão vendo aquela luz? (*aponta para um luminoso piscando: JESUS É MAIS ALVO DO QUE A NEVE*) Estão vendo? Eles fizeram uma igreja onde antes havia um cinema, mas os filmes não me saem da cabeça. É para lá que vocês têm que ir. Lá estarão a salvo.

[...]. *O público vai até a igreja (a balsa no rio), conduzido pela Evangelista. Enquanto ela conduz os espectadores, protegendo-se dos tiros, vai contando o dinheiro, que depois guarda nos bolsos. [...] O público se acomoda, o barco zarpa.*

Evangelista: Agora, pensem em vocês. Não olhem pra trás. Depois eles tiram de lá os corpos que ficaram. De manhã, quando vocês acordarem.

Hoje é vigília de Páscoa. [...]

[...]

Faz dezessete anos que eu estou dormindo. Faz dezessete anos que o pastor caiu bem aqui, crivado de balas, e até agora não mandaram ninguém no lugar dele. Eu faço o que posso. Ponho a fita. Pelo menos, é a mesma voz. É a voz do pastor. Eu fecho os olhos, me tranqüiliza, não vejo mais nada, não tenho mais nenhuma visão. Ele diz que não sou culpada, que está tudo na minha cabeça, que ainda não acordei. E eu acredito. (extracto da Cena 1).

Com este dispositivo teatral, a audiência torna-se testemunha do relato de Evangelista que actua como narradora, mas, ao mesmo tempo, o público fica posicionado como estando dentro, de um modo subjuntivo cultural, é certo, de uma igreja evangélica chamada “Jesus é mais alvo do que a neve”. Mais tarde, existia mesmo um momento (Cena 18) em que Evangelista interagia com elementos do público no sentido de tentar saber, pela indicação, proximidade ou mesmo pelo toque, se aquelas pessoas estavam a precisar de apoio e se Deus lhe indicava o que fazer relativamente aos espectadores a quem se dirigia.

Em cada sessão de *BR-3*, os espectadores passavam por diferentes espaços do barco que os transportava ao longo do rio Tietê. Numa primeira fase, entravam e sentavam-se no chamado piso térreo da embarcação onde um corredor separava as filas de assentos da esquerda e da direita. Os espectadores tinham liberdade para se poderem movimentar dentro deste piso, podendo levantar-se e aproximar-se, assim, dentro do barco, das cenas que ocorressem junto ou na margem do rio que estava mais afastada de cada lugar sentado. Esta fase do espectáculo concentrava a grande maioria das cenas. A dada altura, o público tinha de subir as escadas que davam para o patamar do barco designado de piso superior. Neste piso, os espectadores eram interpelados para se dividerem no espaço: os homens ficavam junto a uma das paredes e as mulheres junto à parede paralela. Durante as diversas sessões a que pude assistir, o público aceitava em geral este traço singular do pacto teatral estabelecido em *BR-3*. Neste piso superior do barco, passava-se a parte do espectáculo referente ao baile onde os filhos de Jonas acabavam por encontrar o seu pai, agora mestre da Igreja da Agnóia por si fundada.

Ou seja, estando no barco, os espectadores não podiam fugir da condição de confronto com uma igreja evangélica, pois estavam no seu interior, subjuntivamente falando; ao ficarem divididos espacialmente em termos sexuais na cena do baile que

decorria no piso superior do barco, tornavam-se, subjuntivamente falando, participantes daquela manifestação.

Nas últimas cenas de *BR-3*, o público encontrava-se no designado piso externo do barco, ou seja, na parte mais alta da embarcação e ao ar livre. Nesse piso, os espectadores tinham de subir umas escadas para se colocarem numa plataforma onde eram confrontados com um ambiente de música e onde eram oferecidos a alguns membros do público espetadas de carne para comerem. Era neste ambiente de pagode, dança e comensalidade que os espectadores assistiam/participavam nas últimas cenas de *BR-3*, podendo, assim, ver o diálogo entre um senador e a sua mulher passado em Brasília (Cena 40). A tragédia atinge o seu pico, pois, tendo já acontecido a morte de Douglas e de Patrícia, a dado momento, os espectadores eram confrontados com a passagem no rio Tietê de uma pequena embarcação onde seguia Jonas enforcado. Nos momentos finais,

“Surge a Evangelista transformada em Pastor.

Evangelista/Pastor: (ao público) Tive um sonho esta noite. Sonhei com vocês. Achei que viriam. Achei que vocês estivessem aqui, diante de mim. Achei que fosse um rio. Achei que tudo se passava aqui. Antes havia uma evangelista. Ela caiu bem aqui. Também houve um homem chamado Jonas. Houve um rio, houve uma cidade, houve um país. É tudo o que resta. Eu já não passo de um pastor. E a vocês só resta acreditar.

A jangada com Jonas enforcado e baleado se afasta para um lado e o pedalinho com o Senador e sua mulher, para o outro.” (extracto da Cena 40).

Com estas situações finais, além de se intensificar a dimensão trágica do espectáculo, o público fica igualmente numa situação de intensificação da sua experiência enquanto testemunha: não pode escapar aos detritos, ruínas e escombros da passagem do tempo na história brasileira contemporânea, pois, por muito que quisesse,

o seu olhar só se podia dirigir para um rio poluído, onde se viam restos de produtos e objectos, lixo; o seu olfacto não podia ignorar o mau cheiro do ambiente circundante. Embora fosse uma pequena minoria, houve mesmo alguns espectadores que, durante as sessões, usaram uma máscara que lhes tapava parte do rosto ou que utilizaram, em momentos diversos, parte do seu vestuário ou as suas mãos para se protegerem dos maus odores cobrindo o nariz. Ora, em várias cenas de *BR-3*, diversos actores usavam máscaras que lhes cobriam todo o rosto, como no caso do baile representado no piso superior do barco. Subjuntivamente falando, as máscaras dos espectadores acabavam por fazer parte da criação artística onde os seus fazedores também se mascaravam.

Obviamente que a dimensão subjuntiva da experiência teatral não nega – pelo contrário, solicita ainda com mais urgência – a consideração da natureza do laço teatral como foi definida por Jean-Louis Fabiani, de acordo com aquilo que foi exposto no segundo capítulo desta tese. De facto, apesar do espaço cénico de *BR-3* conter uma ampla gama de símbolos, ícones e índices teatrais e apesar das formas pelas quais se foram posicionando os espectadores, estes últimos não se transformavam num conjunto onde se comungam ideias e emoções de forma ritualizada. Ou seja, mesmo quando a dimensão subjuntiva teatral opera no público fazendo com que este último se possa entender *como se* fosse uma comunidade, isso não significa que o seja de facto.

A distância intelectual e emocional de cada espectador tem sempre de ser considerada e é ela mesma que permite entender os diversos momentos em que a atenção do público não seguia as regras do espectáculo em cena, mas outros propósitos. Daí o facto de ser habitual encontrar, em diversos momentos, espectadores que ficavam absorvidos durante algum tempo pela paisagem do rio Tietê e suas imediações ou espectadores que, apesar de um actor ou actores terem ficado “fora de cena” e a acção passar para outros membros do elenco ou para outros elementos do espaço cénico,

permaneciam alguns instantes a observar de que forma quem ficara “fora de cena” resolvia o problema de se deslocar, movimentar ou sair do espaço do rio que tinha ocupado. No entanto, este conjunto de situações não perturbou o pacto teatral, como se vai referir mais adiante.

Dito isto, é preciso ver que a experiência teatral de *BR-3* não deixou nunca de se constituir como uma forma dos modos subjuntivos da cultura permitirem a própria redefinição espacial.

A concretização deste espectáculo permitiu que o espaço urbano tivesse sido apropriado e usado como cenário e elemento interactuante da criação artística. *BR-3* obedece mesmo a uma intensa *dramaturgia do espaço*, no sentido que lhe é dado por Ana Pais (2004). Segundo esta autora, a dramaturgia pode ser vista como discurso de cumplicidades, ou seja, como o trabalho de estruturação de sentidos implícito em qualquer espectáculo teatral. Deste modo, a dramaturgia não se reduz ao ofício de escrever um texto dramático ou de o transpor para o palco ou de o legitimar e analisar no decurso da preparação e apresentação de uma obra teatral. Compreende-se, assim, a existência de uma dramaturgia do olhar (Pais, 2004: 49), presente em múltiplas *performances* dos anos 80-90 em países como a Bélgica e a Holanda e em que estamos perante “um modo de construção do espectáculo pós-moderno, que privilegia uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido durante o processo, através das transformações às quais esse processo de criação se abre, sendo constitutivamente uma asserção temporária” (2004: 49).

A dramaturgia do espaço está inserida nesta lógica de constituição de sentidos adquirindo o vector espacial uma função primordial. Penso que tal se torna exemplarmente visível nos espectáculos *especificamente situados*, ou seja, objectos teatrais criados para um lugar determinado, cujos elementos materiais e físicos passam a

fazer parte integrante ou a dialogar fortemente com o texto, som e luzes da *performance* criada. Em texto anterior, reflecti sobre três criações deste tipo apresentadas em 2003 em Portugal no âmbito de Coimbra Capital Nacional da Cultura (Correia, 2003c: 55-73): um espectáculo na prisão tendo como actores os reclusos e um texto sobre a realidade prisional, um espectáculo no Jardim Botânico feito a partir de um texto onde a figura humana convivia com a figura de duendes no seio da natureza, e um espectáculo que se desenrolava por várias zonas de um bairro da periferia com um texto criado a partir da memória daquele espaço e das memórias daqueles que aí vivem ou viveram. Relativamente a esta última criação, disse mesmo tratar-se de “um caso radical do projecto especificamente situado” (2003c: 67), pois estaríamos perante uma daquelas situações nas quais “uma determinada actuação teatral realizada num espaço não convencional se envolve de tal maneira com esse ambiente físico que se torna impossível apresentá-la noutra sítio qualquer, mesmo numa versão modificada” (2003c: 67).

A experiência teatral contemporânea tem-nos oferecido um conjunto muito variado de criações artísticas com diferentes formas de ocupação e exploração do espaço urbano (quer a nível da cidade, de uma área específica da cidade ou de um equipamento cultural ou outro aproveitado para fins culturais de um ponto singular da cidade). Desta maneira, é preciso ver a natureza situada do teatro no âmbito da dimensão territorial urbana.⁶⁷

No caso de *BR-3*, o espaço do rio Tietê e das suas imediações é crucial. Num artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, Guilherme Wisnik (2006: E2), refere que esta criação artística, tendo em conta o local onde era apresentada, “dá novo

⁶⁷ Noutro texto (Correia, 2003b), tive já a oportunidade de analisar as cumplicidades que se podem encontrar entre espaço público urbano, política e arte.

significado àquela paisagem, lançando luz sobre a sua qualidade de ‘lugar’ e, em registro ampliado, sobre a história de constituição de São Paulo”. Este cronista contextualiza a sua argumentação dentro do debate sobre os não-lugares e a sobremodernidade, que, como se sabe, foi introduzida por Marc Augé (1992). Segundo este autor, o lugar antropológico define-se pelas suas dimensões relacionais, identitárias e históricas de que os não-lugares estariam desprovidos, ainda que a distinção entre uns e outros não seja fixa nem absoluta. Além disso, os não-lugares seriam caracterizados pelo facto de serem os espaços de quem circula e se envolve no anonimato das grandes vias de circulação, comunicação e consumo – os três famosos *c’s* – vejam-se as afirmações de Augé (*apud* Bessis, 2004: 51-59, por exemplo).

Guilherme Wisnik (2006: E2) fala da experiência proporcionada por *BR-3* da seguinte maneira:

“[...] navegar pelo rio Tietê é refazer mentalmente a arqueologia da cidade, que cresceu ocupando as várzeas dos rios com vias expressas de tráfego automobilístico e ferroviário, que fazem delas importantes eixos estruturadores da metrópole, por um lado, mas espaços sem nenhuma qualidade humana, por outro.

Não se trata, aqui, de procurar uma poesia oculta do Tietê, mas de estar aberto para a ‘reterritorialização’ cognitiva que experiências como essa permitem: ver São Paulo com os olhos da mente.”

Com este ponto de partida, a reflexão pode ainda ir mais longe. Com efeito, penso que o rio Tietê e as suas imediações, tendo sido, no passado, um *lugar*, no sentido dado por Marc Augé (1992), se viram transformados numa certa combinação de *não-lugar* e espaço vazio, voltando a ser *lugar* para dar espaço ao teatro com *BR-3*.

Na edição da semana de 24 a 30 de Março de 2006 do *Guia*, suplemento do jornal *O Estado de S. Paulo*, cuja capa era consagrada à peça *BR-3*, um dos artigos dedicava-se precisamente a fazer uma breve síntese da história do rio Tietê (Galib, 2006: 11 e 12). Aí se refere como o rio foi um importante lugar para passear, pescar e praticar desporto, sobretudo o remo, tendo, nesse contexto, ganhado especial relevo o Clube Espéria que nasceu no final do século XIX. A partir de meados do século XX, os problemas de poluição agravaram-se e, nos princípios dos anos 70, são construídas as vias marginais para o trânsito automóvel. Nessa década, o rio chegou mesmo a um nível zero de oxigénio.

Na mesma edição do referido *Guia*, num texto sobre *BR-3*, Helio Levenstein (2006: 8-10) escreveu o seguinte:

“O trajeto que o público percorre vai do ‘Cebolão’ até a ponte da Rodovia dos Bandeirantes, sentido Lapa-Penha. Uma das primeiras cenas acontece em meio aos pilares de concreto dos viadutos e as instalações da barragem que separa os rios Tietê e Pinheiros. A parte final é outro grande momento. Depois de duas horas e meia de navegação, você nunca mais vai andar pelas Marginais sem lembrar da experiência. Nem em dia de congestionamento.” (2006: 10).

Na ocupação teatral do rio Tietê e suas imediações há uma complexidade que a abordagem proposta por António Arantes (1997: 259-270) nos pode ajudar a compreender. Este último, inspirado por Canclini, trabalha com a seguinte hipótese orientadora: “a experiência urbana contemporânea propicia a formação de uma complexa arquitectura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de contextos espaço-temporais flexíveis, mais efémeros e híbridos do que os territórios sociais identitários” (1997: 259). Tendo em conta o modo como a *performance* teatral

dos nossos dias experimenta o espaço urbano partilhando com as suas zonas intersticiais uma natureza efêmera e contribuindo para a acentuação, muitas vezes, do seu carácter híbrido, é preciso ver de que modo a ancoragem local da experiência artística é condicionada e condiciona ao mesmo tempo a complexidade territorial citadina acabada de referir.

As lógicas territoriais urbanas, de acordo ainda com Arantes (1997: 260 e 261), devem contemplar a ideia de que os lugares sociais se sobrepõem entre si, resultando deste facto “zonas simbólicas de transição” (1997: 260) caracterizadas por uma natureza liminar, ambivalente, de contacto, de ambiguidade. Tais zonas são atravessadas por “moralidades contraditórias” (1997: 260) podendo, dessa forma, ser palco das acções de habitantes da cidade pertencentes a mundos em guerra (1997: 259). A proposta de António Arantes aponta, assim, ainda para a necessidade de “flexibilizar conceitos como território, fronteira, identidade, lugar e mesmo não-lugar” (1997: 267). A ancoragem radicalmente localizada da experiência teatral exige que a imaginação sociológica dê conta da forma como ela se entretetece com a territorialidade urbana constituída pela presença e entrecruzamento de lugares, não-lugares e espaços vazios e em que grau explora e acentua as divisões ou sobreposições entre tais áreas. Em suma, é preciso analisar a experiência teatral contemporânea especificamente situada tendo em conta a forma como as espacialidades urbanas reflectem uma realidade complexa, de cruzamentos, de ambiguidades, de fragmentos e de incoerências (ver, por exemplo, Fortuna e Silva, 2001; Lopes, 2000 e 2009).

Deste modo, os espectáculos teatrais podem dar conta, reforçar ou reinventar zonas de intermediação social e cultural (Fortuna e Silva, 2001: 434-453). Trata-se de evitar dicotomias e esquemas simplistas, como, por exemplo, um excessivo dualismo entre *público* e *privado*. Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva entendem que as zonas

de intermediação referidas se situam “entre entidades e processos que parecem relevantes para uma reflexão sobre os reajustamentos sociais e culturais decorrentes da globalização e actantes sobre os modos de organização da cultura urbana” (2001: 436), ao mesmo tempo que se parte da “sugestão de procurar dar maior inteligibilidade não só às zonas de cruzamento e de contágio entre campos complexos de acção, mas, igualmente, às partes que nelas se fundem” (2001: 436).

Neste âmbito, os referidos autores enunciam e caracterizam quatro zonas de intermediação distintas: as *terceiras culturas*⁶⁸ (Fortuna e Silva, 2001: 436-439), as *relações sociais de estranhamento e tolerância* (2001: 440-443), a *domesticidade e práticas socioculturais* (2001: 443-447) e o *espaço social de proximidade relacional* (2001: 447-453). Quanto à segunda destas zonas, os autores mostram como as cidades são contextos onde os indivíduos se confrontam com conhecidos (amigos ou inimigos), mas também com estranhos, perante os quais podem desenvolver atitudes muito diversas: distância, reserva, desconfiança, agressividade, empatia, vontade de contacto. Assim, inspirados por Lyn Lofland, Fortuna e Silva apontam que os habitantes da cidade podem, perante aqueles que não conhecem, desenvolver uma tolerância negativa de indiferença ou uma tolerância positiva de proximidade. Quanto à quarta zona identificada, “[t]rata-se de espaços de interacção, situados algures entre o domínio público [...] e o privado [...], em que predominam relações entre biografias sociais ou profissionais conhecidas” (2001: 449 e 450). Como exemplos, temos as comunidades residenciais, as subculturas juvenis, nichos de estilos de vida, etc.

⁶⁸ Os autores têm aqui em conta a concepção de Mike Featherstone sobre as *terceiras culturas*; veja-se, por exemplo, Featherstone (1997).

Na sua crítica à criação artística *BR-3*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Beth Néspoli (2006: D5) teceu várias considerações sobre as relações entre a peça e o ambiente na qual decorria. Assim, a dada altura, referiu o seguinte:

“A poética – seca, contundente e dolorida – desse espetáculo brota do diálogo entre texto, encenação e a grandiosa cenografia natural, o Tietê. Cabe ao espectador completar a tessitura dessa poética na conexão entre o público e o privado, na inserção do imediato no curso da história.” (2006: D5).

Antecipando e integrando mesmo o efeito que a posição de espectador como passageiro numa embarcação no rio Tietê podia produzir em termos de experiência teatral, *BR-3* contemplava mesmo, logo na Cena 1, antes da altura em que Jovelina apareceria em Brasília à procura do seu marido, um período de tempo marcado como “*O barco/igreja prossegue (sem texto, pode haver música) até o lugar da próxima cena. É o tempo de o público ver o cenário que nunca viu, o rio.*” (extracto da Cena 1). E, de facto, tal como a minha observação registou, a atenção da grande maioria dos espectadores dirigia-se para olhar em seu redor e perceber a paisagem.

Podemos aproximar-nos aqui um pouco do pensamento de Michel Foucault (2005) sobre as heterotopias, tendo até em conta que o barco se constitui como exemplo por excelência dessa figura (2005: 28 e 29). Uma heterotopia é “a quasi-public space which functions to reflect, expose, invert, support or compensate for the outside world” (Fortier, 2002: 168). Um dos seus traços característicos consiste no facto de manifestar “le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C’est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres” (Foucault, 2005: 25 e 26).

Sílvia Fernandes (2006: 42 e 43) realça precisamente as figuras da heterotopia como um dos eixos relativos à pesquisa e representação referentes a *BR-3*. Assim, é importante ter em conta que, em termos de espaço cénico, no espectáculo do Teatro da Vertigem, temos “Brasília associada ao monumental e aos viadutos, Brasilândia abrigada sob as pontes e Brasília dispersa nas margens” (2006: 43), ou seja, “espaços heterodoxos, forçados a conviver no mesmo leito-estrada, e absolutamente outros em relação às cidades reais a que se referem e de que falam” (2006: 43).

De alguma forma, o modo de encontro entre actores e espectadores em *BR-3* permite aproximar o rio Tietê e as suas imediações, ou seja, o espaço cénico do espectáculo, ao tipo de *espaços públicos imprevistos, concretos e periféricos* de que nos fala João Teixeira Lopes (2009: 178-184). Aliás, esse espaço paulistano é mesmo antecedido pela viagem que os espectadores fazem de autocarro do Memorial da América Latina até às margens do mencionado rio. Deste modo, há como que um rito de passagem em direcção a uma espacialidade urbana que vai em direcção ao que é mais “marginal”.

Em diversas das noites em que fui observar o espectáculo *BR-3*, optei por seguir o percurso dos espectadores que se reuniam no Memorial da América Latina – portão 8, junto do estacionamento Maxipark, na Avenida Auro Soares de Moura Andrade. Este local ficava nas proximidades de um terminal de comboios e da estação de metro Barra Funda. No ponto de encontro definido, os diversos elementos do público conversavam e conviviam com os seus amigos e companheiros de ida ao teatro. Depois, eram distribuídos por dois autocarros que seguiam até ao rio Tietê. A viagem durava habitualmente cerca de 20 minutos. O trajecto seguido pelos autocarros levava os espectadores claramente do centro para a periferia da cidade de São Paulo. À medida que a viagem prosseguia, ia-se deixando cada vez mais a área da cidade com suas ruas,

avenidas e prédios, para se ir cada vez mais para áreas com poucos prédios, maiores e mais largas rodovias, locais com abundantes cartazes/outdoors publicitários, zonas com muitos postos de gasolina. Chegava-se, por fim, às margens do Rio Tietê e os autocarros passavam por cima desse rio e apanhavam o outro lado da Marginal. Daí até ao local de chegada, tinha-se a sensação de se caminhar ainda mais para a periferia da cidade.

A dada altura da viagem, era accionado um registo sonoro gravado. Era uma gravação feita com a voz de um dos actores de *BR-3* que falava sobre o espectáculo, dando instruções, recomendações e informações aos espectadores. A dado momento, era referido, por exemplo, o seguinte: “Petrobras apresenta: *BR-3*”. Nessa gravação, o barco onde os espectadores seriam acolhidos era sempre referido pelo seu nome real, ou seja, “Almirante do Lago” (nome este, aliás, que estava inscrito no casco do barco e podia ser visto por qualquer um que assistisse ao espectáculo), e nunca pelo seu nome na peça, ou seja, “Jesus é mais alvo do que a neve”. Ouvia-se também a indicação do tipo de equipamento que o barco possuía para garantir a segurança dos espectadores como, por exemplo, botes salva-vidas e coletes, sendo inclusive referido o número existente de cada um destes dois tipos de elementos. Na gravação era pedido também ao público que, durante o espectáculo, não fumasse e desligasse os seus aparelhos sonoros como, por exemplo, telemóveis. Era solicitado igualmente aos espectadores que não andassem pelos passadiços do barco, que não se encostassem ao taipal do piso externo que ficava no lado paralelo ao da escadaria na plataforma/palco. A gravação terminava desejando-se “bom espectáculo” ao público.

A partir de finais de Abril de 2006, os espectadores que seguiam nos autocarros rumo ao rio Tietê passaram, para além da gravação sonora atrás descrita, a receber igualmente informações sobre o espectáculo através de ecrãs existentes no interior das mencionadas viaturas.

Todo este conjunto de preparativos para o espectáculo teatral mostra-nos como é importante ter em conta quer a zona ou área onde a *performance* tem lugar quer os momentos que antecedem o encontro entre actores e espectadores. A importância do meio particular onde tem lugar uma determinada actuação artística foi, aliás, destacada por Susan Bennett (2003) como um dos elementos de *pré-produção* que configuram, a seu modo, o encontro do espectador com o evento teatral. Para esta autora, “[t]he milieu which surrounds a theatre is always ideologically encoded and the presence of a theatre can be measured as typical or incongruous within it. That relationship further shapes a spectator’s experience.” (2003: 126).

Susan Bennett (2003: 127-136) refere diversos elementos constituintes da pré-produção teatral: o sítio onde tem lugar a actuação artística, a fachada dos teatros, as áreas em que estes últimos se dividem – como, por exemplo, os foyers – e a forma específica como se efectua a delimitação espacial entre palco/espço cénico e plateia/área para espectadores. (Isto explica, por exemplo, por que motivo os actores e os encenadores sentem muitas vezes que, se o seu espectáculo entrar em digressão, isso significa que terão de se adaptar e experienciar novas formas de estar em cena e de se confrontarem com o público, pois os *locais* serão diferentes.)

A natureza claramente situada da experiência teatral permite que o espectador se coloque perante o actor dispondo de muitas das oportunidades ocorridas nas situações de face a face do dia-a-dia, ou seja, dispondo de uma aproximação ao virtual acesso de características da subjectividade plena que caracteriza esses momentos (Berger e Luckmann, 1999: 40-42). Dito de outra forma, a experiência teatral possibilita uma certa aproximação a uma situação de *encontros*, no sentido goffmaniano do termo (Goffman, 1993).

A experiência radicalmente localizada de *BR-3* pode ser mais bem compreendida se tivermos em conta um exemplo concreto que constrata com ela em termos dos elementos de pré-produção de que falava Susan Bennett. Reportar-me-ei, assim, a um dos outros espectáculos que observei também em São Paulo, neste caso, em Novembro de 2005. Trata-se de *O Fantasma da Ópera*, tendo sido apresentado por CIE Brasil S.A. e Mat Theatrical & Entertainment S.A. de C.V. A sua autoria é, como se sabe, de Andrew Lloyd Webber e a versão brasileira é de Cláudio Botelho que efectuou a tradução para português.

O elenco era composto por 37 actores-cantores; para além disso, existia uma orquestra e vários substitutos dos actores para determinadas cenas. Na orquestra (actuando ao vivo durante a peça) encontravam-se cerca de duas dezenas de músicos.

Este espectáculo foi apresentado no Teatro Abril, situado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, Bela Vista, região central. O Teatro Abril é o nome dado ao antigo Teatro Paramount (inaugurado nos anos 20 do século XX) depois de um esforço de recuperação, ampliação e restauro desse espaço cultural. O Teatro Abril foi inaugurado a 25 de Abril de 2001. Faz parte do conjunto de construções históricas da cidade de São Paulo e acolhe super-produções e musicais, fazendo da capital paulista parte do conjunto de metrópoles no mundo onde é possível realizar as produções com origem na Broadway. A sala de espectáculos do Teatro Abril tem 1527 lugares.

Na fachada do Teatro Abril existem diversas portas de entrada. Dão acesso para um foyer espaçoso. Neste último, encontram-se algumas pequenas mesas redondas e altas espalhadas pelo seu interior, mas sem sofás ou poltronas para as pessoas se sentarem. Ao fundo, ocupando uma boa porção da área em termos horizontais, encontra-se o bar. Do lado esquerdo e do lado direito do foyer, existem as escadarias para os patamares superiores do edifício. Na noite de 24 de Novembro de 2005, pude

ver que, do lado esquerdo de quem entra no foyer de entrada, perto da escadaria para o piso superior, estava um balcão em formato de semi-círculo onde se vendiam e expunham diversos produtos ligados ao espectáculo *O Fantasma da Ópera*: canetas, bonés, *t-shirts*, conjuntos de três peças metálicas (incluindo um saca-rolhas), canecas, uma pequena máscara branca de cobertura apenas parcial do rosto como a do personagem principal da peça em cartaz. Neste balcão de vendas, podia também comprar-se o programa do mencionado espectáculo.

No foyer de entrada do Teatro Abril, havia, em diversos pontos, placas com o nome de diversas áreas deste espaço cultural (por exemplo, o Balcão) e com a sinalização da direcção a seguir para chegar a essas áreas. Neste foyer, encontra-se também uma espécie de placard de vidro assente no chão e disposto na vertical que contém informações sobre a história deste espaço cultural desde a sua inauguração com o nome de Teatro Paramount. Noutra ponto, estava localizado um outro placard de vidro assente no chão e disposto na vertical onde se via o esquema das divisões da sala de espectáculos deste teatro e onde estavam descritas as condições de segurança oferecidas por este equipamento cultural. Entre o bar e os sanitários situados quase na extremidade deste espaço, encontrava-se um dispositivo com ecrãs que passavam filmes publicitários (por exemplo, um deles mostrava e propagandeava os chuveiros de uma determinada marca). Subindo pela escadaria à direita de quem entra no foyer de entrada do Teatro Abril, chegava-se a um outro foyer (próximo do Balcão da sala de espectáculos), formado por um varandim composto por quatro corredores, cada um dos quais ocupando um dos lados deste piso. No entanto, no meio deste último, encontrava-se uma vasta área sem nada, sem chão, ou seja, que permitia ver o que se passava no foyer de entrada. No referido “foyer varandim”, no corredor que fica por cima do bar do foyer de entrada, existia também um pequeno bar e, mais à frente, um pequeno espaço

totalmente dedicado à Citroën – tratava-se de uma pequena secção de exposição-publicidade, onde se podiam ver painéis com imagens e informações sobre a história da Citroën, seus modelos automobilísticos e sua presença no Brasil; havia também algumas vitrines em cujo interior estavam carros em miniatura de modelos dessa marca. No corredor paralelo a este, no foyer varandim, encontravam-se diversas portas, cada uma delas dando para uma pequena varanda de onde se podia ver a Avenida Brigadeiro Luís Antônio e a movimentação de pessoas junto da entrada do Teatro Abril. Quer no foyer de entrada quer no foyer varandim, existe uma pequena banca/expositor com produtos de café fazendo publicidade ao Café do Ponto ao lado do Teatro Abril.

A sala de espectáculos do Teatro Abril é enorme, estando dividida em plateia, balcão e camarotes, existindo igualmente o fosso de orquestra e palco. Na fachada do Teatro Abril, numa parte mais elevada, pude ver, em lugares distintos, duas faixas compridas na vertical que tinham escrito “O Fantasma da Ópera” e outras duas faixas compridas na vertical (também cada uma no seu sítio diferente) que diziam “Teatro Abril” e que continham o símbolo deste equipamento cultural (ou seja, uma árvore). Mais em baixo, ainda na fachada, na zona de parede que ficava entre as diversas portas de entrada, estavam colocados quatro grandes cartazes, cada um com uma imagem de um actor/cantor diferente do espectáculo *O Fantasma da Ópera*. Quanto ao foyer de entrada do Teatro Abril, de referir ainda que, mais ou menos no seu centro, existia um balcão onde se podia comprar um copo de vinho espumante.

Quando entrei para o foyer de entrada do Teatro Abril, já este espaço estava apinhado de gente e era difícil aí circular. Só tinham acesso a este espaço as pessoas que apresentassem o seu bilhete aos controladores situados nas entradas deste edifício teatral. Para além daquilo que observei neste foyer já referido anteriormente, vi também uma plataforma rectangular de pouca elevação assente no chão e sobre a qual estava um

Citroën Xsara Picasso. Ao lado desta viatura, estava uma jovem que falava com as pessoas que estivessem interessadas em obter informações sobre esse modelo de automóvel ou que quisessem mesmo ver o seu interior e sentar-se aí. Cheguei mesmo a ver algumas pessoas dentro do referido automóvel, tendo ficado aí sentadas durante alguns instantes. Perto desta plataforma de publicidade do Xsara Picasso, estava um expositor onde se podiam ver diversos modelos de chuveiro de uma determinada marca – esses mesmo chuveiros foram objecto de um spot publicitário que foi exibido nos ecrãs de anúncios que estão entre o bar deste foyer e as casas de banho.

Na noite em que vi *O Fantasma da Ópera* os bilhetes esgotaram, apesar de ser um espectáculo que tinha estreado a 21 de Abril de 2005. A duração da representação teatral foi de 2h30m (incluindo o intervalo de 20 minutos que houve).

Voltemos agora a centrar-nos na questão dos modos subjuntivos da experiência teatral no que se refere ao posicionamento dos espectadores enquanto testemunhas durante o desenrolar do espectáculo. No caso de *A Um Dia do Paraíso*, a Cena Primeira, intitulada de “Intróito”, começa com a personagem de Francisco Álvares que se dirige deliberadamente ao público. Desta forma, os espectadores são enquadrados, desde o início, na posição de testemunhas em presença. Em *BR-3*, a interacção inicial entre a personagem de Evangelista e os espectadores coloca estes últimos enquanto elementos presentes na realidade do culto evangélico brasileiro. Além disso, a referida personagem emerge enquanto narradora que conduz o público até ao passado (construção de Brasília). Em *A Um dia do Paraíso*, a função de narrador por parte do padre Francisco Álvares é muito mais reduzida do que acontece com Evangelista em *BR-3*, tal como a sua função de participante no enredo dramático também é muito menor, se compararmos a primeira com a segunda personagens.

No entanto, as palavras iniciais de Francisco Álvares são também uma forma de conduzir e enquadrar a viagem (espacial e temporal) que os espectadores deverão fazer. É preciso sublinhar que Francisco Álvares é uma personagem do espectáculo da Panmixia, mas também uma pessoa com existência histórica real, tendo sido o autor, no século XVI, de um livro – *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias* – que relatava a forma como tinha participado numa embaixada que chegou à Etiópia e como aí contactara com o reino de Preste João e com o próprio Pêro da Covilhã – para um conhecimento do relato produzido, veja-se Álvares, 1989.

Aquilo que Francisco Álvares comunica ao público, no início da peça, conduz os espectadores para uma viagem no tempo e no espaço com abertura para possibilidades interpretativas ligadas ao relato e viagem desse padre.

Vejamos, então, as palavras da Cena Primeira que actuavam como enquadramento da experiência teatral, assinalando ainda que os dois primeiros parágrafos abaixo citados se encontravam registados igualmente no *flyer* de divulgação do espectáculo.

“**Francisco Álvares** – Tudo o que ides ver e ouvir esta noite é rigorosamente... mentira. Dizem que as melhores mentiras são as que mais quantidade de verdade utilizam. Compreende-se: mentir é imaginar a partir da realidade vivida. Por nós ou por outros. Com efeito, o melhor mentiroso é o que mais verdadeiramente está convencido das suas dele minhas mentiras. Isto posso eu jurar-vos que é verdade.

Espero pelo vosso perdão porque as minhas intenções são muito boas; são até as melhores: dar-vos prazer e contar-vos coisas que vos serão de bom proveito. Mas a memória é traiçoeira: só escolhemos o que mais nos marcou, ou porque a vida já estava de acordo connosco, ou porque estávamos em flagrante conflito com ela. Além disso, a memória está sempre a ser revivificada, não é uma gravura para sempre imóvel: de cada vez que conto o que vi, revejo e reconto.

Acresce que esta maneira de mostrar as coisas, trazer assim gente em carne e osso diante de vós, assim pertinho, é uma maneira que põe em realce o falso, o que a vida tem de convencional.

Está-me agora a querer parecer que não estais a compreender nada do que eu estou pr'aqui a dizer. Não faz mal, também não sabeis porque me visto assim! Vou fazer de Bispo [o actor que fazia a personagem de Francisco Álvares era o mesmo que interpretava a de Bispo de Évora] e isto que acabei de dizer chama-se intróito.” (Cena Primeira).

Pode considerar-se que esta Cena Primeira tem continuação, em termos de registo, na Cena Oitava, onde aparece apenas o testemunho oral de Francisco Álvares, falando-nos do que é para si o Oriente e acabando por se referir à “sombra da casa onde morreu Pêro da Covilhã, antes de um Anjo o levar”. Deste modo, estabelece-se um enquadramento a ter em conta no conjunto de possibilidades interpretativas que são abertas pela Cena Décima Sétima. Nesta última, não estamos perante nenhum facto histórico real – o público assiste aos últimos momentos de vida de Pêro da Covilhã que se vê rodeado por D. João II e por Prestes João. O português na Etiópia fala para estas personagens em jeito de adeus e pronuncia ainda palavras de despedida para a mulher e filho que deixara em Portugal (Catarina e Afonso) e para as suas mulheres etíopes (Adjihza e Ahkidaa) e o filho que tinha nascido de um desses relacionamentos.

Esta cena termina da seguinte maneira:

“**Pêro da Covilhã** – Catarina, deixo-te estes 20 000 cruzados que te envio para Afonso, através do meu filho daqui a quem a mãe chama de Pêro Pardo. Espero que o recebas como se fosse a mim. Não, é melhor que o recebas como gostarias que eu recebesse Afonso.

Prometes?

Adjihza, Ahkidaa, meus filhos...

No estertor, Pêro da Covilhã vê um anjo luminoso e confunde-o com Afonso, o seu filho português.

Pêro da Covilhã – Afonso? Afonso. Filho, leva-me daqui. (extracto da Cena Décima Sétima)

Os espectadores assistiam ao surgimento de um Anjo que vinha buscar Pêro da Covilhã e o levava com ele subindo cada vez mais no ar.

A última cena da peça implicava também uma confrontação directa com o público, mas, desta vez, sem a presença de Francisco Álvares. As últimas palavras são dadas a Adjihza e Ahkidaa. Dialogam entre elas falando sobre Pêro da Covilhã, mas fazendo-o num registo que pressupunha explicitamente o conhecimento da existência do público. Vejamos, então, como tal aconteceu.

Ahkidaa – Eu amei o português Pêro da Covilhã.

Adjihza – Eu amei o etíope Pêro da Covilhã.

Ahkidaa – Mas não vos sei dizer quem ele era. Quem ele era realmente.

Adjihza – Quem pode sondar realmente o grande abismo da alma?

Ahkidaa – Pêro da Covilhã morreu. E ao contrário do que costuma acontecer, o mundo não ficou mais pobre. Porque ele deixou herdeiros.

Adjihza – Hoje paira algures entre os castelos donde veio e estas montanhas que às vezes ele chegou a sonhar como se fossem uma ilha.

Ahkidaa – É tudo.

Adjihza – E isto que acabámos de dizer chama-se Epílogo.” (extracto da Cena Décima Oitava)

Com excepção das cenas analisadas em que Francisco Álvares e as mulheres etíopes se encontram em cena num registo em que se percebe uma ligação directa com o público, *A Um Dia do Paraíso* segue convenções que correspondem à lógica da quarta parede e, nesse sentido, não opera substancialmente (ao contrário do que se passa em *BR-3*) com o dispositivo subjuntivo de colocar o público como testemunha presente. No entanto, como se verá no próximo subcapítulo, a peça da Panmixia opera muito

intensamente (ao contrário do que diz respeito ao espectáculo do Teatro da Vertigem) com o dispositivo subjuntivo através do qual cada espectador se pode converter em *homo ridens*.

Em termos de uma consideração mais geral do pacto teatral, em *BR-3*, não existiram rupturas entre público e artistas, na medida em que não houve espectadores a abandonar a peça durante o seu decurso. Apesar da audiência se encontrar colocada num barco e num contexto nada convencional, era possível, caso os espectadores o pretendessem, arranjar transporte para que abandonassem a embarcação e saíssem do rio. Pude registar, no entanto, numa das noites de espectáculo em Abril de 2006, o comportamento de dois membros do público que revelou uma certa quebra do pacto teatral em causa. Embora nunca abandonassem o barco onde seguiam os espectadores durante o desenrolar de *BR-3* e se tivessem deslocado pelos diferentes pisos da embarcação consoante a exigência das cenas, notei aquilo que poderia ser uma espécie de *saída* do pacto no sentido apontado por Jean-Louis Fabiani que nos recordou o pensamento de Hirschman a falar das situações em que “[l]a distance qu’on prend avec une organisation ou avec des pratiques est alors de l’ordre de l’exil intérieur” (Fabiani, 2008a: 92).

Vejamos, então, o que aconteceu. Diz respeito a dois espectadores do sexo masculino que tinham vindo ver o espectáculo em conjunto e que eram de gerações diferentes. O mais velho aparentava ter quarenta e poucos anos e o mais novo, aquele onde o “desligar” do pacto foi mais visível, cerca de 20 anos. Durante o tempo em que o público estive no piso térreo do barco, estes dois espectadores foram aqueles que mais se dispersaram, ou seja, aqueles que, em vários momentos, não olhavam para a acção teatral que estava a acontecer mas para a paisagem e para uma das margens do rio. No entanto, tal dispersão manifestava-se como um modo de dar sequência natural ao facto

de aparentarem que a acção teatral de *BR-3* não os estava a entusiasmar. O mais novo, por exemplo, passava um tempo grande a ignorar ostensivamente várias das cenas teatrais que ocorreram. Fazia isto olhando demoradamente para uma das margens do rio, embora a acção teatral se passasse na outra margem ou até dentro do barco. Este jovem, mesmo quando dirigia o seu olhar para as cenas que se passavam dentro ou fora da embarcação onde se encontrava o público, ficava, muitas vezes, sentado olhando para a acção teatral um pouco de lado, ou seja, ainda com parte do seu corpo um bocado voltada para o lado onde não se passava acção teatral nenhuma. A dada altura, quer o mais velho quer o mais novo dos referidos espectadores ficaram mesmo durante um tempo significativo de pé junto aos seus lugares mas conversando sem parar entre si, embora muito baixinho.

Relativamente a *A Um Dia do Paraíso*, em termos de pacto teatral concebido em termos mais gerais, a norma foi também a de que não existiu uma quebra desse contrato entre artistas e espectadores. Há, neste caso, apenas duas excepções a registar. A primeira diz respeito ao facto de, numa das sessões da temporada no TeCA, ter havido dois membros do público que saíram da sala enquanto decorria o espectáculo. Na noite em causa, o público, de uma forma geral, parecia-me seguir o desenrolar da peça com interesse e muita atenção. Contudo, já numa fase adiantada da Cena Décima Terceira, vi dois espectadores a abandonarem a sala. Fizeram-no de forma muito discreta e sem a produção de qualquer tipo de ruído que pudesse incomodar os presentes. A cena teatral mencionada consiste numa parte do espectáculo na qual Pêro da Covilhã disfarçado de muçulmano segue o seu caminho na companhia de um grupo de mercadores árabes que viajam com destino à Etiópia. A dada altura, um desses mercadores, Al-Benazir, resolve contar “A História do Eremita e do Caminhante” que tinha ouvido no Cairo. À medida que o relato prossegue, Pêro da Covilhã assinala, por diversas vezes, que a história em

causa lhe parece uma versão de outra que ele conhecia em Portugal. No contexto do espectáculo teatral, para além dos diálogos entre Pêro da Covilhã e Al-Benazir, é também pela acção dos actores que interpretam personagens da mencionada história que esta última é revelada ao público.

A segunda excepção ocorreu numa noite de apresentações posterior àquela acabada de referir. No decurso da peça, numa fase não muito avançada da Cena Décima Quinta, houve uma espectadora que abandonou a sala de espectáculos do TeCA (fê-lo igualmente de forma discreta). A cena em causa diz respeito ao encontro e diálogo entre Pêro da Covilhã e Francisco Álvares que visita o primeiro na sua casa na Etiópia.

Acrescente-se ainda, para terminar esta parte da dissertação, que, quer em *BR-3* quer em *A Um Dia do Paraíso*, a existência, a duração e a intensidade dos aplausos do público, no final de cada sessão, se tornaram indicadores que apoiam a ideia de que, em termos gerais, o pacto teatral foi sustentado entre artistas e público no conjunto das apresentações dos dois espectáculos por mim observadas.

5.2 *Homo ridens* na experiência teatral

A experiência teatral pode assumir a sua natureza subjuntiva igualmente ao possibilitar a experiência cômica. Esta última, como foi referido desde logo na parte introdutória desta dissertação, reside numa percepção de incongruência que dá origem ao riso. Ora, enquanto *homo ridens*, o espectador participa da experiência teatral de uma maneira muito própria. As manifestações de riso por parte do público, ao serem identificadas pelos actores, influenciam a sua prestação. Por outro lado, as gargalhadas e todo o rir, do mais intenso ao mais discreto, ecoam na plateia e podem criar diversos efeitos no conjunto dos espectadores. Como nos afirma Peter Berger (1997: 79), no

enquadramento teatral, “[t]he audience is an essential part of the event, creating an antiphony of performance and laughing response”. A presença de público ao vivo abre uma série de possibilidades para a percepção e expressão cômicas.

No sentido de se perceber em que medida a experiência teatral se pode converter em relato social através de uma dimensão cômica, neste subcapítulo proceder-se-á à análise das cenas e momentos dos espectáculos do Teatro da Vertigem e da Panmixia que suscitaram o riso por parte do público que a eles assistiu.

Um dos traços que caracterizam com mais certeza *BR-3* tem a ver com o facto de não ser um espectáculo de comédia. Aliás, tendo em conta o meu trabalho de campo, num terço das sessões a que assisti, observei que não houve, por parte do público, nenhuma manifestação objectiva de sentido de humor, ou seja, não detectei a presença de risos – fossem mais breves ou mais longos – nem de gargalhadas nem de outras formas audíveis de expressão de captação do cómico.

No entanto, no conjunto das outras apresentações de *BR-3* por mim observadas, pude constatar a presença da dimensão cômica na experiência teatral do público, embora sempre, por regra, manifestada de forma bastante contida, limitada no tempo e sem provocar uma partilha significativa no conjunto dos membros da audiência. Com efeito, tirando o caso de uma noite de apresentações em que se gerou uma espécie de riso compartilhado por cerca de dezena e meia de espectadores, em todos os outros casos, as manifestações de riso (e aqui e acolá uma ou outra breve gargalhada) apareciam sempre de forma individualizada e, caso fossem partilhadas por alguns espectadores, estes últimos nunca ultrapassavam um número limitado de meia dezena. Ou seja, os espectadores de *BR-3* não assumiam, em termos de saliência e centralidade, uma forte posição de *homo ridens*.

Todavia, não estando o sentido de humor e, portanto, a comicidade que lhe dava origem excluídos da experiência teatral de *BR-3*, torna-se necessário analisar de que modo os risos acabaram por emergir no decurso de diversas sessões deste espectáculo. Tendo em conta o meu trabalho de campo, destacarei os quatro elementos mais significativos da presença do cómico na criação artística do Teatro da Vertigem, partindo, como base, da sinalização da percepção humorística fornecida pelas reacções do público. Os dois primeiros elementos têm de se considerar enquanto cenas do espectáculo e os restantes enquanto momentos mais circunscritos do mesmo.

As cenas protagonizadas pela Rainha Mariana (Cenas 24 e 31) foram aquelas que suscitaram, no conjunto das apresentações de *BR-3* que observei, um maior e mais intenso número de risos (e, de forma esporádica, mesmo algumas gargalhadas breves), no conjunto do espectáculo. Houve mesmo uma sessão na qual provocaram a maior manifestação humorística por parte do público ao originarem diversos risos que chegaram a ser partilhados por cerca de dezena e meia de espectadores. A Rainha Mariana aparece situada na Bolívia junto da fronteira com o Brasil. A forma como esta personagem dá conta da realidade e da sua situação suscita, desde logo, a presença de uma série de incongruências que se condensa numa visão de um mundo próprio. A personagem imagina-se senhora de um reino para o qual ela própria fabrica o dinheiro e aparece, a dada altura, a consultar os classificados de imprensa para tentar encontrar um castelo.

Patrícia: Castelo?

Rainha: Já comprei dez chalézinhas. Agora preciso de um castelo. Mas os preços estão pela hora da morte. Todo mundo sabe que não é hora de comprar. Que é que eu posso fazer? O que faz uma rainha sem um castelo?

Patrícia: (*espantada*) Rainha?! Rainha do quê?

Rainha: Do Tra. (*Patrícia ri. A Rainha fica indignada*) Você também é egípcia?

Patrícia: Egípcia? (*ri*)

Rainha: Os egípcios estão tomando o Tra. Vão transformar tudo num deserto, pra poder construir esfinge e pirâmide por todo lado, pra depois se enterrar. Acham lindo se enterrar debaixo de pirâmide. Outro dia passou por aqui um estrangeiro. Logo vi que era egípcio.”
(extracto da Cena 31)

Na cena 24, a Rainha Mariana já tinha explicado a Jonas que o seu reino ficava no Império Incaico que “unificou a Bolívia ariana, o Brasil e a África”.

De acordo com Peter Berger (1997: 83), a criação de um contra-mundo ou de um mundo duplicado “is characteristic of all creations of the comic spirit”. No entanto, como reconhece o mesmo autor, nem todas as criações destes universos alternativos apresentam a mesma intensidade e a mesma abrangência. O *mundo às avessas* proporcionado pelo carnaval⁶⁹ e os universos criados à volta das figuras da loucura e do absurdo são exemplos de como o cômico pode existir através da criação de um contra-mundo bastante completo (Berger, 1997: 20 e 21, 73-76, 81-84 e 175-183). O mesmo se passa quanto ao riso enquanto uma das dimensões crucial da subjectividade barroca definida por Boaventura de Sousa Santos (2000: 337).

Ora, as cenas da Rainha Mariana permitem o acesso a um contra-mundo bastante abrangente e onde o absurdo marca uma forte presença, absurdo esse que “posits a counterworld” (Berger, 1997: 176), ao mesmo tempo que joga com um elemento importantíssimo: “an assault on language” (1997: 176). De uma forma mais geral, é

⁶⁹ O fenómeno carnavalesco (Berger, 1997: 81-84) pode mesmo ser abordado “as the final stage in the progression of the comic from brief interruption of social order to the full-blown construction of a counterworld” (1997: 84).

preciso sublinhar que “[n]on-sense actions and non-sense language are [...] vehicles to induce a different perception of the world” (1997: 182).

Tendo em conta que, como assinala Peter Berger (1997: 188), “folly, absurdity, and grotesqueness are closely related”, é importante, de seguida, apresentar uma série de considerações mais teóricas sobre a dimensão cômica da experiência dos indivíduos na sociedade, de modo a se perceber melhor o que até aqui foi dito, bem como o destaque que será dado, em momentos posteriores deste subcapítulo, a outras cenas teatrais observadas.

Para Henri Bergson (1993: 83), não é o absurdo que gera o cômico, mas sim que o torna visível. Encontramo-nos perante situações em que as palavras e discursos revelam a distração de quem os profere ou de quem os acolhe como receptor linguístico. O cômico absurdo faz com que não seja a realidade a impor-se aos nossos pensamentos e imaginação mas sim o contrário (1993: 125-128). Não é a dura realidade em que se encontra a personagem da Rainha Mariana que a faz pensar e imaginar, mas sim a sua fantasia de que é rainha e que pode fabricar moeda e ter um castelo que se sobrepõe à realidade das coisas. Dadas as leituras pessimistas, trágicas e dolorosas que a criação artística *BR-3* pode suscitar, podemos questionar-nos sobre a validade de considerações sobre o cômico relativas a este espectáculo. No entanto, se tivermos em conta as diversas formas pelas quais a comicidade se pode manifestar de acordo com o pensamento de Peter Berger (1997: 97-183), não podemos enveredar por uma concepção em que trágico e cômico se anulam necessariamente um ao outro. Os dois podem estabelecer diversas relações entre si (1997: 117). Uma delas consiste na incorporação do trágico num mundo absurdo, como acontece no caso do humor grotesco (1997: 117).

Para Bergson, a comicidade absurda consiste “numa inversão muito especial do sentido comum” (Bergson, 1993: 127) que coloca precisamente o senso comum às avessas. Neste cómico do absurdo, o referido autor fala-nos do personagem de Dom Quixote que com uma imaginação povoada pelos enredos e figuras de romances acaba por ver gigantes onde estão moinhos de vento. Aqui está o senso comum às avessas. “Consiste em pretender modelar as coisas sobre uma ideia que se tem e não modelar as ideias sobre as coisas, em ver diante de nós aquilo em que se pensa em lugar de se pensar aquilo que se vê” (1993: 127). Ou seja, em vez de termos a imaginação a ter de ceder lugar à realidade na nossa vida quotidiana, temos “a realidade que, neste caso, deve curvar-se diante da imaginação e apenas servir para lhe dar corpo” (1993: 127).

O caso do absurdo pode acabar por se misturar com outra das lógicas cómicas que consiste na repetição. Com efeito, como nos lembra Bergson (1993: 127 e 128), nas peças de Molière, a comicidade pode sintetizar-se muitas vezes neste

“tipo simples: *uma personagem que segue a sua ideia*, que volta sempre a ela apesar de constantemente interrompida. De resto insensivelmente se faria a passagem do que nada quer ouvir para o que nada quer ver e finalmente para o que não vê senão aquilo que quer.” (1993: 128).

Continuando com as ideias de Henri Bergson, poderemos dizer que uma personagem cómica tem de manifestar a presença do mecânico no vivente e dar conta de diversos automatismos. Uma das fórmulas ideais para o conseguir é colocar em palco a *personagem do distraído*. Como se sabe, um dos exemplos mais citados na discussão teórica sobre o riso é aquele referente ao indivíduo que tropeça, escorrega ou cai na

rua.⁷⁰ Esta situação provoca o riso nos transeuntes que observam tal desequilíbrio num dos seus semelhantes. Ora, se há coisa que podemos, desde logo, afirmar sobre quem assim se comporta ao caminhar é que é alguém que estava desatento. A distração, numa lógica bergsoniana, origina-se numa ausência de tensão e elasticidade, ou seja, numa recusa dos elementos do vivo e na introdução de algo de automático ou artificial na conduta humana. Tem de gerar o riso dos outros, pois é preciso castigar um comportamento ou carácter que tem de ser corrigido. Como nos diz expressivamente Bergson (1993: 116), “a personagem cômica é, ordinariamente, [...] um *distraído*”. Daí que este último “tenha, duma maneira geral, tentado a veia dos autores cômicos” (1993: 23).

Ora, a distração pode ter diversos graus e pode ser apresentada de diversas formas num espectáculo teatral. Para Bergson (1993: 23), “o efeito da distração [...] pode reforçar-se”. Seguindo a sua metodologia de definir fórmulas de construção do cômico, o filósofo francês enuncia o seguinte:

“quando um determinado efeito cômico deriva duma certa causa, o efeito parece-nos tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Já nos rimos da distração que nos aparece como um simples facto. Mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer sob o nosso olhar, da qual conheçamos a origem e possamos reconstituir a história” (1993: 23).

A experiência teatral pode permitir aos espectadores a percepção da *personagem cômica como figura dotada de uma distração sistemática*, ou seja, um tipo de desatenção identificado por Henri Bergson (1993: 105) e que “é tudo que se pode

⁷⁰ Vejam-se, por exemplo, Charles Baudelaire (s/d: 17 e 19), Henri Bergson (1993: 21 e 24) e Henri Gouhier (2004: 132-136).

imaginar de mais cómico: é o próprio cómico levado até ao mais próximo possível da fonte” (1993: 105).

Reforçando o carácter de distração das personagens, chegamos àquelas onde o comportamento e discurso nos parecem ser ditados por um automatismo ou inconsciência típicos do sonambulismo ou dos sonhos. Estamos perante as personagens quiméricas. Ao reflectir sobre tais personagens, Bergson mostra-nos como estamos, em suma, a amplificar o efeito risível provocado por figuras comuns ou protagonistas de farsas correntes: “São também, eles [espíritos quiméricos], corredores que caem e ingénuos mistificados, corredores do ideal que tropeçam sobre as realidades, cândidos sonhadores que a vida maliciosamente espreita” (1993: 24). Tal é o caso, por exemplo, de Dom Quixote, já anteriormente referido. “Atraído, fascinado pelos seus heróis, transfere para eles, pouco a pouco, o seu pensamento e a sua vontade. Ei-lo que circula entre nós como um sonâmbulo” (1993: 23).

Chegados aqui, parece, com efeito, que, quanto mais se reforça o carácter de distraído de uma figura humana, mais esta última se aproxima do domínio dos sonhos. Tal não deve ser motivo de admiração. A distração é, no fundo, uma forma de inconsciência. Trata-se do oposto da vigilância e da atenção. Ora, o estado de vigília é conotado com o mundo da realidade quotidiana marcado pelo senso comum e por um espírito pragmático. O seu oposto é o descanso e o sonho, onde nos separamos da realidade do dia-a-dia para entrarmos num mundo onde todas as leis, regras, discursos e obrigações cessam.

Até este momento, viu-se como as personagens risíveis são marcadas pela desatenção, distração e inconsciência. Tais características opõem-se ao que é vivo, pois significam automatismo, rigidez e artifício onde deveria haver tensão e elasticidade, ou seja, uma capacidade de estar atento e, por conseguinte, manifestar maleabilidade e

adaptação perante as circunstâncias sempre mutáveis e diversas de que a vida social é composta. Não admira, portanto, que diversos autores tenham salientado que o cómico tem origem na inconsciência de si mesmo.

Charles Baudelaire foi um dos autores que analisou o riso neste sentido. Fez a distinção entre o que chamou de *cómico absoluto* e o que denominou de *cómico significativo* (Baudelaire, s/d: 24-42). O primeiro era marcado pelo grotesco, por uma ideia análoga à da arte pela arte, por um grau elevado que começava no cómico inocente. O segundo era marcado pela ideia de utilidade, por uma ideia análoga à da arte empenhada, por uma dupla onde se aliavam a arte e a ideia moral.

As ideias de Baudelaire sobre o riso têm obviamente de ser contextualizadas na época e na sociedade nas quais viveu. Como mostra, por exemplo, Françoise Sylvos (1997), o século XIX francês e as ideias e obras de diversos autores anunciaram antes do autor de *Les fleurs du mal* a presença da imperfeição como subjacente ao cómico e o carácter diabólico do riso. Segundo Sylvos, para os representantes do romantismo, o riso moderno não é belo de acordo com os cânones clássicos (Sylvos, 1997: 59). A estética do riso pode ser afirmada, contudo, se se romper com tais preceitos. Ora, “[d]ès la première moitié du XIX siècle, l’image du rire évolue parallèlement à la conception du Beau, dont le Bizarre et l’artifice s’imposent peu à peu comme les conditions nécessaires” (1997: 59).

É verdade que as concepções de riso e do cómico não foram definidas e defendidas por todos os autores, artistas e grupos sociais da mesma maneira. No entanto, ganhou força um conjunto particular de formas de encarar o riso no contexto da criação inserida no romantismo. Como nos diz Françoise Sylvos (1997: 66),

“Les représentations du rire romantique se placent sous le signe de l’artiste *ès* physionomies qu’est le diable, à qui les écrivains semblent prêter les fantaisies de leur imagination révoltée. À l’image de ce rictus qui est l’empreinte du démon, le grotesque, suivi de l’ironie décadente, fait appel à une anti-esthétique. Il s’inspire de tout ce qui, dans la création ou dans l’art rompt avec l’ordre apollinien et brouille la transparence symbolique du *Grand Livre*”.⁷¹

Para Baudelaire (s/d: 25), “[a] essência elevadíssima do cómico absoluto torna-a apanágio dos artistas superiores que em si trazem a receptibilidade suficiente a qualquer ideia absoluta”. Ora, segundo o escritor francês, “um dos sinais muito particulares do cómico absoluto é o de se ignorar a si próprio” (s/d: 41). Dito noutros termos, “[o]s artistas criam o cómico; tendo estudado e recolhido os elementos do cómico, sabem que um dado ser é cómico, e que só o poderá ser se ignorar a sua própria natureza” (s/d: 42).

Esta ideia de Baudelaire – mais concretamente quando aplicada à pantomima que revela um cómico absoluto – leva Stéphane Goudet⁷² (2008: 17) a afirmar que

⁷¹ Charles Baudelaire (s/d: 61-74), por exemplo, tece rasgados elogios a Honoré Daumier, famoso pintor e caricaturista (1808-1879) que é considerado, aliás, por muitos como o mais importante ou dos melhores desenhadores franceses do século XIX. O escritor francês analisa a sua obra de forma destacada num texto dedicado a alguns caricaturistas franceses. Para o autor de *Les fleurs du mal*, Daumier trata-se “de um dos homens mais importantes, não direi só da caricatura, mas da arte moderna, de um homem que todas as manhãs diverte a população parisiense, que todos os dias satisfaz as necessidades da alegria pública, e lhe dá o seu repasto” (s/d: 61). Mais à frente, Baudelaire explica ao leitor o que ele pode encontrar nas criações do mencionado desenhador. Assim, a propósito de Daumier, diz-nos o seguinte: “Folheiem a sua obra, e verão passar à frente dos olhos, na sua realidade fantástica e surpreendente, tudo aquilo que numa grande cidade são vivas monstruosidades. Todos os seus tesouros assustadores, grotescos, sinistros ou burlescos, Daumier conhece-os” (Baudelaire, s/d: 69 e 70).

⁷² Este professor e investigador na área dos estudos sobre cinema escreveu o livro sobre Buster Keaton (Goudet, 2008) inserido na “Coleção Grandes Realizadores” concebida pelos *Cahiers du cinéma*. Esta coleção foi publicada em diferentes países com uma estrutura nem sempre idêntica, embora

“parece convir na perfeição a Buster Keaton, alcunhado de ‘homem com rosto de mármore’”.⁷³ De facto, a recordação que muitos terão dos filmes deste realizador estará associada à sua presença no grande ecrã apresentando um semblante sério. Nenhuma situação lhe provocava o riso ou o fazia explodir em gargalhadas. Como nos diz Nuno Markl (2008: 1), “Buster Keaton não se ria, mas tinha um sentido de humor gigantesco”. Para este autor e humorista português, o facto do comediante norte-americano ter adoptado um rosto circunspecto teve os seus efeitos e serve como um alerta importante:

“Para consumo ibérico, Buster Keaton foi rebaptizado como ‘Pamplinas’, o que, convenhamos, é uma palavra que não lembra a ninguém. Mas compreende-se que, numa era de comediantes histriónicos e que tinham ‘comédia’ escrito na cara (o cinema mudo obrigava a que praticamente tudo fosse evidente na cara dos seus actores), houvesse uma tentação de *marketing* em ajudar o espectador a perceber que o maquinista sisudo de *Pamplinas Maquinista* [em França, este filme foi intitulado de *Le Mécano de la General*] estava ali, de facto, para **fazer rir**. O espectador não só se apercebia rapidamente disso como aprendia uma preciosa lição em comédia, ainda hoje seguida por alguns dos melhores comediantes do mundo: não há melhor e mais eficaz humor do que aquele que é feito de cara séria” (Markl, 2008: 1).

havendo a partilha da maioria dos volumes. A sua direcção coube a Claudine Paquot com a colaboração de Franck Henry. O consultor para a edição portuguesa foi Mário Augusto.

⁷³ No entanto, Goudet (2008: 17 e 18) não deixa de nos chamar a atenção para o facto de que, em filmes onde participou com Roscoe Arbuckle, Buster Keaton aparecia com sorrisos, risos ou mesmo expressivas gargalhadas no seu rosto. “Foi só quando se encontrou sozinho atrás da câmara que Keaton decidiu renunciar de vez a sorrir diante dela, procurando uma outra forma de cumplicidade, mais indirecta, com o espectador” (2008: 18).

Na sua teoria sobre o riso, Henri Bergson não poderia ter sido mais claro quanto às suas ideias sobre as ligações entre personagens, cómico e consciência deste último. O filósofo francês diz-nos, assim, que “uma personagem cómica é cómica geralmente na exacta medida em que se ignora a si própria. O cómico é *inconsciente*” (Bergson, 1993: 26). Esta inconsciência liga-se obviamente a outras facetas da personagem ou figura cómicas tal como foram caracterizadas pelo filósofo francês: a distração, o automatismo, a insociabilidade.

É deste modo que podemos voltar a encontrar-nos com Buster Keaton. Como nos diz Stéphane Goudet (2008: 50), “[e]ntre as características recorrentes dos heróis de Keaton, está a sua passagem progressiva à acção e a sua total despreocupação”. Estamos, assim, confrontados com “[a] inconsciência do herói perante os perigos e a sua ignorância dos riscos que corre” (2008: 50). Não admira, pois, que, próximo destas afirmações, Goudet (2008: 50) invoque Bergson ao lembrar que, para este último, a figura cómica efectua um trajecto de cariz automático sem ter em devida conta a necessidade de contacto social, servindo, então, o riso como correctivo desta figura distraída que é preciso impedir que prossiga como *un vrai pêcheur de lune*. Com efeito, Henri Bergson (1993: 105) diz-nos que, se uma personagem é cómica, “é porque há um aspecto que ignora da sua pessoa, uma faceta que esconde de si próprio. É por esse aspecto que ela nos faz rir”. Ora, o riso como correctivo social visa, portanto, punir a falta de vigília dos indivíduos e a sua fraca capacidade de adaptação ao meio onde se inserem. Deste modo, a inconsciência das figuras cómicas revela uma ameaça para a sociabilidade, dado que a faceta ou dimensão de si próprias que ignoram ou escondem revela desatenção para consigo e para com os seus semelhantes (1993: 105). É preciso ver que “[a] causa por excelência da rigidez é o facto de não olharmos em volta de nós

e, sobretudo, para dentro de nós. Como havemos de modelar a nossa pessoa por uma outra se não começarmos por conhecer as outras e nós próprios?” (1993: 105).

Outra das cenas de *BR-3* que, em diversas apresentações, originou risos por parte dos espectadores em vários momentos diz respeito às palavras, acções e gestos dos personagens integrantes do culto de Tia Selma em Brasília e à sua interacção com Jonas. Para um espectador familiarizado com a realidade do Vale do Amanhecer na capital brasileira era de se esperar que esta parte do espectáculo o remetesse, em termos mentais, para tal culto. Na viagem-pesquisa que o Teatro da Vertigem efectuara para a construção desta criação artística, tal realidade foi também motivo de grande atenção. Sobre isso, Bernardo Carvalho (2006: 31 e 32) refere mesmo que o grupo artístico

“não podia imaginar a que ponto Brasília é uma Disneylândia mística, celeiro das seitas mais ecléticas, que vão do alucinante Vale do Amanhecer a outras manifestações originais, em que até o extinto culto a Diana, deusa da mitologia greco-romana, pode ser incorporado ao candomblé”.

Ora, ao serem confrontado com a Cena do culto da Tia Selma em Brasília, os espectadores de *BR-3* conhecedores do Vale do Amanhecer não deixariam de estabelecer identificações entre aquilo que era representado nas margens do Rio Tietê e o referido culto da capital brasileira onde, ainda segundo Bernardo Carvalho (2006: 32 e 33),

“mulheres em trajes de fadas, vestais, princesas e rainhas, homens vestidos de guerreiros bíblicos e cavaleiros medievais conversam na rua como pacatos moradores de uma cidade do interior a caminho de cerimônias em torno de um lago artificial, entre pirâmides e altares, ou no interior de um templo em que há de tudo, de passes de inspiração espírita ao culto à imagem do sarcófago

de um faraó egípcio. A impressão é a de um parque de diversões mambembe, de um teatrinho infantil, de uma festa à fantasia no interior”.

A cena do encontro de Jonas com os fiéis do culto de Tia Selma pode ser lida, tendo em conta a activação do papel de *homo ridens* que suscitou em alguns espectadores em diversos momentos, como a materialização de um contra-universo no sentido em que foi definido anteriormente. Temos múltiplos sinais da experiência de um mundo às avessas. O desfecho não é feliz para Jonas que acaba por ser expulso pelo grupo de fiéis dado que, segundo estes últimos, não teria assumido o papel de *confidente* para o qual tinha sido designado, tendo antes desempenhado um papel de *penitente*. Tudo começara desta forma:

Princesa: (a Jonas, quando chega sua vez) Qual vai ser o papel hoje? (olha uma lista na mão) Ainda tem inquisidor, imperador chinês, fada, cardeal e confidente. Em compensação, já não tem fantasia de penitente. Vai entender! Cada dia é uma coisa. Semana passada foi uma correria pra ver quem ficava com imperador chinês. Hoje, ninguém quer. Então, qual vai ser? (silêncio, tempo) Você tem que escolher um papel. (confidenciando, baixo) Se não tem nada pra dizer, pega Confidente. Confidente sai mais em conta, não precisa de fantasia. (silêncio, impaciente) Repete? Confidente? Ótima escolha. Hoje é um ótimo dia para os confidentes. (espera, impaciente com a falta de iniciativa de Jonas) Pode ser barato mas tem que pagar assim mesmo! Jonas olha para trás, para o resto da fila, sem graça, paga.

Princesa: (entregando um bilhete de entrada) Barra barra zero barra. Seja feliz.

Jonas entra.

Tia Selma: Barra barra zero barra. X barra barra barra.

Todos: Barra barra zero barra. X barra barra barra.

Tia Selma: Ai, Paloma, Paloma. Liberte das amarras do passado, abandone suas heranças ancestrais porque tudo é vida, tudo é luz. (olha em volta) Só tem penitente aqui hoje. Um confidente, por favor!

Todos: Um confidente! Um confidente!

Gladiador: (a Jonas) É com você! Foi o papel que você escolheu.

Jonas: Eu não escolhi.

Gladiador: Vai lá! Ela quer falar com você. (extracto da Cena 22)

Nesta cena do culto da Tia Selma, a comicidade ganhará em ser lida tendo em conta um dos aspectos referidos por Henri Bergson relativamente ao riso e que relaciona este último intimamente com questões da vida social. Trata-se de um vector de análise que nos pode ajudar a perceber as experiências humanas e teatrais no que revelam sobre o modo como a *excentricidade* social em cada época e sociedade se definem e são apreciadas. Sabemos bem como todos os contextos sociais são marcados pela ordem e desvio, pela existência de normas e de sanções. No entanto, se é claro muitas vezes como estes mecanismos operam, há zonas claramente marcadas pela subtileza do controlo social, onde existem pressões, influências e sanções não tão claramente admitidas, perceptíveis ou vincadas. Nestes casos, o riso serve exactamente como um claro indicador de que se está perante algo que a sociedade não vê com bons olhos.

O argumento de Bergson (1993: 27 e 28) consiste na ideia de que o riso serve como um *gesto social* (1993: 28) correctivo destinado a desencorajar ou contrariar qualquer tendência que afaste os indivíduos da vida social, ou seja, que os coloque no rumo da excentricidade. Pensar, sentir e agir de forma excêntrica consiste assim em caminhar em sentido contrário face ao núcleo da vida colectiva onde, em conjunto e de forma adaptada e maleável, se constituiria o centro de uma colectividade, grupo ou sociedade. Deste modo, o riso “[p]elo terror que inspira reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contacto recíproco certas actividades de ordem acessória que correriam o risco de se isolar e de se esbater, apaga, enfim, tudo que possa ficar de rigidez mecânica à superfície do corpo social” (1993: 28).

O riso comporta, então, segundo Bergson (1993: 69, por exemplo), uma função de castigo – é uma forma de punição social perante aquilo que ameaça a sociedade ou colectividade. Trata-se de “uma espécie de assoada social” (1993: 98). “Tem por função intimidar, humilhando” (1993: 135). O riso assume, deste modo, uma funcionalidade social que visa impedir que cada membro da sociedade “evite, enfim, encerrar-se no seu carácter como numa torre de marfim” (1993: 98). A prática de rir sanciona o comportamento rígido, desatento e inflexível, como vimos. Deste modo, se é verdade que o riso castiga os defeitos, também pode castigar as qualidades dos indivíduos sempre que subjazam a estas últimas traços de automatismo, artifício e falta de maleabilidade. Bergson exemplifica com a personagem de Alceste. Este último apresenta o carácter “dum perfeito homem de bem” (1993: 100); contudo, “é insociável e por isso cómico. Um vício corrigível é menos fácil de ridicularizar que uma virtude inflexível. [...] É portanto a rigidez de Alceste que nos faz rir, posto que esta rigidez seja aqui honestidade” (1993: 100). Sendo assim, não admira que, para este filósofo francês, os defeitos das outras pessoas provoquem em nós o riso “antes em razão da sua *insociabilidade* que da sua *imoralidade*” (1993: 100).⁷⁴

⁷⁴ Apesar de salientar a função social útil do riso como correctivo de práticas e discursos humanos, Bergson não se esquece de referir que não se trata de um mecanismo social inteiramente dotado de justiça. O riso “é uma verdadeira resposta pronta” (1993: 134) que é activada de forma muito rápida sempre que nos encontramos perante o mecânico inserido no vivente. “Não tem vagar para estar sempre a reparar onde cai” (1993: 134). Deste modo, em vários casos, pode atingir inocentes e não recair sobre culpados. “Assim acontece em tudo que se realiza por vias naturais em lugar de se realizar por reflexão consciente. Uma média de justiça poderá surgir no resultado de conjunto mas não no pormenor de casos particulares.” (1993: 134). Bergson adverte-nos também para o facto de que, apesar do riso castigar defeitos e virtudes assombradas por alguma componente de inflexibilidade e rigidez perante a qual

O riso pretende pôr em alerta e corrigir os indivíduos que podem tender a separar-se da vida social e recusar-se obstinada e muitas vezes inconscientemente a participar numa sociabilidade comum só possível de alimentar através de uma atenção desperta e de uma flexibilidade que permita o convívio entre todos. Deste modo, rimo-nos de diversas ameaças sociais concretas e, em especial, aquelas que tenderão, de uma forma geral ou tendo em conta as sociedades ocidentais marcadas pela divisão do trabalho inscrita nas tendências modernizadoras, a ter uma influência especialmente maléfica. Vejamos dois dos casos claros que Bergson aponta neste domínio.

O primeiro deles tem a ver com a vaidade humana (Bergson, 1993: 120-122). O filósofo francês tende a vê-la de uma forma particular: para ele “não há defeito mais superficial nem mais profundo” (1993: 120). A vaidade consegue ter o poder de atrair muitos outros vícios condenáveis socialmente, que, por sua vez, alimentam o espírito vaidoso. Além disso, “somente pela reflexão vencemos a vaidade” (1993: 120). As vaidades individuais na sociedade são comparadas a venenos que, ainda que produzindo intoxicações em doses homeopáticas, podem causar, por acumulação, graves danos. “Neste sentido poder-se-á dizer que o remédio específico para a vaidade é o riso e que o defeito essencialmente risível é a vaidade” (1993: 121). As sugestivas ilustrações providenciadas por Bergson põem claramente a nu o risível que destila do carácter vaidoso dos indivíduos que o possuem, como é o caso de “duas pessoas, uma muito alta e outra minúscula, que passeiam com ar grave, de braço dado, etc. [...] a mais pequena destas pessoas parece fazer esforços para chegar até à maior, como a rã que quer inchar para se tornar como o boi” (1993: 122).

emerge sempre a suspeição social, tal não significa que, na sua origem, o riso derive sempre de pensamentos bondosos ou de um desejo de equidade (1993: 134).

O segundo caso tem a ver com aquilo que Henri Bergson chama de “*cômico profissional*” (1993: 122-125). Para o filósofo francês, a divisão social do trabalho e consequente existência de grupos específicos dentro de uma mesma sociedade poderão ameaçar a sociabilidade, em termos gerais, se cada corporação, ofício e profissão tender a manter os seus membros separados de todos os outros. Para “reprimir as tendências separatistas” (1993: 123) que daqui poderão decorrer, o chamado cômico profissional recorre a múltiplos mecanismos (123-125): aborda a vaidade e o calo profissionais, coloca uma profissão no seio da linguagem específica que lhe subjaz, apresenta o tipo de raciocínios próprios de cada universo profissional. Atravessando todo este esforço de fabricação do cômico usa-se a ideia de que “a vaidade se inclina para a *solenidade*” (1993: 123). Esta última é capaz de gerar múltiplos efeitos cômicos, desde logo porque permite detectar e expor como risíveis as situações em que parece que as pessoas são feitas para atender determinados ofícios e trabalhos e não o contrário, ou seja, que tais profissões são feitas para atender a determinadas necessidades das pessoas. “O cômico dos médicos de Molière vem em grande parte disto. Tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico e a própria natureza como qualquer coisa dependente da medicina” (1993: 123).

Quanto à experiência do espectador enquanto *homo ridens* e as leituras que daí se poderão fazer para compreender o teatro como relato da sociedade, no que diz respeito ao espectáculo *BR-3*, falta apenas considerar duas situações mais circunscritas. Referem-se a partes mais específicas do espectáculo que suscitaram, em diversas sessões, vários risos por parte de alguns espectadores – nunca longos nem “contagiantes” a nível do público, recorde-se.

A primeira dessas partes diz respeito ao momento da Cena 3 em que Jovelina, ao contactar com Zulema Muricy, lhe conta o que a traz ali.

Jovelina: Só quero encontrar o meu marido.

Zulema Muricy: Muita gente vem procurar marido. Você não sabia que não era agência? Ainda por cima grávida. A esta altura, já devia ter entendido. Depois, volta pra reclamar. *(entrando em transe)* Shhh! Shhh! *(silêncio)* Rosinha Marilu está falando. *(para o espírito)* Rosinha? *(silêncio)* Estou ouvindo! Estou ouvindo! Rosinha Marilu está querendo dizer alguma coisa.

Jovelina: Rosinha Marilu?

Zulema Muricy: *(a Jovelina)* Shhh! Shhh! Rosinha Marilu, a virgem na boléia, protetora das criancinhas e dos recém-nascidos, me diz que seu lugar não é aqui. Aqui não é lugar pra moça sozinha. Aqui tem homem demais. Mulher aqui não presta. Vai ter a criancinha em São Paulo!”
(extracto da Cena 3)

Nesta parte do espectáculo, era sobretudo a altura em que Zulema Muricy referia que “[m]uita gente vem procurar marido” que suscitava o riso no conjunto (sempre pequeno, recorde-se) de espectadores que manifestavam audivelmente a presença de sentido de humor face ao que ocorria na acção teatral.

A segunda situação diz respeito à cena da Igreja dos Mortos. Jonas encontra-se com um crente e com o celebrante. Este último tem como tarefa permitir o contacto com as almas de pessoas já falecidas. O momento que suscitou pequenos risos por parte de alguns espectadores em diversas sessões dizia respeito à altura em que o referido celebrante executa a tarefa de estabelecer o contacto com as “almas peregrinas”:

“Celebrante: (enquanto Jonas fala com o crente) Juninho quer falar com Sônia. Manda dizer que passa bem. Está resfriado. Mas virá na semana que vem. Carlinhos chama Regina. Carlinhos chama Regina.

Jonas: Não são os meus mortos. [...]

Crente: Feche os olhos.

Celebrante: Dulce não estabelece contato. Qual o nome dos filhos?

Jonas: Douglas e Patrícia.” *(extracto da Cena 20)*

Se estivessem incluídas noutra enredo dramático e num outro contexto sem os contornos trágicos e pessimistas de *BR-3*, as duas partes do espectáculo acima referidas poderiam muito bem exemplificar aquilo que Peter Berger (1997: 99-116) designa e analisa como sendo o *humor benigno*. No entanto, no âmbito da criação artística do Teatro da Vertigem, os momentos da peça referidos apontam para uma natureza tragicómica, no sentido que lhe dá Peter Berger (1997: 117-133). Enquanto o humor benigno “as far as possible, banishes the tragic from its fragile constructions of an artificial reality” (1997: 117), o humor tragicómico revela-se num enquadramento no qual “the tragic is not banished, not defied, not absorbed. It is, as were, momentarily suspended” (1997: 117).

No caso de *A Um Dia do Paraíso*, a comicidade tem um lugar de destaque. Por um lado, as criações artísticas da Panmixia, os textos teatrais e as encenações de José Carretas apresentam habitualmente uma dimensão lúdica e humorística assinalável. Por outro lado, acompanhando vários ensaios do referido espectáculo, pude também aperceber-me de como o ambiente criado pelo encenador e dramaturgo em conjunto com os actores se alimentava dos aspectos cómicos relativos à criação artística em preparação.

Este registo lúdico e de humor chegou mesmo a contaminar os momentos que antecediam o início do espectáculo na sala do TeCA. Com efeito, nesse espaço teatral e a par com muitos outros do mesmo género, antes dos espectáculos começarem, o público ouve uma gravação com algumas indicações. No caso do Teatro Carlos Alberto, os espectadores ouviam, por exemplo, a referência à necessidade de se desligarem telemóveis e outros aparelhos sonoros bem como a indicação de que não era permitido fotografar ou gravar o espectáculo a que se iria assistir.

No entanto, para *A Um Dia do Paraíso*, a equipa da Panmixia concretizou uma gravação sonora original, na qual uma voz em árabe, outra em hebraico e uma terceira em crioulo cabo-verdiano davam uma série de indicações. Depois de se ouvir “Boa-Noite!”, escutava-se o pedido para que se desligassem os telemóveis e a referência de que não era permitido gravar nem som nem imagem do espectáculo que se ia seguir. Ouvia-se a mistura destas três vozes/três apelos e tudo terminava com o som de um “Arigato!”. Esta gravação acabou mesmo por provocar alguns risos por parte do público em algumas das sessões de apresentação da criação artística.

O riso dos espectadores foi uma constante no âmbito da temporada de *A Um Dia do Paraíso* no TeCA. Em todas as sessões de apresentação desta peça surgiram risos de membros do público em múltiplas alturas. Além disso, na maior parte das sessões, pude observar momentos do que chamarei de risos colectivos por parte do público. Estas manifestações do riso não significavam que toda a gente do público se ria nem que a esmagadora maioria do público se ria numa determinada altura, mas sim que muita gente da audiência se ria simultaneamente e numa sintonia tal que parecia criar-se uma espécie de riso único, amplificado e bem audível. No entanto, a existência de gargalhadas marcou apenas alguns momentos breves no âmbito de dois dias da temporada desta criação artística. Dito de outra forma, quem tivesse de qualificar *A Um Dia do Paraíso*, tendo para tal apenas de ajuizar com base na resposta do público, não teria elementos suficientes para se arriscar a dizer que, em palco, estava uma comédia. Aliás, nem tal qualificativo era designado pela Panmixia como sendo o adequado para designar o espectáculo em causa.

Tendo em conta a observação que fiz de todas as sessões de *A Um Dia do Paraíso* e voltando a considerar as reacções de cada espectador enquanto *homo ridens*, a maior concentração de comicidade verificou-se na Cena Décima Quarta, momento da

peça que suscitou sempre reacções de sentido de humor em todas as apresentações. Na comparação com outros momentos da peça, no conjunto da temporada, foi nessa parte do espectáculo que se registou uma mais intensa combinação de múltiplos risos, gargalhadas breves e manifestação de humor em múltiplas ocasiões que atravessavam a generalidade da cena. Trata-se da chegada de Pêro da Covilhã à corte de Preste João e do diálogo que o português trava com vários dos seus elementos.

Anteriormente, aquando da Cena Sétima, os espectadores puderam assistir a uma conversa na qual os dois enviados de D. João II em viagem falavam daquilo que seria o reino que se pretendia encontrar. Pelas palavras trocadas entre Afonso Paiva e Pêro da Covilhã, o mundo do Preste João surgia como um lugar cheio de riquezas, onde “os homens não aprendem porque já sabem” e onde não há pobreza sendo os homens “todos iguais”.

Ora, a Cena Décima Quarta representa o confronto de Pêro da Covilhã com a realidade concreta do reino de Preste João que se encontra como que às avessas da realidade imaginada anteriormente. Por outro lado, ao mesmo tempo, para a corte do chefe etíope trata-se de saber até que ponto o reinado de Portugal pode ser imaginado como ideal. É deste confronto de contra-mundos (o real e o ideal, o sonhado e o existente, o que se quer encontrar e aquele que se encontra) que decorre uma forte comicidade da parte do espectáculo aqui em causa.

Peter Berger (1997: 152) refere como o cómico pode residir na percepção de que “[s]ociety is not what it seems. And the whole world is not what it seems. In its sociological aspect, the comic may lead to an ironic worldview”. Na Cena Décima Quarta, esta ironia bem como a existência de um contra-mundo são duplicadas precisamente pela combinação de dois confrontos: por um lado, aquele surgido pelo contacto com uma realidade que não era o que se sonhava (uma realidade que não era,

portanto, o que parecia) para os cristãos como Pêro da Covilhã que conheceram a história do Reino do grande Preste João e, por outro, aquele surgido por uma realidade que se passa a sonhar (os cristãos etíopes e o próprio Preste João começam a imaginar o reino de Portugal como um lugar cheio de qualidades), sabendo nós – espectadores que acompanhámos as cenas anteriores da peça – que Portugal não corresponde a esse sonho (Portugal não é o que parece). Vejamos algumas partes do referido encontro:

“Pêro da Covilhã está de novo [depois da sua visão/sonho] diante do Prestes João. Só que agora, ao contrário da primeira vez em que o imaginou sentado num trono, o Prestes João aparece numa tenda.

Pêro da Covilhã – O meu nome é Covilhã. Pêro da Covilhã.

Prestes João – Pêr Cuvilha que nome estranho! Donde vens tu, estrangeiro?

Pêro da Covilhã – De Portugal, Zan-hoy. Prestes João, eu te saúdo em nome do meu Rei também João e de seu sucessor Manuel, rei de Portugal e dos Algarves, senhor da Etiópia Ocidental no outro lado do Continente África, teu amigo e aliado contra os infíeis e, como tu, súbdito de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhor de todos os Senhores.

Prestes João – O meu nome é Eskender.

Pêro da Covilhã – Perdão?

Prestes João – Eskender. Mas como tu és cristão de Portugal e insistes em chamar-me Prestes João, podes chamar-me Alexandre.

[...]

Ao que vens, então? Diz-me.

Pêro da Covilhã – Ave Zan-hoy Alexandre, Presbítero pela Omnipotência Divina, Senhor das Três Índias, superior em virtude, riquezas e poder a todos os que caminham sob os Céus, famoso Rei cujo reino é povoado por homens com cornos, homens com um só olho, homens com olhos à frente e atrás, centauros, faunos, sátiros...

Prestes João – Sim, ssim, sssim... O que é que ele está a dizer? Percebi bem ou foi erro de tradução?

Conselheiro – Ele estava a dizer ave Alexandre cuja virtude caminha pelo céu...

Prestes João – Sim, já sei, isso eu percebi. Mas, o resto? Sátiros e faunos ainda vá que não vá, agora homens com cornos à frente e atrás? Onde é que ele foi buscar isto? Que eu saiba, isso é coisa que só existe para lá da Índia, no Oriente.

Conselheiro – Ouve, estrangeiro. O meu senhor não sabe que falsas notícias andaram a espalhar no teu Reino sobre o nosso Reino, mas ele não gosta nada que se fale assim dos naturais deste país.

Prestes João – Mas és bem-vindo, Pêr Cuvilha. Enviarei uma carta ao teu Rei e, entretanto ficas connosco. Levarás contigo lembranças e memória da nossa terra. Se o teu Rei é tão poderoso como parece, poderá ajudar-nos na luta contra os... como é que lhes chamaste?

Pêro da Covilhã – Infiéis.

Prestes João – Isso. [...]

[...]

Conselheiro – Os cristãos etíopes podem ajudar o teu rei, mas se é verdade que o teu rei é assim tão poderoso, o melhor é ele ajudar os cristãos etíopes.

Prestes João – Como é que ele se chama, disseste?

Pêro da Covilhã – João.

Prestes João – Transmite ao teu João e a toda a Cristandade de Portugal o nosso pedido de auxílio.” (extracto da Cena Décima Quarta)

Na continuação desta cena, Prestes João faz uma série de perguntas a Pêro da Covilhã sobre o reino de Portugal, nomeadamente o seu tamanho, o número de habitantes e de fortalezas e “quantos arcabuzes cada português tem”. Por fim, acaba por arranjar duas mulheres com quem o viajante português deveria casar. No final desta cena, quando interrogado por Prestes João sobre o que pensava do seu país, Pêro da Covilhã responde o seguinte:

“A verdade... Para ser franco contigo devo dizer-te que esperava mais.

[...]

“Não só esperava que o teu país fosse mais rico, mas que também os homens nele fossem mais ricos.” (extracto da Cena Décima Quarta).

Atendendo à abordagem de Peter Berger, esta Cena Décima Quarta pode ser lida como estando inserida no registo do humor tragicómico.⁷⁵ A decepção, a tristeza e o infortúnio de se ver desfeito o sonho de um reino paradisíaco não são anulados, mas ficam em suspenso através dos efeitos cómicos que surgem com a duplicação de contra-mundos referida. Deste modo, a comicidade como percepção de um mundo às avessas adquire um interesse acrescido ganhando em ser abordada com o auxílio das ideias de Henri Bergson (1993: 70) sobre a inversão como um dos três processos que geram o efeito cómico.

Ao analisar a inversão, Bergson fala-nos dos diversos mecanismos pelos quais ela se revela permitindo a criação de situações em que nos aparece *o mundo às avessas* (Bergson, 1993: 73). “É assim que rimos do acusado que prega moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais” (1993: 73). Na lógica de inversão, há um conjunto de figuras e de situações que têm merecido um papel de destaque em diversas ficções cómicas. Estas últimas servem-se duma “personagem que prepara a rede na qual se vai deixar apanhar” (1993: 73). Assim sendo, entram no domínio da comicidade personagens como a do perseguidor vítima dos seus planos, do *intrujão intrujado*, do *ladrão roubado* (1993: 73). “No fundo, trata-se sempre duma interversão de papéis e duma situação que se vira contra quem a criou” (1993: 73).

⁷⁵ De acordo com o mencionado sociólogo (Berger, 1997: 119), no universo cinematográfico, Charlie Chaplin surge como uma figura por excelência da criação de formas de expressão tragicómicas. Para uma abordagem do trabalho do referido cineasta, veja-se Larcher (2008).

Na Cena Décima Quarta de *A Um Dia do Paraíso* verifica-se uma intensa lógica de inversão: aquele que sonhava com um lugar paradisíaco (Pêro da Covilhã), ao chegar a tal lugar, não encontra o seu sonho; em vez disso, dá origem a que quem ali habita passe a sonhar com o lugar de onde o recém-chegado partiu. Neste sentido, Pêro da Covilhã não é um ladrão roubado, mas uma espécie de *sonhador sonhado*. O acabar da ilusão do reino poderoso de Preste João na mente de Pêro da Covilhã coincide com o início da ilusão de um reino poderoso de Portugal junto daqueles que desfizeram as fantasias do português. Há aqui algo parecido com o efeito cômico de bola de neve de que fala Henri Bergson (1993: 64 e ss.). Certas situações ou cenas cômicas evoluem em crescendo, aumentando os protagonistas, consequências e ritmo envolvidos na fantasia criada. O efeito bola de neve pode exprimir-se através das imagens dessa própria bola aumentando de tamanho à medida que rola, dos soldados de chumbo que, estando em fila, vão caindo um a um ou do castelo de cartas onde o tombar de uma delas vai dando origem ao desmoronar cada vez mais acelerado de todas as outras (1993: 65).

O efeito cômico de bola de neve referido por Bergson revela um processo de cariz rectilíneo, dado que se segue de um dado princípio até um determinado fim sem mais acrescentos. Ora, segundo Bergson (1993: 66), este efeito aumenta a sua comicidade, se se tornar circular, ou seja, se estivermos perante uma determinada sequência cômica que, ao chegar ao fim, volta a iniciar-se. Isto ajuda a compreender a natureza essencialmente cômica do processo de inversão que estamos a discutir a propósito da Cena Décima Quarta de *A Um Dia do Paraíso*.

Na linha de pensamento de Henri Bergson, o efeito circular em bola de neve reconduz-nos de uma forma muito marcada à fonte do cômico que é a do mecânico inserido no vivente. A vida dos seres humanos é irreversível; não podemos voltar a nascer, não podemos voltar atrás no tempo; não podemos mesmo nunca, como

ênfatisam muitos, “recomeçar do zero”, pois mesmo qualquer “recomeço” é feito com base no que até aí foi vivido, experimentado, sentido, processado como padrão pela nossa mente. Pelo contrário, “[o] que há de específico numa combinação mecânica é o ser geralmente *reversível*” (Bergson, 1993: 66). Deste modo, não pode deixar de ser extremamente cômico o dispositivo – presente, por exemplo, num “bom número de vaudevilles” (1993: 66) – fruto do qual “os esforços da personagem, por uma engrenagem fatal de causas e de efeitos, têm como resultado final trazê-la pura e simplesmente ao mesmo sítio” (1993: 66).

No que diz respeito à dimensão cômica do domínio da linguagem como imaginação, encontramos o processo de inversão, quando os elementos de uma frase ou discurso se colocam em posição contrária (Bergson, 1993: 87). Para Henri Bergson, é com muita facilidade que se podem multiplicar os exemplos relativos a este assunto. O autor francês fornece-nos o seguinte:

“Numa comédia de Labiche uma personagem grita ao locatário de cima que lhe suja a sacada: ‘Porque é que despeja o seu cachimbo para cima da minha sacada?’ Ao que a voz do locatário responde: ‘E porque é que põe a sua sacada debaixo do meu cachimbo?’” (1993: 87).

No centro do processo cômico de inversão, encontramos, assim, em síntese, a lógica do *mundo ao contrário* e a lógica do provérbio português “*virou-se o feitiço contra o feiticeiro*”. Podemos ainda ir mais longe. Parece-me que a inversão se pode traduzir, muitas vezes, por aquilo que chamarei de *efeito de ricochete* ou de *efeito boomerang*. Imaginemos alguém que se entretém a lançar bolas com muita força e alegria contra uma parede e que, a dada altura, acaba por levar com essa bola na cabeça fruto do impacto de um arremesso mais forte nos tijolos. Estaremos perante o riso de um efeito ricochete; ora, se atirmos com toda a nossa perícia um *boomerang*, por

natureza, ele segue em frente e, depois, volta atrás. Nesse regresso, se o referido objecto nos atinge no corpo, fruto da nossa distração, podemos, de repente, tornar-nos alvo do riso dos outros. Se estes efeitos de ricochete ou de *boomerang* tomados literalmente nos conduzem a imaginação para cenas cómicas, também servem para descrever metaforicamente a comicidade assente na lógica da inversão. Quer num caso quer no outro, temos um mecanismo circular onde se volta ao ponto de partida ao mesmo tempo que “se vira o feitiço contra o feiticeiro”. Quem atira uma bola para a parede pretende divertir-se, mas a bola, se o atinge no corpo, cessa a diversão e provoca desagrado. O mesmo acontece com o *boomerang* que se volta contra quem o lançou. Temos, pois, aqui novamente o efeito de, por meio de determinado processo, alguém acabar por escorregar na própria banana que colocou no passeio onde caminhava.

De alguma maneira, a Cena Décima Quarta de *A Um Dia do Paraíso* pode ser lida como contendo expressões do efeito *boomerang* ou ricochete. Além disso, pela situação de quiproquó que se gera entre etíopes e Pêro da Covilhã bem como pelo imbróglio aí criado em termos das relações entre ideal e real, esta parte do espectáculo da Panmixia pode igualmente ser lida como reveladora do processo de fabricação do cómico que Henri Bergson designou por “*interferência das séries*” (Bergson, 1993: 74). Lembremos que, para o filósofo francês, qualquer um de tais processos revela a natureza do mecânico que, ao imiscuir-se no vivente, cria a comicidade. Se olharmos para a vida em termos espaciais, reparamos que “ela patenteia a nossos olhos elementos coexistentes e intimamente solidários entre si, tão exclusivamente feitos uns para os outros que nenhum deles poderá pertencer ao mesmo tempo a organismos diferentes” (1993: 69 e 70). Daí o cómico que resulta de alguém, numa sala, ordenar a outra pessoa que vá ver se ele está na rua. Não se pode estar em dois lados ao mesmo tempo, a menos que uma pessoa fosse duas. Tal absurdo revela a comicidade (mais ou menos

desagradável ou provocadora) que subjaz a uma indicação como a acabada de mencionar. Daí que, para Henri Bergson (1993: 74), se possa estipular o seguinte: “*Uma situação é sempre cômica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se pode interpretar em dois sentidos diferentes*”.

Bergson entende que a interferência aqui analisada tanto pode ocorrer ao nível de séries de acontecimentos (Bergson, 1993: 74-78) como ao nível de séries de palavras ou de sistemas de ideias (1993: 86-88). Deste modo, este processo de criação do cômico aparece em fenómenos tão diferentes como o quiproquó (1993: 74 e 75), no calembur (1993: 87 e 88), no jogo de palavras (1993: 88), no facto de séries antigas e séries actuais interferirem umas nas outras (1993: 75 e 76), destacando-se “[a] transposição, geralmente cômica, do antigo em moderno” (1993: 76). Outro mecanismo de criação da comicidade incluindo nestes dispositivos tem a ver com as interferências entre séries de acontecimentos ideais e reais (1993: 76).

Para se entender melhor o pensamento de Henri Bergson, nomeadamente no que diz respeito à interferência entre séries, vejamos um caso muito interessante do ponto de vista da comicidade. Numa altura em que assumia a direcção da revista satírica britânica *Punch*, William Davis concedeu uma entrevista, na qual, a dado momento, falou do humor de alguns políticos referindo o seguinte exemplo:

“Harold McMillan, outro primeiro-ministro britânico, também sabia [como Winston Churchill] desacreditar os outros. Nikita Kruschov tirou o sapato naquela famosa assembléia das Nações Unidas e começou a bater com ele na mesa; McMillan observou muito calmamente: ‘Gostaria que me traduzisse isso’. Os delegados soltaram uma gargalhada e parte do significado que pudesse ter a acção do dirigente soviético passou para segundo plano.” (William Davis *apud* Luján, 1980: 11).

Penso que as ideias de Henri Bergson podem ajudar a perceber a lógica da imaginação cômica presente na situação descrita. O autor francês alertou-nos para todo o potencial cômico que derivava do jogo entre o sentido próprio e o sentido figurado das expressões (Bergson, 1993: 85 e 88). Quando se passa do primeiro para o segundo ou vice-versa, o cômico eclode. Se o filósofo se refere a estas questões a propósito daquilo que acontece com as palavras, pode obviamente ampliar-se esse alcance para a linguagem entendida de uma forma mais ampla, como maneira de entendimento simbólico entre os seres humanos. Ora bem, num lugar como a Assembleia das Nações Unidas, faz-se o uso da retórica, do discurso e do tomar a palavra. Quando Kruschov usa o seu sapato, não está a falar, embora esteja a comunicar algo de uma forma simbólica. Ao recusar o jogo da oralidade e ao usar um objecto como aquele, criou obviamente um clima tenso. O que fez McMillan? Encarou o acontecido como se tivesse sido uma pura intervenção oral e, aproveitando-se do facto do interlocutor ser russo, caberia, pois, a necessidade de pedir tradução. O riso que se soltou nos delegados presentes resulta do facto de, perante uma intervenção feita em sentido figurado e carregada de tensão, McMillan ter reagido como se a intervenção fosse um discurso de oralidade, ou seja, o registo próprio habitual na assembleia e não uma comunicação figurada em tom crispado. O clima de tensão obviamente teria de enfraquecer de alguma forma. O figurado foi tratado como sentido próprio. Houve uma interferência entre séries diferentes: os sistemas de ideias que se revelam pela voz humana e aqueles que se revelam pelo uso de objectos manipulados para se obter um efeito sonoro.

Além disso, Bergson (1993: 49) também nos advertiu para o facto de o cômico poder surgir sempre que o humano é percebido como coisa. O que fez McMillan? Ao pedir tradução, tratou o sapato de Kruschou como sendo uma voz humana, o que quer dizer que, de alguma forma, se apelava a uma fantasia cômica em que a flexível,

maleável, orgânica e viva teia de cordas vocais podia ser vista como sendo um sapato, algo rígido, pré-formatado, incapaz de evoluir e artificial (artefactual)... Esta análise parte do pressuposto que o efeito cómico *humano/coisa* tanto se pode obter quando o humano parece uma coisa como quando uma coisa parece humana, obviamente.

Referi anteriormente que a Cena Décima Quarta de *A Um Dia do Paraíso* pode ser lida como um momento de forte concentração de humor na sua dimensão tragicómica havendo uma combinação de dois contra-mundos. O primeiro deles resultaria do efeito causado pela realidade efectiva do reino de Preste João à luz das expectativas com que a ele chegara Pêro da Covilhã. O mundo cristão etíope estava, de facto, às avessas, relativamente aos sonhos do português. Tal facto, em si, revela o lado trágico da situação que é como que suspenso pelo cómico anteriormente analisado.

No entanto, recorde-se que, na linha de pensamento de Peter Berger, uma das características do registo tragicómico reside no facto de não anular o trágico, nem a necessidade de consolo, nem a existência de infortúnios. Isto mesmo fica bem patente na Cena Décima Quinta relativa ao encontro entre Francisco Álvares e Pêro da Covilhã, na qual este último confessa ao primeiro que vive “no reino da desilusão”. O padre confessa também estar “meio atarantado”, pois tinha chegado às terras de Preste João sem imaginar que fossem como eram: “Que aridez! Que é feito da Fonte da Juventude?”. Na fase final do diálogo entre as duas personagens portuguesas, Francisco Álvares conta que terá de informar o rei de Portugal da verdade sobre aquelas terras, mas Pêro da Covilhã tenta demovê-lo desse intento. Diz-lhe, por exemplo, o seguinte:

“Se contar a verdade sobre este reino de miséria, sobre a miséria deste reino quem virá? Se contar as barbaridades que os portugueses andam a cometer e a sofrer quem virá? Se contar o número de barcos que vão ao fundo, o número de almas que se afundam com os barcos, quem virá?” (extracto da Cena Décima Quinta)

Ao longo da temporada de *A Um Dia do Paraíso*, não houve, aliás, manifestações audíveis de sentido de humor por parte dos espectadores, nos momentos da Cena Décima Quinta em que Francisco Álvares e Pêro da Covilhã falavam das suas decepções relativamente às terras de Preste João. No entanto, esta parte do espectáculo permitia que as lógicas de confronto de dois contra-mundos e de inversão atrás discutidas pudessem passar para a cena seguinte, onde encontrariam novos desenvolvimentos.

Na Cena Décima Sexta, as mulheres etíopes de Pêro da Covilhã referiam o facto de este último se encontrar muito debilitado e uma delas acabava mesmo por dizer que “[e]le já confunde tudo”. O diálogo estabelecido voltava a convocar, em moldes reformulados, as lógicas de mundos às avessas. Embora tenha sido uma cena onde, ao longo da temporada, não se evidenciou nem uma regular nem uma forte manifestação de humor por parte do público, houve, em cinco sessões, alguns risos de espectadores, sobretudo na altura em que se aludia à existência da videira em Portugal. Vejamos alguns momentos do referido diálogo.

Ahkidaa – [Pêro da Covilhã] Continua a falar muito de Portugal.

Adjihza – Ele diz que lá, em Portugal, não há pobres e os homens vivem até aos cem anos.

Ahkidaa – E há uma Fonte, no cimo duma serra tão alta que toca a estrela do norte, onde os homens se podem banhar. E essa fonte cura as doenças.

Adjihza – E diz que lá é Primavera o ano inteiro. E lá chove, não é como aqui!

[...]

Adjihza – E todos são felizes no Reino de Portugal.

Ahkidaa – E um dia, nós aqui também seremos.

[...]

Ahkidaa – E não há mentira.

Adjihza – Porque os homens bebem um líquido que sai duma árvore a que chamam videira e quem bebe desse líquido só fala a verdade que lhe vai na alma.

Ahkidaa – E João o Rei de Portugal é perfeito e justo...” (extractos da Cena Décima Sexta)

Pelo acompanhamento que efectuei das sessões de apresentação de *A Um Dia do Paraíso*, a seguir à Cena Décima Quarta, aquela que se revelou como tendo uma maior concentração de comicidade, nos termos anteriormente definidos, foi a Cena Terceira, momento da peça que suscitou sempre reacções de sentido de humor em todas as apresentações. Diz respeito a um encontro entre Pêro da Covilhã e Catarina, a sua amada portuguesa. O primeiro desloca-se discretamente até junto da casa da segunda de modo a não ser descoberto.

“É de noite. Alguém atira pedrinhas a uma janela. Ouve-se uma coruja. Ou será um mocho? Que foi isto? Um gato mia? Discretamente, a janela abre-se e Catarina aparece.

De dentro de casa, ouve-se

Voz de homem – Que foi, Catarina?

Catarina – Nada, meu pai. Foi só um gato, desses vadios.

[...]

Voz de homem – Então, manda soltar os cães.

Catarina – Está bem, já trato disso. Já dou ordens aos criados.

Voz de homem – Grrum, grrum, grrum... Odeio gatos, não posso com gatos, se apanhar um gato... evidentemente que nada do que estou a dizer se percebe porque estou a rabujar com uma dicção propositadamente mastigada, enquanto a minha voz se vai afastando de mim.

Voz de mulher – Binde para dentro menina, que está frio!

Catarina – Sim, vou já. Deixa-me estar.

Voz de mulher – Mas bosso pai, já sabeis que num gosta.

Catarina – Schiu! Fala-me baixo, se meu pai não souber, nem gosta, nem deixa de gostar.

Pêro da Covilhã (*em surdina*) – Catarina!

Voz de mulher – Ó, tá bem, mas ós pois num bindes bós cá dizer que eu sou uma pandorca que num bus abizei, por que ós pois, bosso pai é cumigo que rezinga!

Catarina – Cala-te, rapariga, vai-te embora.

Voz de mulher – E bou!” (extracto da Cena Terceira)

Nesta cena intitulada “O namoro à Janela”, as primeiras partes do diálogo entre Pêro da Covilhã e Catarina revelam-se como um jogo rápido de falas alternadas, em que os enamorados se lançam numa espécie de “falar ao desafio”. É como se fosse uma partida de pingue-pongue em que têm de devolver com engenho a bola um ao outro. Vejamos alguns lances dessa “partida”:

“Pêro da Covilhã – Descei, vinde abaixo.

Catarina – Não posso. Já estar aqui, sabe Deus.

Pêro da Covilhã – Então, subo eu.

Catarina – Não! Senhor e a vizinhança!?

Pêro da Covilhã – Está escuro, ninguém veria.

Catarina – Basta o brilho dos vossos olhos para toda a gente ver e ficar a saber.

Pêro da Covilhã – Mais dia menos dia, hão-de saber de nós.

Catarina – Quem saibam quando for.

Pêro da Covilhã – E quando será?

Catarina – No devido tempo.

Pêro da Covilhã – Falta-me tempo.

Catarina – Tempo é coisa que não me falta.

Pêro da Covilhã – Dói-me o pescoço.

Catarina – Endireitai-vos.

Pêro da Covilhã – Fico doente.

Catarina – Curai-vos.

Pêro da Covilhã – Catarina, esta doença não tem cura. E se tivesse, eu fugia ao tratamento. Não durmo, não como, não consigo respirar...

Catarina – Então, já morresteis. Como conseguis falar é que me espanta” (Extracto da Cena Terceira)

Tendo em conta as formulações de Peter Berger, é possível ler a Cena Terceira de *A Um Dia do Paraíso* como manifestação de uma mistura de humor benigno com algumas das lógicas do humor espirituoso (*wit*). O humor benigno visa o divertimento, não pretende atacar, não visa uma significativa elaboração ou recorte de um contra-mundo; tem como principal propósito a diversão (Berger, 1997: 99). Pode ser encontrado na presença, falas e modos da mulher que avisa Catarina que não deve ficar à janela. O sotaque desta personagem, a sua forma própria de falar e o modo como se apresenta enquanto personificação de uma “refilona” captam o sentido de humor. Ao ir protestando com Catarina, de quem se percebe ser subalterna, concretiza a lógica da inversão de que já se falou anteriormente. É a menos poderosa que refila com a mais poderosa. Por outro lado, esta cena mostra como as sonoridades podem ser cómicas pelo funcionamento do sotaque e formas de expressão da mulher que acompanha Catarina. Diga-se, de passagem, que, na Cena Décima Quarta, um dos factores de comicidade residia precisamente no facto da personagem do Preste João falar também com sotaque (utilizando um português diferente daquele que é usado em Portugal) e manifestar igualmente modos bem vincados de se expressar e movimentar.

A Cena Terceira de *A Um Dia do Paraíso* pode ser lida como revelando igualmente manifestações cómicas que se aproximam, no mínimo, das formas engenhosas ou espirituosas de humor (*wit*) de que nos fala Peter Berger (1997: 135-155). Segundo este autor, tais formas revelam o cómico como um jogo intelectual e de linguagem que pode actuar de uma maneira autónoma face a qualquer tipo de paixão ou interesse, sendo, assim, um brinquedo. “Wit always employs paradox and irony” (1997:

136). Outra das dimensões importantes deste tipo de humor engenhoso é que revela de forma paradigmática o modo como o cómico poder ser económico, ou seja, conseguir dizer muito em poucas palavras apresentando uma forte capacidade de síntese. É assim que as anedotas deste tipo de humor “can summarize an often complex situation in wondrously economical ways, simplifying and illuminating and definitely providing some cognitive benefit” (1997: 137).

Com efeito, nas piadas ou anedotas, forma de humor verbal caracterizado por um tempo curto de duração, o ritmo é elemento essencial. Isto conduz-nos àquilo que Jim Holt (2009: 57) chama de *contra-exemplo espontâneo*. “Para efeitos puramente intelectuais, [constitui] a anedota mais devastadora [...]. Começa com uma generalização enfadonha, que, contra a vontade própria, dá início à preparação. A seguir vem a frase final, que mata a generalização, tal como David matou Golias” (2009: 57).

Não poderíamos estar mais próximos da inversão como constituinte da experiência cômica na lógica da imaginação da linguagem.

“Toma-se uma metáfora, uma frase, um raciocínio e vira-se contra aquele que o fez ou poderia ter feito de maneira a que se lhe obrigue a dizer o que não queria dizer, de maneira a que essa pessoa venha ela própria de qualquer forma a cair na armadilha de linguagem” (Bergson, 1993: 80).

Na Cena Terceira de *A Um Dia do Paraíso*, o engenho passa por um recurso ao cómico baseado na linguagem que se revela na fala do pai de Catarina quando refere o que se está a passar com a sua dicção. Temos aqui um caso no qual existe uma interferência de séries – o que é da ordem da disdascália passa a ser da ordem do próprio diálogo dos actores em palco. Há aqui algo de paradoxal e, ao longo da peça da Panmixia, existem outros momentos em que tal acontece – recorde-se que, na Cena

Primeira, Francisco Álvares acaba a sua intervenção dizendo “isto que acabei de dizer chama-se Intróito” e, na Cena Décima Oitava, as últimas palavras são as de Ahkidda para dizer “É tudo” e as de Adjihza que remata com o seguinte: “E isto que acabámos de dizer chama-se Epílogo” (estes casos referentes ao intróito e ao epílogo suscitaram, em algumas sessões, risos por parte de espectadores, sobretudo aquele que diz respeito ao final da peça).

Por outro lado, é possível ler o diálogo entre Pêro da Covilhã e Catarina como ligado, de certa maneira, ao espírito engenhoso do humor, dada a economia verbal, agilidade e rapidez intelectual que o jogo de linguagem entre as duas personagens exhibe.

De referir que, de acordo com Henri Bergson, o jogo de palavras constitui-se pela lógica da interferência de séries, na medida em que uma frase contém uma expressão ou palavra da qual “se aproveita a diversidade de sentido que [...] pode tomar” (Bergson, 1993: 88). Jim Holt, autor de um livro sobre a história e filosofia das piadas, conta-nos uma história onde, de forma bem elucidativa, se pode assistir a esta comédia que reside na linguagem:

“Quando um professor de Inglês lhe disse que a freira que estava a vigiar uma das aulas desse professor se tinha queixado de que dois alunos, ao fundo da sala, estavam com ‘brincadeiras de namorados [‘spooning’, também ‘comer com colher’], durante a aula, Vladimir Nabokov replicou: ‘Deveria ter-lhe dito: ‘A irmã está com sorte por eles não estarem a comer com garfo [forking].’” (Holt, 2009: 57).

Nas cenas de *A Um Dia do Paraíso* que foram analisadas neste subcapítulo podemos ver o modo como nesta criação teatral a linguagem foi veículo da comicidade em duas dimensões importantes. Com efeito, a linguagem – com as suas palavras, frases e discursos – é um meio de expressar realidades, emoções e situações, sendo, ao mesmo

tempo, em si mesma uma realidade que se pode imaginar. Por isso, Henri Bergson (1993: 78), no início da sua análise do que chama de *cómico de palavras*, nos alerta para a necessidade de “distinguir entre o cómico que a linguagem exprime e o que a linguagem cria” (1993: 78).

Ora, no universo da linguagem como imaginação, podemos distinguir os mesmos três processos de criação do cómico que Bergson aplica também a outros domínios, como os gestos, movimentos e situações. Assim, para além da inversão e da interferência das séries, encontramos igualmente a repetição (Bergson, 1993: 70-72).⁷⁶ Esta última faz parte do trio processual em que consiste aquilo que Bergson (1993: 87) chama de “*transformação cómica das proposições*”.

Para se abordar o processo repetitivo que é fonte do cómico de palavras, é preciso, segundo Bergson (1993: 88), fazer uma análise do “cómico da *transposição*. A

⁷⁶ Seguindo o pensamento de Henri Bergson, o que se repete tem de ser percebido como a introdução do maquinal, artificial ou mecânico naquilo que vive. De certa forma, vemos os seres humanos como máquinas incapazes de controlarem as suas vidas de modo a que o seu curso natural prossiga. Ver alguém que está a falar como um disco riscado, repetindo-se; ver alguém que tenta apanhar o seu chapéu no ar e o perde vezes sem conta, repetindo a mesma intenção de reaver o seu objecto: tudo isto são cenas cómicas. Implicam a *imperícia* e o *involuntário*, dois factores que, para Bergson (1993: 21), provocam o riso. Por outro lado, a repetição traz a rigidez, a falta de maleabilidade, o maquinal para o seio da acção humana – tornamo-nos como máquinas cuja acção é previsível e sempre a mesma ou comportamo-nos como seres incapazes de mudar um gesto, palavra, frase, movimento, quando o contexto onde estamos o exigiria. Daí que os soluços possam ser cómicos – não os conseguimos controlar, repetem-se e aparecem espaçados no tempo de uma forma quase previsível, tornam o corpo humano – à partida maleável e adaptável – num corpo obstinado em soluçar. Quando algo na nossa vida se torna automático, o riso pode emergir a qualquer momento. Daí que Bergson (1993: 33) afirme que “[a]s *atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exacta em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica*”. E o que haverá de tão mecânico como o repetitivo?

transposição é, com efeito, na linguagem corrente, o que a repetição é na comédia”. Desenvolvendo este argumento, o autor francês propõe a seguinte fórmula: “*obter-se-á um efeito cómico transpondo a expressão natural duma ideia num outro tom*” (1993: 89). Bergson alertou para o facto de esta regra se poder aplicar de múltiplas formas, com diferentes graus de comicidade, apresentando assim uma riqueza assinalável de distinções e casos. Deste modo, o referido autor contentou-se em analisar os principais desdobramentos da fórmula anteriormente enunciada.

Para isso, começou por diferenciar “dois tons extremos: o solene o familiar” (Bergson, 1993: 89). Com base nas diferentes transposições que se podem obter a partir destes últimos, acaba por delinear-se uma certa tipologia que procurarei resumir de seguida. A paródia surge da transposição do que é solene em familiar (1993: 89). Em termos contemporâneos, um dos exemplos mais ilustrativos e claros desta transformação pode ser encontrada na panóplia de filmes norte-americanos que surgem como uma versão cómica de outros filmes de temática, registo e acontecimentos dramáticos, graves, sérios, profundos, trágicos ou de terror. Já a transposição do familiar em solene (1993: 90 e 91) pode acontecer de diversas maneiras: através do exagero – transforma-se o pequeno em grande – ou através da passagem para cima daquilo que está em baixo em termos de valor – transforma-se já não a grandeza dos objectos mas sim o seu valor, ou seja, estamos perante aquilo que “nos revele uma organização moral da imoralidade” (1993: 91).

De qualquer maneira, a transposição dos tons, em termos gerais, segundo Bergson (1993: 91), reside no facto do muito pequeno passar a muito grande ou vice-versa e no facto do pior passar a melhor ou vice-versa.

Acrescente-se ainda que, para Henri Bergson, o poder de ampliação do cómico pode concretizar-se por um domínio tão grande da forma, da fórmula, da lei, que se

torna possível impor “a ideia duma regulamentação humana a substituir as próprias leis da natureza” (Bergson, 1993: 43). Tal resulta da conjugação de dois efeitos cômicos distintos: “[u]m mecanismo inserido na natureza, uma regulamentação automática da sociedade” (1993: 43).

Dado que a comicidade resulta da inserção do mecânico, do artificial e do fixo naquilo que é, por natureza, flexível, adaptável e evolutivo, o riso que as palavras suscitam pode advir da utilização absurda de frases estereotipadas, de fórmulas feitas ou de uma rigidez ou velocidade imprópria naquilo que dizemos e que nos leva a afirmar aquilo que não queríamos (Bergson, 1993: 83 e 84). Daí que se produza “*um efeito cômico quando tomamos uma expressão no sentido próprio e ela é empregada em sentido figurado*” (1993: 85).

CONCLUSÃO

Quais as condições em que a experiência teatral se constitui como relato sobre a sociedade? Foi esta a pergunta que conduziu a pesquisa efectuada de que esta dissertação dá conta. Para obter respostas, desenvolveu-se um trabalho de análise sociológica assente numa metodologia qualitativa onde se procedeu ao exame e comparação de dois casos concretos no contexto dos países de língua oficial portuguesa, tendo-se privilegiado como objectos empíricos os espectáculos *BR-3*, criação artística do Teatro da Vertigem acompanhada em São Paulo (Brasil), e *A Um Dia do Paraíso*, criação artística da Panmixia acompanhada no Porto (Portugal). Os procedimentos metodológicos assentaram numa estratégia de pesquisa de terreno assente na observação directa e na recolha de diversa documentação bem como no tratamento dos dados assim obtidos.

Realizou-se, deste modo, um conjunto de esforços no sentido de tirar partido das vantagens da metodologia adoptada assente numa lógica qualitativa e comparativa, procedendo-se ao acompanhamento *in situ* das actividades de grupos teatrais. A singularidade da criação artística bem como as especificidades dos espectáculos teatrais enquanto objectos de análise justificam, com efeito, uma abordagem próxima dos actores sociais envolvidos na sua produção bem como uma lógica intensiva de trabalho empírico assente nas virtualidades do *pensar por casos*. Este modo de questionamento da realidade, na medida em que se possa aproximar minimamente das condições apresentadas por Jean-Claude Passeron e Jacques Revel (2005), providencia seguramente resultados muito benéficos e ricos para o conhecimento da sociedade. Os referidos autores abordam as diferentes tensões envolvidas na abordagem assente em casos, dando destaque nomeadamente para aquelas que assentam nas relações entre o particular e o geral, entre a atenção dada ao local e ao contextual e a necessidade de

alguma formalização, entre o imperativo de uma descrição detalhada e atenta aos pormenores casuísticos e a exigência de alguma forma de sistematização.

Encontramo-nos, assim, perante os limites e problemas levantados pelas metodologias qualitativas atentas a casos particulares no que diz respeito à questão da generalização. Neste domínio, a perspectiva de Malcolm Williams (2002) deve ser assinalada. A pesquisa qualitativa ou interpretativa, segundo este autor, embora estando associada a uma lógica de maximização em termos da riqueza dos dados recolhidos e das interpretações que é possível efectuar, não dispensa o questionamento do seu alcance em termos de generalização. Reconhecendo que não é possível trabalhar com as ambições mais elevadas que, a este nível, são apresentadas pela pesquisa de cariz quantitativo, Williams (2002: 136-141) defende, no entanto, a possibilidade dos trabalhos de índole qualitativa poderem trabalhar com aquilo que designa por “*moderatum generalizations*” (2002: 136). Tendo em conta a realidade da consistência cultural e o facto dos processos e estruturas sociais se encontrarem num nível que transcende quaisquer indivíduos particulares que se estejam a considerar, é possível estabelecer “the bridge between the ideographic and the nomothetic” (2002: 139). Deste modo, as generalizações moderadas são ao mesmo tempo a possibilidade mas também o limite de generalização no âmbito da pesquisa qualitativa.

Tendo em conta a investigação que efectuei e de modo a responder à questão de partida que a estruturou, apresento de seguida considerações de teor mais genérico e abstracto. Uma vez que o trabalho efectuado se baseou numa lógica qualitativa, as considerações apresentadas não devem ser entendidas como generalizações. Por outro lado, as características dos dados empíricos recolhidos e analisados não permitem também a pretensão de se apresentarem conclusões dentro de uma lógica das generalizações *moderatum* de que falava Williams. Tentarei proceder a um esforço de

alguma sistematização e formalização. Contudo, tal tarefa deve ser vista apenas como um conjunto de pistas úteis para investigações posteriores que, assumindo igualmente uma natureza qualitativa, tenham a ambição de alcançar algum tipo moderado de generalização.

Começarei, assim, por dizer que a experiência teatral se assume potencialmente como relato da sociedade, na medida em que os dramas sociais se encontram implícitos ou subjacentes aos dramas estéticos. No entanto, nos casos em que os espectáculos de teatro mobilizam com intensidade diversos ficheiros relativos a fenómenos sociais concretos e a factos históricos, a realidade social passa a estar presente de modo muito manifesto na dimensão representacional dos objectos artísticos. Estão, assim, criadas as condições nas quais “[t]he presumed truth of an artistic representation of a social fact is an essential element in our appreciation of the work as art” (Becker, 2007: 128). Desta forma, a experiência teatral assume-se como estética da realidade. “The truth of the work’s assertions about social reality contribute to its aesthetic effect” (2007: 128). Como nos refere Becker (2007: 8), isto não significa negar o conteúdo artístico da obra teatral nem a possibilidade desta última explorar a sua dimensão ficcional de modo imaginativo e criativo. Por outro lado, a experiência teatral enquanto relato da sociedade não precisa obrigatoriamente de passar pela adopção de registos estéticos catalogados como *realistas*. Trata-se simplesmente de ter em conta que, em tais casos, parte dos resultados das criações artísticas “depends on their ‘sociological’ content and on the belief of readers and audiences that what these works tell them about society is, in some sense, ‘true’” (2007: 8).

O facto da arte e do trabalho do artista terem conhecido ao longo dos tempos um processo de autonomização faz com que, em múltiplas situações, se verifique que “le travail interprétatif du spectateur ne compte pas par rapport à la liberté absolue du

créateur” (Fabiani, 2008a: 134). Contudo, como nos lembra Jean-Louis Fabiani (2008a: 111 e 123-136, por exemplo), não existe uma autonomia absoluta dos artistas e, por mais que estes pretendam, por exemplo, que as suas obras falem por si, o seu público não deixa por isso de sentir necessidade de explicações, comentários e declaração de intenções por parte dos criadores. É assim que, por exemplo, no âmbito dos debates dos Ceméa em Avignon por si estudados, o mencionado sociólogo constata que “le souci de compréhension demeure un moteur de la discussion, même s’il fait l’objet de dénégations collectives et réciproques” (2008a: 111).

O mesmo pode ser dito em relação às questões da estética da realidade. Por mais que os criadores possam almejar circunscrever os seus trabalhos num âmbito artístico, tal não impede que questões de outra ordem sejam convocadas e criem expectativas. Isto acontece relativamente àquilo que os espectáculos de teatro nos podem dizer sobre a vida social quando em cena os dramas sociais são utilizados de forma muito manifesta.

Desta maneira, os criadores teatrais são impelidos a pronunciarem-se sobre a relação entre estética e realidade. Podem fazê-lo de diversas maneiras: se o seu trabalho evidencia factos históricos, podem manifestar ao público que não pretendem fazer o trabalho de historiador; se o seu trabalho se debruça sobre fenómenos da actualidade que foram objecto de pesquisa para as suas criações artísticas, podem manifestar ao público que não pretendem fazer o trabalho de repórter ou de antropólogo. Ao mesmo tempo que tentam assegurar a sua liberdade criadora reconhecem assim implicitamente as expectativas de *realidade* que a sua *estética* convoca.

Esta forma de gerir expectativas entre criadores e público pode ter extensões dentro do próprio desenrolar dos espectáculos teatrais através do recurso a personagens que narram diversos factos e/ou se dirigem deliberadamente ao público utilizando dois

registos que criam um enquadramento de desestabilização da percepção da audiência relativamente às fronteiras entre ficção e realidade. Um desses registos consiste em falas onde tais personagens marcam a sua situação como pertencendo ao domínio do sonho ou a um território híbrido onde crença, verdade e mentira se podem entrelaçar. O segundo registo tem a ver com o facto de tais personagens se apresentarem afastadas da lógica do *explicador omnisciente* de que fala Becker (2007: 204) a propósito de vozes como as seguintes: “the voice of the voiceover in the documentary film, the voice of the social scientist who ‘interprets’ the results of a survey” (2007: 204 e 205). As personagens atrás referidas não possuem esta voz: por um lado, como mencionado, colocam-se em domínios de ambiguidade e de incerteza; por outro lado, assumem acções no enredo dramático fazendo com que o público não possa identificá-las como sendo *autoridade* – ou porque não são protagonistas da peça teatral ou porque cometem actos passíveis de censura a nível da interpretação dos espectadores ou ainda porque estão ausentes de muitas situações problemáticas da acção dramática.

Por outro lado, a experiência teatral converte-se em relato social, na medida em que se revela como espaço de exame de problemas e males sociais. A experiência teatral pode constituir-se como uma espécie de *voz* (no sentido dado por Hirschman) relativamente a questões sociais das quais não podemos fugir ou em face das quais não há absoluta *saída*. É o caso nomeadamente do legado da modernidade. A experiência teatral pode ser lida como metacomentário ou avaliação das promessas que a condição moderna instaurou e da inescapável interrogação que as diversas identidades/identificações culturais e diversos conflitos nos trazem.

Deste modo, a natureza sociológica da experiência teatral reside fortemente na possibilidade que esta última oferece de se proceder a um exame da vida humana em termos sociais e não segundo a lógica emocional ou individualista que muitas vezes

predomina na contemporaneidade. Jean-Louis Fabiani (2008a: 111), por exemplo, fala-nos, assim, “de la prégnance du lexique psychologique dans la vie sociale” e do desequilíbrio existente na sociedade que reside no facto de que “le mode dominant d’intervention est d’ordre psychologique, beaucoup plus que sociologique ou politique” (2008a: 145).

Também Ann Swidler (2003) nos mostrou a forte presença de discursos e visões do mundo nas sociedades contemporâneas operando segundo lógicas do *eu*. Assim, por exemplo, no que diz respeito à cultura do amor por si estudada, no contexto de classes médias norte-americanas, a referida autora analisou os modos como os indivíduos acabavam, de acordo com contextos próprios e dilemas singulares, por recorrer quer ao mito do amor romântico quer a uma versão prosaica do amor. O primeiro é veiculado por diversos meios, tais como os filmes de romance de Hollywood, a segunda por um conjunto de discursos, terapêuticos e “filosofias de auto-ajuda” que reproduzem toda uma série de formas de ver a realidade onde o que está em causa é o *eu* e não o *social* – o eu que tem de ser mais forte, mais empenhado, mais comunicativo, conhecer-se melhor, etc.

Ora a experiência teatral enquanto estética da realidade permite aceder a leituras da vida humana operando com uma forma de inteligibilidade do real diferente e que se aproxima da célebre lógica das ciências sociais de explicar o social pelo social. Por um lado, o teatro pode servir como modo de criticar, denunciar e mostrar a exaustão de determinados mitos ou utopias constituintes da modernidade. Por outro lado, a experiência teatral enquanto relato social mobiliza uma construção das personagens que não se centra em torno de discursos focados nas lógicas do *trabalho do eu* de que fala Ann Swidler (2003: 136-148). A experiência teatral afasta-se, assim, do tipo de discursos vigentes na literatura de auto-ajuda ou nas ideias psicologizantes de que, para

alcançar objectivos, basta que o eu de cada um de nós queira, se esforce, comunique ou não desista, independentemente de considerações sobre aquilo que seria moral ou não. Ou seja, a experiência teatral constitui-se como relato da vida social, na medida em que o enredo dramático escapa da pretensão ou do efeito de muitas ficções contemporâneas de, através das personagens e das situações criadas, responderem de forma bastante directa a problemas suscitados pelos registos do *trabalho do eu* tal como definido por Ann Swidler. De acordo com esta autora, tal trabalho encontra-se associado a diversas lógicas. Uma delas refere-se ao *indivíduo utilitarista* (2003: 137-139); trata-se aqui de resolver os problemas do eu que pretende maximizar o seu interesse e, portanto, precisa de conhecer o que realmente pretende da sua vida e estabelecer prioridades. Outra das lógicas é aquela referente ao *indivíduo disciplinado* (2003: 139-143); trata-se aqui de solucionar os dilemas com que se confronta o eu, realçando-se o papel da vontade e querer próprios; enfatizam-se a iniciativa e esforço individuais e salienta-se a ideia de que cada um pode ter o controlo daquilo que deseja. Uma terceira lógica diz respeito aos *eus sintonizados* (2003: 143-146); trata-se aqui de operar através de uma “therapeutic ethic” (2003: 143); um dos objectivos principais é o de que os indivíduos se tornem autónomos e procedam às mudanças necessárias para manter os relacionamentos que desejam – para tal, exige-se um conhecimento profundo de si próprio e um investimento na comunicação interpessoal.

A experiência teatral pode constituir-se como relato da vida social sempre que seja lida como forma de representação suficientemente boa para dar corpo a ideias, conceitos e teorias do pensamento social, nomeadamente aquele relativo às ciências sociais.

Deste modo, o teatro apresenta-nos uma problematização das identidades culturais onde se dá conta de uma intensa turbulência e instabilidade entre raízes e

opções, no sentido que lhes foi atribuído por Boaventura de Sousa Santos. Sendo caracterizadas pela estabilidade, as raízes aparecem associadas a personagens cujo pensar, agir e sentir manifesta uma série de intolerâncias, fechamento ao diálogo e receio em face da alteridade. Sendo marcadas pelas opções, as identidades surgem em personagens que experimentam o hibridismo de uma forma descaracterizadora, na medida em que se efectua um curto-circuito entre passado e futuro caracterizado pela situação de entre-dois-mitos abordada por Marc Augé (1997: 87-97): estar-se-ia, assim, “entre um passado truncado e um porvir obscuro” (1997: 89).

O teatro converte-se ainda em relato da vida social ao permitir uma leitura sobre o conflito numa das suas dimensões mais colectivas: a guerra. Deste modo, a experiência teatral dá-nos conta do amplo panorama que pode cobrir o confronto bélico. Este último não opera apenas no que diz respeito à acção dos estados modernos. Situa-se igualmente nos conflitos da pré-modernidade política onde os nobres combatiam entre si; encontra-se igualmente nas novíssimas guerras constituídas pelos confrontos constituintes da violência urbana contemporânea que dissolve claras fronteiras entre paz e guerra, pois trata-se aqui de considerar “concentrações de grande intensidade de violência em territórios muito limitados [...], dentro de um contexto nacional de paz aparente, institucionalizada e formal” (Moura, 2010: 61); “[s]ão conflitos que têm uma vocação de poder, é certo, mas de um poder paralelo, que não pretende substituir-se ao poder estatal, pretendendo antes alicerçar-se como controlo do poder social existente em comunidades delimitadas” (2010: 61). Por outro lado, a guerra aparece enquanto fenómeno que ocupa também territórios dos sonhos e das subjectividades das personagens em cena, ao mesmo tempo que não deixa de articular-se com lógicas económicas que não nos permitem reduzir os conflitos a uma mera questão de identidades culturais.

A experiência teatral constitui-se como uma forma de relatar a vida social através do uso de formas de expressão cômicas ou que são percebidas pelo espectador na sua qualidade de *homo ridens*. Deste ponto de vista, as manifestações mais poderosas de representação social surgem associadas às cenas dos espectáculos que permitem configurar de modo amplo *contra-mundos* através dos quais a realidade em que se vive (ou de que se parte) fica virada às avessas. A experiência teatral pode ser lida como forma de contar a sociedade que promove uma percepção das incongruências da vida real através de importantes meios que o cómico lhe fornece, tais como uma forma económica de expressão, o uso de lógicas de inversão e de interferência das séries, bem como um conjunto vasto de possibilidades de imaginar a linguagem humana.

Dito isto e como forma de terminar esta dissertação, torna-se oportuno sublinhar o modo como Howard Becker (2007: 287), ao fazer o balanço da sua abordagem de distintas formas de contar a sociedade, chamava a atenção para a utilidade de se conhecer e reconhecer a riqueza de recursos que tais relatos sociais revelavam. “The universe of representations of society contains innumerable possible ways of doing this work and dividing it between makers and users” (2007: 286). A análise sociológica da experiência teatral torna-se útil na medida em que possa contribuir para uma reflexão sobre os recursos potenciais de que se dispõe para contar a sociedade e de que modo a sociologia pode aproveitar as experiências de outros relatos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abercrombie, Nicholas e **Longhurst**, Brian (1998) — *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Alasuutari, Pertti (1998) — *An Invitation to Social Research*. London: Sage Publications.

Álvares, Francisco (1989) — *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

André, João Maria (2004) — “A dor, as suas encenações e o processo criativo”, *Sinais de cena*, 2, 72-78.

Arantes, António (1997) — “A Guerra dos Lugares: fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano de São Paulo”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Oeiras: Celta Editora.

Augé, Marc (1992) — *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.

Augé, Marc (1998) — *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*. Oeiras: Celta Editora.

Baptista, Ana Salgueiro (1993) — “Os anos oitenta no Teatro”, in *Estruturas Sociais e Desenvolvimento*. Actas do II Congresso Português de Sociologia, Volume II, Lisboa: Editorial Fragmentos, 259-270.

Barbosa, Pedro (2003) — *Teoria do Teatro Moderno: A hora zero*. Porto: Edições Afrontamento.

- Bassette**, Fernanda e **Brito**, Luísa (2006) — “Marcha para Jesus reúne multidão verde-e-amarela” in *Folha de S. Paulo*. Edição de 16 de Junho, C1.
- Baudelaire**, Charles (s/d) — *Da essência do riso*. Almada: Íman Edições.
- Becker**, Howard S. (1984) — *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press.
- Becker**, Howard S. (2004) — “Épistémologie de la recherche qualitative”, in Alain Blanc e Alain Pessin (eds.), *L’Art du Terrain – Mélanges offerts à Howard S. Becker*. Paris: L’Harmattan, 59-89.
- Becker**, Howard S. (2007) – *Telling About Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Becker**, Howard S.; **McCall**, Michal M. e **Morris**, Lori V. (1989) — “Theatres and Communities: Three Scenes”, *Social Problems*, Vol.36, nº2, 93-116.
- Bennett**, Susan (2003) — *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*. London, New York: Routledge.
- Berger**, Peter L. (1997) — *Redeeming Laughter – The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Berger**, Peter L. e **Luckmann**, Thomas (1999) — *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- Bergson**, Henri (1993) — *O Riso – ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Bessis**, Raphaël (2004) — *Dialogue avec Marc Augé: autour d’une anthropologie de la mondialisation*. Paris: L’Harmattan.
- Borges**, Vera (2001) — *Todos ao Palco!: Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta.

Borges, Vera (2002) — “Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, 87-106.

Borges, Vera (2007) — *O mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Bourdieu, Pierre (1996) — *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Editorial Presença.

Brilhante, Maria João (1997) — “Teatro e drama: intensidades”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 24, 11-19.

Brilhante, Maria João (2002) — “Um Teatro que sabe o que significa narrar”, (Consultado a 17 de Abril de 2008), disponível em http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/artigos2008/MJB_um_teatro_que_sabe_o_que_signifi.htm.

Brito, Luísa (2006) — “Marcha para Jesus fecha a avenida Paulista hoje” in *Folha de S. Paulo*. Edição de 15 de Junho, C6.

Carretas, José (2007) — “A Um Dia do Paraíso”, in André Brito Correia; Evelina Marques e Margarida Wellenkamp (coords.), *A Um Dia do Paraíso*. Porto: Panmixia – Associação Cultural, 60-104.

Carta do Preste João das Índias – versões medievais latinas (1998) — Publicada com prefácio e notas de Manuel João Ramos, Lisboa: Assírio & Alvim.

Carvalho, Bernardo (2006) — “Eu vivo neste mundo”, in Sílvia Fernandes e Roberto Audio (orgs.), *BR-3*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 31-37.

Carvalho, Adelina; Lopes, Amélia e Wellenkamp, Margarida (coords.) (2005) — *O Rio*. Porto: Panmixia – Associação Cultural.

- Charle**, Christophe (2008) — *Théâtres en capitales – Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris: Albin Michel.
- Choay**, Françoise (2007) — *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitectura e do urbanismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Corcuff**, Philippe (1997) — *As Novas Sociologias*. Sintra: Vral.
- Correia**, André de Brito (2003a) — *Arte Como Vida e Vida Como Arte – sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Edições Afrontamento.
- Correia**, André de Brito (2003b) — “Teatro de Rua Radical – Arte, política e espaço público urbano”, *Oficina do CES*, 192.
- Correia**, André de Brito (2003c) — “Teatro fora dos teatros. Arte dramática na prisão, no jardim e no bairro”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 55-73.
- Correia**, André Brito; **Marques**, Evelina e **Wellenkamp**, Margarida (coords.) (2007) — *A Um Dia do Paraíso*. Porto: Panmixia – Associação Cultural.
- Costa**, António Firmino da (1986) — “A Pesquisa de Terreno em Sociologia”, in Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento, 129-148.
- Dahrendorf**, Ralf (1969) — *Homo Sociologicus*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Dewey**, John (2005) — *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Duvignaud**, Jean (1972) — *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Elias**, Norbert (1989) — *O Processo Civilizacional: Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. 1º volume, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Elias**, Norbert (1990) — *O Processo Civilizacional: Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. 2º volume, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Ethis**, Emmanuel (dir.) (2002a) — *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation Française.

Ethis, Emmanuel (2002b) — “La part ‘public’”, *in idem* (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation Française, 19-24.

Ethis, Emmanuel (2008) — “Déceptions publiques, bonheurs privés. Une ‘certaine’ expression de l’amour pour le théâtre au Festival d’Avignon”, *in* Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas, *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. Montpellier: L’Entretemps éditions, 26-37.

Ethis, Emmanuel, **Fabiani**, Jean-Louis, **Malinas**, Damien (2008a) — “Rituels festivaliers et réception des œuvres”, *in idem*, *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. Montpellier: L’Entretemps éditions, 133-147.

Ethis, Emmanuel, **Fabiani**, Jean-Louis, **Malinas**, Damien (2008b) — *Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé*. Montpellier: L’Entretemps éditions.

Fabiani, Jean-Louis (2002a) — “Le public et sa légende”, *in* Emmanuel Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation Française, 31-51.

Fabiani, Jean-Louis (2002b) — “L’offre de spectacles, la critique et la mémoire”, *in* Emmanuel Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation Française, 107-125.

Fabiani, Jean-Louis (2007) — *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris: L’Harmattan.

Fabiani, Jean-Louis (2008a) — *L’éducation populaire et le théâtre. Le public d’Avignon en action*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Fabiani, Jean-Louis (2008b) — “Débattre dans la tourmente. Les Ceméa et le Festival d’Avignon en 2005”, *in* Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas,

Avignon ou le public participant. Une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier: L'Entretemps éditions, 200-226.

Fazenda, Maria José (1996) — “Corpo Naturalizado”, in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo Presente*. Oeiras: Celta, 141-153.

Featherstone, Mike (1997) — “Culturas Globais e Culturas Locais”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Oeiras: Celta Editora, 83-103.

Fernandes, Sílvia (2006a) — “Grupos Teatrais”, in J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (coords.), *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva e Sesc São Paulo, 152-154.

Fernandes, Sílvia (2006b) — “Cartografia de BR-3”, in Sílvia Fernandes e Roberto Audio (orgs.), *BR-3*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 39-49.

Fernandes, Sílvia e **Audio**, Roberto (orgs.) (2006) — *BR-3*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo.

Fischer-Lichte, Erika (1997) — “Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 24, 143-169.

Fischer-Lichte, Erika (2005) — “A cultura como performance: Desenvolver um conceito”, *Sinais de cena*, 4, 73-80.

Fortier, Mark (2002) — *Theory/Theatre – An Introduction*. London et New York: Routledge.

Fortuna, Carlos, **Ferreira**, Claudino e **Abreu**, Paula (1998/1999) — “Espaço público urbano e cultura em Portugal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.

Fortuna, Carlos e **Silva**, Augusto Santos (2001) — “A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural”, in Boaventura de

Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 409-461.

Foucault, Michel (2005) – “Des espaces autres”, *Frictions (théâtres_écritures)*, nº9 (“espaces et autres lieux de représentation”), 20-29.

Fraga, Eudinyr (2006) — “Repertório (Teatro de)”, in J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (coords.), *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva e Sesc São Paulo, 267 e 268.

Fraga, Eudinyr e **Lima**, Mariangela Alves de (2006) — “Arena (Teatro de)”, in J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (coords.), *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva e Sesc São Paulo, 37 e 38.

Freshwater, Helen (2009) – *Theatre & Audience*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Galib, Fábio (2006) — “Rio cheio. De histórias” in *Guia* (suplemento do jornal *O Estado de S. Paulo*). Edição nº233 de 24 a 30 de Março, 11 e 12.

Giddens, Anthony (1992) – *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta Editora.

Giddens, Anthony (1994) – *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.

Goffman, Erving (1975) — *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. Harmondsworth, Ringwood, Auckland: Penguin Books.

Goffman, Erving (1993) — *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água.

Goldberg, RoseLee (2007) — *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Goudet, Stéphane (2008) – *Buster Keaton*. Paris e Madrid: Cahiers du cinéma e PRISA INNOVA (edição exclusiva para o jornal português *Público*).

- Gouhier**, Henri (2004) — *Le théâtre et l'existence*. Paris: Vrin.
- Hirschman**, Albert O. (1970) — *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hodge**, Alison (ed.) (2000) — *Twentieth Century Actor Training*. London, New York: Routledge.
- Holt**, Jim (2009) — “Devem estar a brincar!”, *Courrier internacional*, (edição portuguesa do mês de Agosto), 162 (texto originalmente publicado no jornal *The Guardian* em 25 de Outubro de 2008).
- Jaguaribe**, Beatriz (2007) — “Cities without Maps: Favelas and the Aesthetics of Realism”, in Alev Çinar, Thomas Bender (eds.), *Urban Imaginaries: locating the modern city*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 100-120.
- Javeau**, Claude (1998) — *Lições de Sociologia*. Oeiras: Celta.
- Larcher**, Jérôme (2008) — *Charlie Chaplin*. Paris e Madrid: Cahiers du cinéma e PRISA INNOVA (edição exclusiva para o jornal português *Público*).
- Levenstein**, Helio (2006) — “Sobre as águas do Tietê” in *Guia* (suplemento do jornal *O Estado de S. Paulo*). Edição nº233 de 24 a 30 de Março, 8-10.
- Lima**, Mariângela Alves de (1998) — “O Teatro Paulista”, *Setepalcos*, 3, 29-34.
- Lopes**, João Teixeira (2000) — *A Cidade e a Cultura: Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento; Câmara Municipal do Porto.
- Lopes**, João Teixeira (2009) — “Políticas culturais urbanas”, in Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (orgs.), *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina, CES.
- Luiz**, Macksen (1998) — “O Teatro Carioca nos Anos 90”, *Setepalcos*, 3, 24-28.
- Luján**, Néstor (1980) — *O Humorismo*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil.
- Lyotard**, Jean-François (1989) — *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.

- Markl**, Nuno (2008) – “Da comédia enquanto coisa séria” in Stéphane Goudet, *Buster Keaton*. Paris e Madrid: Cahiers du cinéma e PRISA INNOVA (edição exclusiva para o jornal português *Público*).
- Martins**, Ana Leonor (2007) — “Entre mitos e realidade”, *Magazine Artes*. (Edição de Janeiro), 47, 82.
- Mendes**, José Manuel Oliveira (2001) — “O desafio das identidades”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Edições Afrontamento, 489-523.
- Mendes**, José Manuel Oliveira (2003) — *Do Ressentimento ao Reconhecimento – Vozes, identidades e processos políticos nos Açores (1974-1996)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Menger**, Pierre-Michel (1989) — “Rationalité et incertitude de la vie d’artiste”, *L’Année sociologique*, 39, 111-151.
- Menger**, Pierre-Michel (1997) — *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: La Documentation Française.
- Milaré**, Sebastião (1998a) — “Sobre o teatro brasileiro visto por este ângulo”, *Setepalcos*, 3, 5-8.
- Milaré**, Sebastião (org.) (1998b) — “Apontamentos cronológicos do desenvolvimento da encenação no Brasil”, *Setepalcos*, 3, 17-22.
- Milaré**, Sebastião (1998c) — “Antunes Filho e a arte do ator”, *Setepalcos*, 3, 76-86.
- Moura**, Ivana (1998) — “Nordeste: Um Teatro de Garra e Paixões”, *Setepalcos*, 3, 43-48.
- Moura**, Tatiana (2010) – *Novíssimas Guerras: espaços, identidades e espirais da violência armada*. Coimbra: Almedina e CES.

Nadais, Inês (2007a) — “a um dia do paraíso – esse país distante” in *Y* (suplemento do jornal *Público*). Edição de 19 de Janeiro, 20.

Nadais, Inês (2007b) — “Etiópia = Utopia” in *Público* (Edição Porto). Edição de 24 de Janeiro, 56.

Naugrette, Florence (2002) — *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal.

Nery, Rui Vieira (2007) — “As artes do espectáculo”, in António Reis (coord.), *Retrato de Portugal: Factos e acontecimentos*. Lisboa: Instituto Camões, Círculo de Leitores, Temas & Debates, 297-313.

Néspoli, Beth (2006) — “O Brasil em poética seca e dolorida” in *O Estado de S. Paulo*. Edição de 28 de Abril, D5.

Nunes, João Arriscado (1995a) — “Reportórios, Configurações e Fronteiras: sobre Cultura, Identidade e Globalização”, *Oficina do CES*, 43.

Nunes, João Arriscado (1995b) — “A Política do Trabalho Científico: articulação local, conversão reguladora e acção à distância”, *Oficina do CES*, 48.

Pais, Ana (2004) — *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri.

Paradeise, Catherine (com a colaboração de Jacques Charby e François Vourc’h) (1998) — *Les Comédiens*. Paris: Presses Universitaires de France.

Passeron, Jean-Claude e **Revel**, Jacques (2005) — “Penser par cas. Raisonner à partir de singularités”, in *idem* (eds.), *Penser par cas*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 9-44.

Pavis, Patrice (2003) — *L’Analyse des Spectacles*. s/l: Nathan.

Ramos, Manuel João (1997) — *Ensaio de Mitologia Cristã: o Preste João e a reversibilidade simbólica*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Raposo**, Paulo (1996) — “Performances Teatrais”, in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo Presente*. Oeiras: Celta, 125-140.
- Rodrigues**, Cinthia (2006) — “3 milhões de fiéis na Paulista” in *O Estado de S. Paulo*. Edição de 16 de Junho, A14.
- Rosenthal**, Cindy (1998) — “Living on the Street – Conversations with Judith Malina and Hanon Reznikov, co-directors of the Living Theatre”, in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*. London, New York: Routledge, 150-159.
- Roubine**, Jean-Jacques (1998) — *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Santos**, Boaventura de Sousa (1994) — *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos**, Boaventura de Sousa (1995) — *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York, London: Routledge.
- Santos**, Boaventura de Sousa (1996) — “A queda do *Angelus Novus*: Para além da equação moderna entre raízes e opções”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 45, 5-34.
- Santos**, Boaventura de Sousa (2000) — *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. [Para um novo senso comum. A ciência, o direito e a política na transição paradigmática, Volume I] Porto: Edições Afrontamento.
- Santos**, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998) — *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Schechner**, Richard (2008) — *Performance Theory*. London, New York: Routledge.
- Serôdio**, Maria Helena (1998) — “Theatre as a Social System: Portugal”. Acedido em 10 de Novembro de 2000. Disponível em: <http://www.ip.pt/centro-estudos-teatro/publications/artigo1.html>.

- Shaw**, Martin (1997) – “From Public Issues to Personal Troubles” in Jon Gubbay, Chris Middleton e Chet Ballard (eds.), *The Student’s Companion to Sociology*. Malden: Blackwell Publishers, 31-38.
- Simmel**, Georg (1998) — *El individuo y la libertad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Simonot**, Michel (2005) – “Nouveaux espaces de représentation”, *Frictions (théâtres_écritures)*, n°9 (“espaces et autres lieux de représentation”), 11-19.
- Swidler**, Ann (1986) — “Culture in Action: Symbols and Strategies”, *American Sociological Review*, vol.51, n°2, 273-286.
- Swidler**, Ann (2003) — *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Sylvos**, Françoise (1997) — “Faux rires romantiques”, *Humoresques*, 8 (“Humour et esthétique”, numéro réalisé par Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos), 59-68.
- Teatro da Vertigem** (2002) — *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha.
- Turner**, Edith (1985) — “Prologue: From the Ndembu to Broadway” in Victor Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press, 1-15.
- Turner**, Victor (1985) — *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Turner**, Victor (1994) — *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Van Gennep**, Arnold (2004) — *Les rites de passage*. Paris: Éditions A. et J. Picard.
- Vasconcellos**, Luiz Paulo (1998) — “Anotações para uma História do Teatro Gaúcho”, *Setepalcos*, 3, 35-42.
- Vasques**, Eugénia (1999) — *9 Considérations autour du Théâtre au Portugal des Années 90*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português das Artes do Espectáculo.

Vasques, Eugénia (2004) – “Quelques sites d’une géographie théâtrale sui generis au Portugal”, *UBU-Scènes d’Europe/European stages*. (Revue Théâtrale Européenne/European Theatre Review), n°33 (“Scènes portugaises/Portuguese stages”), 7 e 8.

Vigour, Cécile (2005) — *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*. Paris: La Découverte.

Wellenkamp, Margarida e **Pisco**, Luís (coords.) (2004) — *Ilhas*. Porto: Panmixia – Associação Cultural.

Williams, Malcolm (2002) – “Generalization in Interpretive Research”, in Tim May (ed.), *Qualitative Research in Action*. London: Sage, 125-143.

Wisnik, Guilherme (2006) — “Rio e marginal Tietê, terra de quem?” in *Folha de S. Paulo*. Edição de 24 de Abril, E2.

Wolff, Janet (1998) — “Dance Criticism: feminism, theory and choreography”, in Lizbeth Goodman (ed.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London, New York: Routledge, 241-246.