



12 90
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA


CENTRO DE
ESTUDOS INTERDISCIPLINARES
CEIS20 | Universidade de Coimbra


Fundação
para a Ciência e
a Tecnologia
UIDB/0046/2020


Visões
Úteis


FIE

 REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA


DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES



REENACT NOW: IBÉRIA SECTOR 5 (1980/2023)

REENACT NOW

IBÉRIA
SECTOR 5
(1980/2023)

 Edições
Afrontamento

**REENACT NOW:
IBÉRIA SECTOR 5
(1980/2023)**

Coordenação

Carlos Costa

Carlota Castro

Fernando Matos Oliveira

Título: Reenact Now: Ibéria Sector 5 (1980 / 2023)
Coordenadores: Carlos Costa, Carlota Castro, Fernando Matos Oliveira
Capa: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento
Contracapa: Sobre desenhos de Maria Manada
Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento
ISBN: 978-972-36-2048-1
Depósito Legal: 525457/23
Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt
Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

© Autores e Edições Afrontamento

Edições Afrontamento, Lda.
Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
comerciaL@edicoesafrontamento.pt

Edição financiada pelo CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Índice

- 5 **Tesouros e despojos do nosso edifício comum**
Gonçalo Amorim
- 7 **Reenactment: Arquivo, Retromania, Repetição**
Fernando Matos Oliveira
- 21 **O que devemos ao futuro**
Carlos Costa
- 37 **Fragmentos de um diário de bordo para (des)nortear a memória**
Carlota Castro
- 45 **Atlas de Remedeio Vocabular. Reenactment como ‘Fabulação Crítica’**
Paula Caspão
- 61 **Ibéria Sector 5: a recriação de um projeto**
João Maria André
- 67 **Ibéria Sector 5 (1980),**
tradução e adaptação de João Maria André e José Oliveira Barata
a partir de M7 Catalonia (1978), de Albert Boadella
- 99 **Ibéria Sector 5 (2023)**
Adaptação de Carlota Castro a partir de Ibéria Sector 5 (1980),
versão dramatúrgica de João Maria André e José Oliveira Barata



Tesouros e despojos do nosso edifício comum

Gonçalo Amorim¹

Em 2021, o Carlos Costa veio reunir comigo à sede do FITEI, para nos apresentar uma proposta de colaboração, que implicaria a ativação do nosso arquivo. O projeto chamava-se Reenact Now, e tinha como artista e investigadora responsável a Carlota Castro. A firmeza, pertinência e seriedade da proposta interessou-nos, e cumpria muitos dos objetivos do FITEI que estão em curso, pois estamos a executar um apoio da DGARTES à digitalização do nosso acervo de cassetes VHS, e estamos envolvidos num projeto europeu de investigação que pretende ativar arquivos de artes performativas e torná-los mais acessíveis. Também mantemos uma relação privilegiada com o tecido artístico do Porto, e pretendemos apoiar criadores e investigadores emergentes.

Foi extraordinário acompanhar durante meses o trabalho da Carlota Castro e da equipa das Visões Úteis que a apoiou neste projeto. Elas sentavam-se na sala da direção do FITEI com o velhinho televisor e leitor de cassetes VHS, e viam diversas cassetes de vídeo do nosso arquivo. Acabaram por escolher o espetáculo Ibéria Sector 5, de 1981, da companhia Bonifrates, de Coimbra. Companhia que curiosamente não tem nem sinopse, nem ficha artística, na sua folha de programa,

¹ Director artístico do TEP – Teatro Experimental do Porto e do FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica.

na brochura do FITEI desse ano, mas é a única companhia, da edição desse ano, que tem uma gravação vídeo (curiosidades do arquivo). No entanto, a sua repercussão na imprensa desse ano é de enorme pertinência, com uma crítica de Tito Lívio, n'A Capital, que destaca o excelente trabalho dos atores, ou outros títulos, como: Bonifrates dão lição!

Neste reenactement/conferência das Visões Úteis, a Carlota Castro e a sua equipa, recuperam um belíssimo espetáculo dos Bonifrates e integram Maria Manuel Almeida, uma das atrizes do elenco original, a que se juntam os brilhantes João Lourenço e Inês Dias, e a investigadora Paula Caspão, na parte da conferência.

Esta co-produção do FITEI, foi um dos grandes sucessos da edição de 2023 do FITEI, com duas belíssimas salas, no Cine-Teatro Constantino Nery, em Matosinhos. Nesta 46ª edição, também contamos com uma mesa-redonda dedicada à ativação de arquivos, onde participaram Carlota Castro e o gestor do projeto europeu Première, Angelos Gkiokas.

Projetos como este tornam-se modelares para quem tem como missão a preservação dos arquivos de artes performativas, bem como a sua constante ativação, para que a memória não se perca, e para que as novas gerações, se aproximem, de forma recorrente e implicada, na recuperação e usufruto ativo de todos os tesouros e despojos do nosso edifício comum.

Um enorme bem-haja, Visões Úteis!



Reenactment: Arquivo, Retromania, Repetição

Fernando Matos Oliveira¹

1. Retromania e cultura contemporânea

Num recente ensaio sobre o passado e os seus inimigos, Domingo Hernández Sánchez, filósofo e tradutor de Hegel, dava conta da sua inquietação perante as inúmeras apropriações do passado, muitas vezes convertido na mais imediata atualidade, através de uma miríade de processos de reciclagem cultural. Sendo um fenómeno com dimensão crescente nas últimas décadas, teríamos a “impressão de que tudo, incluído o futuro, parece ser, nos nossos dias, coisa do passado”². A análise a que procede, no ensaio referido, parte da consagrada reflexão de Agamben sobre a não coincidência entre o presente e o contemporâneo: apenas podemos aceder ao que é contemporâneo quando percebemos a sua dimensão *inatural*, pois apenas o distanciamento

¹ Professor Associado da Universidade de Coimbra, onde ensina e investiga na área de estudos teatrais e performativos. Coordena o doutoramento em Estudos Artísticos, a coleção Dramaturgia na Imprensa da UC e é membro do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares.

² Domingo Hernández Sánchez, *O Passado e os seus Inimigos. Sobre a Inaturalidade do Contemporâneo*, Porto, Lado B – Cadernos DAP, 2019, p. 9. A versão original deste ensaio foi publicada com o título “El pasado y sus inimigos. Sobre la inaturalidade de lo contemporáneo”, In: *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, vol. 74, n.º 280, pp. 475-485.

crítico permitido por esta disjunção nos revelaria o que é realmente contemporâneo no nosso tempo vivido³.

Por este motivo, os conceitos de *inaturalidade* (Agamben) e de *anacronismo* (Didi-Huberman) tornaram-se na última década modos privilegiados de acesso às temporalidades entrelaçadas que caracterizam tão profundamente o tempo em que vivemos. A força convergente de ambos os conceitos, no atual campo crítico, resulta do modo como permitem desdobrar a temporalidade e reconstruir a densidade do próprio movimento que nos conduz até ao presente. Mas porque este mesmo tempo é, inversamente, marcado pela celebração e pelo comércio indiferenciado na memória, a tarefa de analisar o sentido destas deslocções torna-se complexa e cada vez mais exigente, até ao paroxismo: “No fundo, esta é a principal questão a esclarecer: a de como aceder ao anacronismo e aos seus caracteres principais na época da retromania; a de como e para quê continuar a defender o anacronismo como rutura e interrupção, quando quase se pode afirmar que uma parte considerável da cena cultural já é pura gestão da inaturalidade e do anacronismo” (op. cit.: 15).

A vitalidade hermenêutica do anacronismo tem vindo justamente a ser ameaçada nas duas últimas décadas pela revolução digital, pela acumulação e pela disponibilização imediata de um passado em doses infinitas, acessível através de arquivos digitais que não só crescem de modo exponencial, como estão presentes em terminais de computador e, mais recentemente, em telemóveis de última geração. Agarrar o nosso tempo tornou-se por isso uma tarefa certamente urgente, mas cada vez mais inextrincável na atual paisagem mediática. O âmago disjuntivo que a crítica cultural associou ao *flâneur* benjaminiano, operando na impureza e nos vestígios do tempo, parece ter hoje, como emanção equivalente, a figura integrada do *hipster* urbano, que circula no território cada vez mais gentrificado das nossas cidades.

³ “Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem de adapta às suas pretensões e é, portanto, neste sentido, inatural. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo.” (Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, Argus, 2009, p. 22).

2. Arquivo e criação

Neste contexto, importa discernir a ambiguidade que atravessa os usos do passado, os caminhos nem sempre convergentes entre o gesto da recriação, da re-performance, da remontagem, da reconstituição ou da reativação do vasto universo que compõe a performatividade social e artística numa comunidade. É este em grande medida o território que vem designando os *reenactment studies*, um conjunto de práticas performativas e também um vasto campo discursivo, hoje amparado por um conjunto de referências conceptuais e teóricas, projetos institucionais de pesquisa e formação, além de uma ampla produção bibliográfica. Após uma fase de emergência a partir dos estudos performativos, dispomos entretanto de diversos manuais que sinalizam um campo disciplinar com autonomia crescente, marcado pela potência plural do agenciamento que resulta das ações de recorrência e repetição numa cultura⁴.

O projeto Reenact Now, no qual a recriação de *Ibéria Sector 5* ocorre, integra ele próprio o movimento de reflexão que origina a constituição no âmbito do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares de uma linha de investigação intitulada “Práticas de Arquivo e Curadoria nas Artes Performativas”, na qual se reúne um conjunto de investigadores pertencentes a várias unidades da Universidade de Coimbra, entre a FLUC e o Colégio das Artes, além de coletivos de criação e programação, como o Grupo Visões Úteis, o Teatro Académico de Gil Vicente, entre outros. Este projeto estuda a relação entre o arquivo e as artes performativas, uma convergência que tem vindo a ocupar um lugar de destaque na criação e no pensamento contemporâneo, desdobrando-se em diversas vertentes, entre as questões metodológicas colocadas pela preservação da memória e os *reenactment studies*, uma área de investigação com cariz interdisciplinar e transnacional.

⁴ Vejam-se nomeadamente os trabalhos com carácter panorâmico editados por Mark Franko (*The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, 2017) e o volume co-editado por Vanessa Agnew, Jonathan Lamb e Juliane Tomann (*The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, Routledge, 2019).

O projeto confere assim atenção especial ao arquivo em movimento, à performatividade do arquivo, ao arquivo das práticas e o arquivo como prática; observa também as relações que se estabelecem, conceptual e processualmente, entre a prática da curadoria e o arquivo, contemplando a curadoria de performance, a sua documentação e dispositivos de apresentação. A performatividade do gesto curatorial é entendida como um campo expandido da curadoria enquanto prática transformadora dos próprios mecanismos de rememoração.

Esta convergência com o ímpeto interdisciplinar que fundamenta o programa de investigação dominante no CEIS20 é parte da própria genealogia dos estudos performativos. Trata-se de um território fundamentalmente interdisciplinar, desde a sua emergência nos anos 90, até à sua progressiva institucionalização nas últimas décadas. A metodologia expandida (*broad-spectrum*) mencionada nos seus trabalhos de referência fazem convergir neste campo um conjunto vasto de disciplinas⁵. Assinalo, para me limitar ao arco conceptual proposto em trabalhos fundadores, duas das mais relevantes proposições descritivas, na medida em que sustentam o contexto que define tanto a linha de investigação no CEIS20, como os trabalhos desenvolvidos nesta primeira edição do projeto Reenact Now:

(1) "Performance studies draws on and synthesizes approaches from a wide variety of disciplines including performing arts, social sciences, feminist studies, gender studies, history, psychoanalysis, queer theory, semiotics, ethology, cybernetics, area studies, media and popular culture theory, and cultural studies. Performance studies starts where most limited-domain disciplines end. A performance studies scholar examines texts, architecture, visual arts, or any other item or artifact of art or culture not in themselves, but as players in ongoing relationships, that is, 'as' performances." (Richard Schechner)⁶

⁵ Refiro-me especialmente aos trabalhos de Richard Schechner (*Performance Studies. An Introduction*, Routledge, 2006), Philip Auslander (*Performance: Critical Concepts in Literary, and Cultural Studies*, Routledge, 2003) e Erika Fischer-Lichte (*Estética do Performativo*, Orfeu Negro, 2019, or. 2004).

(2) “What this means, among other things, is that presence, liveness, agency, embodiment, and event are not so much the defining features of our objects of study as issues at the heart of our disciplinary subject” (B. Kirshenblatt-Gimblett)⁷.

Sublinho as características definidoras mencionadas por Kirshenblatt-Gimblett, pois é neste âmbito conceptual que se situam as diversas práticas de remontagem ou de recriação associadas aos *reenactment studies*. Quando discutimos questões relacionadas com a autenticidade, o envolvimento do público, o trabalho da memória, partimos do estudo das ações no campo artístico e no campo social. A pesquisa sobre as diversas práticas de re-performance ora busca, ora se confronta com uma espécie de totalidade perdida, percepção que muitas vezes dá origem a um lento processo de reminiscência, uma busca indiciária que possa estabilizar o sentido do acontecimento *original*. A linearidade que este posicionamento supõe, tal como a possibilidade de identificar os contornos do evento original, converte-se na prática, em cada processo, numa busca incompleta, numa inquirição com falhas e muitas vezes marcada pela incerteza.

A expansão do arquivo, a sua cooptação por inúmeros dispositivos de reprodução e circulação, conferem à re-performance um carácter narrativo e resiliente, como se o seu olhar procurasse, no presente contínuo, um ponto de apoio. Por este motivo, os estudos sobre a re-performance são também, no panorama internacional, uma plataforma de mediação investigativa e formativa. A re-performance solicita o levantamento de questões conceptuais, históricas, documentais e criativas que constituem um cenário propício de aprendizagem. Há inúmeros exemplos de trabalhos em torno da performance do arquivo em escolas e centros de investigação. Pela sua natureza efémera, pela sua escala e condições particulares de reprodução, a arte da performance tem sido com frequência o objeto preferido de revisitação e aprendizagem artística, como prova a re-performance intensa de criações de autores como A. Kaprow ou J. Beuys. Este contexto favorece uma

⁷ In Schechner, Op. cit., p. 3.

prática laboratorial expandida, cruzando autores e grupos de criação, instituições de ensino, alunos em graduação e em pós-graduação, além de instituições culturais de produção e programação (teatros, estúdios, galerias, festivais), sobretudo quando ousam abrir as suas portas à revisitação de arquivos para além do gesto celebratório que muitas vezes determina o olhar para o passado.

A 1ª edição do projeto REENACT NOW mantém igualmente uma ligação com os contextos de investigação e formação partilhados pelos diversos parceiros de projeto no CEIS20. O processo desenvolvido no contexto criativo do grupo *Visões Úteis* avançou precisamente com o risco desta prática experimental, juntando testemunhos, informantes, parceiros de criação e co-produtores, até ao momento da estreia. *Ibéria Sector 5* foi o ponto inaugural de uma re-performance teatral em regime assumidamente investigativo e criativo, um processo de transmissão, conhecimento e formação.

3. Re-performance em Portugal

Vale a pena sublinhar a ocorrência relativamente tardia das práticas de re-performance em contexto português. Não me refiro obviamente à recorrência de gestos, partituras e modos de estar que, entre o político, o social e o artístico, condicionaram um devir cultural marcado pelo conservadorismo, pela censura e por um bem mais amplo adestramento do imaginário, atravessando várias gerações durante o período da ditadura. Não me refiro, pois, às evidências de um corpo artístico que foi em grande medida um corpo inibido, apenas pontualmente emergindo como centelha viva, como fica patente na recente narrativa composta por Marco Martins, no documentário “Um Corpo que Dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005”. Refiro-me sobretudo ao que podemos já designar como práticas críticas ou reflexivas da re-performance, justamente no sentido exponenciado no âmbito dos *reenactment studies*. Neste plano, perante debilidade local da prática da reposição historicamente informada de reportório coreográfico, é

em torno da arte da performance que um primeiro campo disciplinar se constitui como lugar de experimentação crítica e reflexiva do *reenactment*.

O projeto intitulado “REACTING TO TIME: Os Portugueses na Arte da Performance” (2015), sob direção artística da coreógrafa e performer Vânia Rovisco, tendo André Lepecki e Verónica Metello como consultores, constitui entre nós um exemplo de como se pode produzir um encontro com o arquivo e a história da performance assumindo a sua própria alteridade. Dito ao modo de Agamben, o arquivo da performance é ativado, inscrito e confrontado no presente, sem a ocultação da sua inatualidade. O projeto parte da noção de “corpo-arquivo” proposto por Lepecki, explorando a potência do conhecimento incorporado, auscultando o modo como este pode iluminar a ação performativa e revelar algo da sua latência histórica. Perante o carácter parcial e incompleto da documentação relativa à performance histórica portuguesa (décadas de 60 a 80), procura restabelecer o contacto com as ações passadas através do testemunho, da memória e das materialidades pessoais trazidas pelos três autores das performances que foram alvo de um processo de *reenactment*: Manoel Barbosa (1953-), Fernando Aguiar (1956-) e António Olaio (1963-).

Num texto controverso, Boris Groys é particularmente cauteloso quanto às limitações (e perigos) do gesto performativo ou curatorial organizado em torno da documentação da arte: “This transformation of the artwork into documentation of a life event opens up a space where all sorts of other genealogies could equally be discovered or invented, several of them quite plausible historically”⁸. Ora, o projeto *Reacting to Time* não pretendeu apenas a reconstituição imediata da performance, mas gerar condições para um acesso amplo aos seus contextos históricos e conceptuais, mediados pela presença e testemunho direto dos artistas envolvidos nas performances. Foram assim promovidos diversos “workshops de transmissão”, destinados

⁸ Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Art Work to Art Documentation”, In: Amelia Jones, Adrian Heathfield (Eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, London, Intellect Books, 2012, p. 213.

a participantes, sem formação prévia obrigatória. Estabelece-se deste modo um circuito complementar de transmissões, envolvendo o corpo-arquivo dos performers históricos, a equipa do projeto, outros artistas convidados para a re-performance pública e ainda os participantes nos workshops. A própria diretora artística organiza momentos públicos de partilha dos seus processos de receção e transmissão da performance. As apresentações públicas ocorreram em diversos espaços, numa topologia que difere factualmente do recorte e da pauta das ações originais, incluindo no ano de 2015 a ativação de galerias de arte, museus, teatros e centros de investigação em artes. Assiste-se portanto a uma reterritorialização da performance, nos termos de Groys⁹, não tanto com o objetivo de tentar a restauração da sua aura, mas como um gesto que admite e perscruta os diversos planos e ressonâncias da(s) sua(s) historicidade(s).

Por exemplo, no confronto com a performance “Il faut danser Portugal” de António Olaio, apresentada originalmente em 1984 no Museu Pompidou em Paris, podemos projetar e questionar (a) a relação crítica com o corpo pitoresco promovido pelo regime fascista, (b) a libertação do gesto estético que caracteriza o período pós-revolucionário e (c) o presente do reenactment, em 2015, marcado já pela identidade e pela cidadania multicultural, pela circulação globalizada de imagens e representações pós-coloniais da nacionalidade.

Cada apresentação pública foi acompanhada por uma programação específica, onde constavam exposições, debates com investigadores na área das artes performativas e visuais, a convocação da comunidade artística e do público em geral. Como laboratório vivo, o ciclo *Reacting to Time* configura uma experiência aberta, contemplando um processo de remediação associado ao desejo de inscrição de diversas obras numa narrativa sobre a performance em Portugal. Este projeto inaugura uma prática complexa e informada do *reenactment* e foi além da reconstituição da performance enquanto gesto de confirmação de uma linearidade positiva da história da performance. Mais do que isso,

aceita e integra no debate sobre a própria performance a existência eventual de dissonâncias e zonas de obscuridade que tenta iluminar através de um investimento testemunhal ampliado, ao convocar os autores para o trabalho de rememoração.

O lugar de certo modo pioneiro ocupado pelo ciclo de Vânia Rovisco tem vindo nos últimos anos a ser acompanhado pela emergência de algumas iniciativas marcadas pelo trabalho de recuperação performativa do arquivo. Ainda no plano da performance, refira-se o projeto de Paula Parente Pinto, intitulado *Performing the Archive*¹⁰, em consolidação desde 2022. Este surge já num momento que sucede à valorização crítica de arquivos em contexto português, na sequência da realização de debates na academia, como o colóquio “Práticas de Arquivo em Artes Performativas” (Coimbra/Porto, 2017), e com o progressivo reconhecimento institucional, nomeadamente após a abertura pela Direção-Geral das Artes, em 2021 do “Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, teatro e Cruzamento Disciplinar”, dedicada aos arquivos performativos.

No contexto da dança, pese embora algumas experiências pontuais de reposição de repertório associado à Nova Dança Portuguesa, especialmente criações de Vera Mantero, João Fiadeiro ou Paulo Ribeiro, o exercício mais notável, já inscrito na auto-reflexibilidade que determina hoje a reposição de repertório, foi sem dúvida a recriação de *Gust* (1997), criação emblemática de Francisco Camacho, que regressou em 2023 ao palco, após um processo de remontagem inteiramente consciente do movimento de perdas e ganhos, de passado e de futuro, como fica evidente desde a sua formulação programática:

“Hoje, passados 26 anos da estreia de *Gust* no Teatro Rivoli, uma sinopse para *Gust9723* teria que começar do seguinte modo:

~~~~~  
<sup>10</sup> O projeto originalmente intitulado “Lembrar o Futuro: Arquivo de Performance” pretendia recuperar, documentar e ativar o espólio do crítico de arte Egídio Álvaro (Coimbra, 1937 – Montrouge, 2020), um mediador cultural de grande impacto na história da performance em Portugal. A documentação deste projeto, que entretanto tem vindo a desenvolver ações performativas em torno do arquivo, está entretanto disponível em site próprio: <https://www.performingthearchive.com/>

*Gust 9723* retrabalha um trabalho-sem-tema de antemão de 1997. Trabalho sem tema, mas com título e gestos e cenário e atmosfera e sons e temporalidade pré-dados. No entanto, todos esses pré-dados não necessariamente predeterminam a peça hoje. Antes, todos esses pré-dados indicam caminhos que podem ou não ser trilhados; que podem ou não ser abandonados. Ou seja, hoje, o nosso trabalho com o trabalho-sem-tema de antemão estreado em 1997 foi o de fazer com que este *Gust9723* venha não do (seu) passado, mas de uma renovada vontade de lhe oferecer um (outro) futuro.”

Com um apoio institucional relevante por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, embora num registo híbrido que em algumas ações não deixa claro os seus propósitos, o ciclo “Dança não Dança – Arqueologias da Nova Dança em Portugal”, entre 30 de outubro e 4 de fevereiro, culmina nesta VII edição o trabalho arquivístico de grande fôlego intitulado “Para Uma Timeline a Haver – genealogias da dança como prática artística em Portugal”, com a curadoria de João dos Santos Martins, Ana Bigotte Vieira, Carlos Manuel Oliveira e Ana Dinger. Composto por re-performances, filmes e conversas, trata-se de uma celebração viva do arquivo que se propõe apresentar ao público “O século em 10 sessões e 15 danças”, recuperando em diversas remediações (fotográficas, documentais, testemunhais e performativas) tanto a memória esvanecida das genealogias da dança em Portugal, quanto o corpo ausente no espaço criativo e político.

#### **4. *Ibéria Setor 5: a vida como repetição***

A colocação do projeto *Ibéria Sector 5* sob o signo do *reenactment* é em si mesmo um movimento de questionamento das práticas de repetição dominantes no campo do teatro. Por um lado, o projeto nasce em relação com um contexto institucional de investigação, no qual a prática artística se confronta com as questões conceptuais e documentais colocadas pelo arquivo. Por outro lado, distingue-se

especialmente por ter como objeto um espetáculo de teatro, situando-se de modo oblíquo relativamente a modalidades de repetição mais habituais no campo teatral, em geral mais centradas na reposição regular de uma peça de repertório. Nestes casos, o movimento da repetição transporta consigo contextos autorais, atorais, técnicos e mesmo uma temporalidade próxima, determinada pelas circunstâncias da produção ou da circulação artística.

*Ibéria Sector 5* apresenta-se assim como um *reenactment* investigativo, alheio à ideia de perda ontológica por vezes associada à repetição, presente também na posição categórica de autores que investem na singularidade do evento performativo toda a sua potência política, como notoriamente vem defendendo Peggy Phelan, desde início dos anos 90. O processo investigativo desenvolvido pela equipa reunida pelo coletivo Visões Úteis colocava-se já num terceiro encadeamento de temporalidades: quando a Companhia Bonifrates estreia o espetáculo em finais de 1980, antes de seguir para o FITEI, trabalha com um texto de Albert Boadella intitulado *M7 Catalonia*, levado originalmente à cena por Els Joglars em 1978, numa criação marcada pelo *ethos* especulativo da comunidade que se reencontrava após o franquismo. Estávamos já então perante o dispositivo da palestra-performance, através do qual a voz da ciência, praticando uma espécie de antropologia imediata, procedia à descrição (e demonstração) das características do povo de um certo setor da Ibéria.

A apresentação no FITEI 2023, mantendo o nome *Ibéria Sector 5* da adaptação em 1980, não procurou a reposição do espetáculo original. A estrutura a que o processo de pesquisa e criação conduziu acentua a condição de *reenactment* investigativo, desde logo pela forma como se divide entre uma primeira parte, a qual volta a adaptar o espetáculo de 1981, e uma segunda parte que assume o agenciamento crítico e reflexivo da memória performada. Após 1978 e 1981, em 2023 verifica-se o desdobramento da própria conferência-performance enquanto dispositivo dramatúrgico fundador, afinal presente de modos diversos em ambas as partes:

a) Podemos observar uma primeira versão na própria estruturação dramatúrgica da primeira parte, pois entre a Doutora e os dois espécimes humanos que ilustram os habitantes da Ibéria define-se apesar de tudo um procedimento demonstrativo e performativo. Argumentar e mostrar são valências da conferência performativa desde o anfiteatro Setecentista, quando o corpo dissecado vencia o maior dos tabus no momento emergente da ciência moderna.

b) A conferência-performance adquire um formato ainda mais evidente na segunda parte, na qual Paula Caspão e Carlota Castro discorrem sobre conceitos associados ao exercício da rememoração, não tanto na solidão dos campos de algodão, mas na interação participada com um estimulante campo lexical, disposto em cartazes no palco do Cine-Teatro Constantino Nery.

A primeira parte atualiza, com dupla ironia, algumas das características dos 2 espécimes ibéricos em cena (Inês Dias e João Delgado Lourenço), agora num tempo marcado pela cultura digital e pela experiência globalizada. Os dois exemplares da Ibéria dominam o léxico atual, sabem o que são selfies, seguidores do TikTok, conhecem heróis imediatos como Elon Musk e Mark Zuckerberg. 42 anos depois do Fitei 1981, o texto foi adaptado, mudou a encenação, agora a cargo de Carlota Castro, e mudou o elenco, mantendo-se apenas a voz e a presença original de Maria Manuel Almeida, ligando afetivamente as temporalidades em questão, ao dar o corpo à personagem da Doutora que coordena a demonstração científica. Esta repetição no elenco, adiciona um sentido singular à re-performance, enquanto trabalho sensível sobre a memória.

Entre as alterações mais conspícuas neste trabalho criativo de 2023 estará por certo a convivialidade que encerra a primeira parte, em lugar do confronto entre a Doutora e os habitantes da Ibéria que era marca das edições anteriores – “os tempos são outros”, dirá a personagem Inês, em modo de justificação, no final. O conflito entre cultura popular e cultura científica desloca-se assim para o nosso tempo, ainda que este possa sinalizar a imersão comum na cultura de massas, a deslocação do confronto revolucionário para a conversação

(pós-)democrática, a sonoridade do tema Toxic de Britney Spears a disputar o lugar mítico de Grândola, Vila Morena, ou mesmo o desejo de uma *communitas* imediata na mesa partilhada de todos com todos.

Mas este mesmo facto ilustra um dos caminhos do reenactment: a repetição comporta em si mesma a possibilidade da mudança, a reinvenção das ações e a migração das narrativas. Memória e contra-memória são a face da mesma moeda e é no próprio fazer, na corporização renovada, que a densidade de cada tempo histórico se manifesta. Nos termos de Kierkegaard, mais do que a recordação, que nos desloca para o passado, a repetição é que se mostra portadora do futuro, o único lugar onde a melancolia do conhecimento pode ser vencida pela própria vida:

“Diga-se o que se quiser sobre isto, a questão desempenhará um papel especialmente importante na filosofia moderna; pois repetição é uma expressão decisiva para aquilo que era «recordação» entre os gregos. Tal como estes ensinavam que todo o conhecer é um recordar, também a nova filosofia ensinará que a vida é toda ela uma repetição (...) Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direcção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante. A repetição, se é possível, faz o homem feliz, ao passo que a recordação o faz infeliz, isto designadamente sob condição de que ele a si mesmo conceda tempo para viver e não trate de encontrar logo no momento do seu nascimento um pretexto para se esgueirar outra vez da vida, por exemplo, ter-se esquecido de alguma coisa.”<sup>11</sup>

~~~~~  
¹¹ Søren Kierkegaard, *A Repetição*, tradução de José Miranda Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, pp. 31-32.



O que devemos ao futuro

Carlos Costa¹

No dia 11 de outubro de 1992, o Curso de Iniciação ao Teatro do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra – arrancava sob influência da Companhia Absurda, de Belo Horizonte. A Cia Absurda atravessara o Atlântico para participar em festivais de teatro da Península Ibérica e optou por se radicar em Portugal. O ator Paulo Lisboa iria ser responsável pelo primeiro módulo do curso, que desde logo agregou afetivamente várias pessoas que, dois anos mais tarde e no Porto, fundaram o Visões Úteis [VU],² entre outras, o próprio Paulo, Ana Vitorino, Catarina Martins, Eduardo Loio, Nuno Cardoso, Pedro Carreira. E eu.

Entretanto, ao longo desses dois anos, a Cia Absurda desenvolveu uma atividade regular, alicerçada no Paulo Lisboa, no Ricardo Carísio (na produção) e também no Salmo Faria, que em diversas ocasiões se cruzou com a atividade do CITAC (uma coprodução e uma digressão pelo Brasil) ou dos seus elementos: eu tive uma pequena participação, substituindo Salmo Faria, em “Fragmentos Kafkianos”, o Nuno encenou “I love you, Maria” e o Eduardo assinou a cenografia de “Sambas e Tragédias”.

¹ Diretor artístico do Visões Úteis. Na Universidade de Coimbra é professor auxiliar convidado da Faculdade de Letras e investigador integrado do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares.

² <https://visoesuteis.pt/pt/historia>

Pouco tempo depois – maio de 1996, e com o VU já relativamente institucionalizado – Paulo Lisboa morre e a Cia Absurda desvanece-se. Cinco anos mais tarde, em 2001, Ricardo Carísio, antes de deixar Portugal, deposita nas instalações do VU, na Avenida Vímara Peres, um arquivo que confunde o arquivo da Cia Absurda com o de Paulo Lisboa e que nos acompanha nas sucessivas mudanças para a Rua do Bolhão (2004), Fábrica Social (2009) e Rua Justino Teixeira (2020). Curiosamente, em todas essas (des)arrumações – que implicavam descartar grande parte do que entretanto se acumulara – além deste(s) arquivo(s) passou sempre incólume uma imensa faixa em serapilheira, que em 1992 havia sido pendurada na fachada do Mosteiro de Santa Clara, por ocasião do espetáculo “Os Olhos”, a primeira encenação de Paulo Lisboa, e a referida coprodução entre CITAC e Cia Absurda; espetáculo que, pelo menos afetivamente, me parece ter sido a matriz do VU.

Mais tarde – não consigo precisar uma data, mas provavelmente no final da primeira década do século, e já na Fábrica Social – sem saber bem o que fazer ao lastro do Paulo e da Absurda, compro cinco caixas coloridas no IKEA e divido os materiais de modo simples: Textos dramáticos, poesia, traduções, textos teóricos, material gráfico, fotografias, vídeos, correspondência pessoal, etc. Coloco essas caixas numa prateleira da sala de ensaios e deixo-as ali, assombrando, ou iluminando, a espuma dos nossos dias. Curiosamente, mais ou menos na mesma altura, negoceio, por e-mail, a cedência de imagens do arquivo dos Living Theatre, em Nova Iorque, para utilização em contexto pedagógico. Um elemento da companhia pede-me 100 dólares para enviar DVDs com registos dos anos 50 e 60. Regateio e os DVDs chegam por apenas 50 euros.

A omnipresença das caixas do IKEA, destacando-se pela cor, entre pardacentos caixotes e material técnico, terá sido, em parte, responsável pela deriva que, entre 2017 e 2018, não só refletia sobre a presença das próprias caixas – e sobre a angustia da responsabilidade de as cuidar – mas também utilizava o próprio arquivo, agora o do VU, como dispositivo de criação. Num primeiro momento (Teoria 5Ss) convi-

dámos dois atores da geração anterior à nossa (Jorge Paupério e Óscar Branco) para um espetáculo em que um coletivo tentava encontrar um destino para o seu arquivo. E num segundo momento (Velocidade de Escape), imaginando a morte dos anteriores protagonistas, convidámos Pedro Carreira (um dos referidos fundadores do VU) para dar destino a um alegado último caixote; isto com o apoio de dois atores da geração a seguir à nossa (Mafalda Banquart e Tiago Araújo).³

Esses dois anos, espoletaram em mim, ou intensificaram, não garanto, uma crescente inclinação pela questão do arquivo nas artes performativas, como parte de um interesse científico e político, mais vasto, na generalidade das questões relacionadas com as profissões artísticas. Espantava-me, por essa altura, o design gráfico do passaporte português, em que os dados pessoais, vistos e carimbos, deslizavam sobre imagens de Fernando Pessoa e Camões. Perguntava-me se, algum dia, seria possível esse estatuto – em que a obra se funde com uma projetada ideia de identidade nacional – ser alcançado por alguém na área das artes performativas. E, sozinho, respondia a mim mesmo que não, porque para esse nível de inscrição, gráfica e social, era necessário uma memória, impossível de assegurar perante obras que desaparecem no momento em que se consumam.

Sem refletir muito mais do que isto – e ainda antes de escrever, para “Velocidade de Escape”, um guião pensado a partir da minha morte e da chegada de alguém para arrumar tudo – abordei a Torre do Tombo, com uma questão simples e cuja complexidade eu ignorava: Importam-se de começar a arquivar as artes performativas, por favor?

A solicitação foi recebida, em 2016, com diligência e interesse – por Francisco Barbedo, Diretor dos Serviços de Inovação e Administração Eletrónica – dando origem a uma primeira reunião por videoconferência, uma segunda, presencial e no rés do chão do Arquivo, e, finalmente, a uma terceira, no subsolo, em que me fiz acompanhar de Fernando

³ “Teoria 5Ss”, coprodução com o Teatro Municipal do Porto, 2017 e “Velocidade de Escape”, coprodução com o Teatro Nacional de São João, 2018. Ambos com autoria de Ana Vitorino, Carlos Costa e João Martins. Textos disponíveis no catálogo da Companhia das Ilhas (2019, ISBN 978-989-8828-77-4) e em versão digital no repositório do Visões Úteis: <https://visoesuteis.pt/pt/repositorio>

Matos Oliveira, e para a qual foram convocados vários técnicos da Torre do Tombo.

Na altura foi-me explicado que a DGLAB – Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, tinha um *back office*, o RODA+, e estaria interessada numa reflexão que produzisse critérios de arquivo e um *front office* específico para as artes performativas; a ideia seria precisamente um *back office* único com vários *front offices*, cada um em função das especificidades de cada conteúdo/parceiro. Portanto, arquivando neste repositório outros conteúdos para além das artes performativas, como, por exemplo, os relacionados com cinema ou museus.

Mas – e logo aqui comecei a compreender a força das conjunções adversativas neste percurso – a DGLAB não reunia condições para suportar os custos dos recursos humanos necessários para arquivar tantas intenções, pelo que só poderia avançar numa lógica de parcerias com privados. Na prática, até se poderia arrancar no ano seguinte, desde que cobertos, pelos parceiros, os custos de manutenção do repositório, estimados em cerca de 80.000 euros por ano.

Confrontando com a necessidade de gerar receitas e/ou baixar custos, abri duas novas linhas de ação. Por um lado, para gerar receitas, envolvi a Fundação GDA,⁴ convidando-a a assumir-se como parceiro de referência para as artes performativas, junto da Torre do Tombo, e a suportar os respectivos custos de arquivo; mais uma vez, o convite foi aceite com entusiasmo, agora pela Administração da Fundação. Por outro lado, para diminuir custos, explorei a possibilidade de mais uma parceria, desta vez com um projeto universitário em curso, da responsabilidade de Cláudia Madeira,⁵ que pretendia arquivar a *performance art* portuguesa e que já havia desenvolvido uma reflexão significativa acerca do ato de arquivar artes performativas (O que é que se arquiva? Porquê? Para quê? Como? Quem decide?) e que teria

⁴ A Fundação GDA está ligada à GDA, uma cooperativa que gere os Direitos Conexos ao Direito de Autor de artistas intérpretes ou executantes, nomeadamente músicos, atores e bailarinos.

⁵ Da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova.

a tecnologia para o fazer, mas sem conseguir ainda garantir condições de alojamento. Ocorreu-me então a possibilidade de uma simbiose em que o projeto partilharia com a FGDA a tecnologia do seu *back office* e construiria um *front office* que servisse o mais largo espectro a arquivar (teatro, dança, música). A FGDA pagaria por este *outsourcing*, ou seja pagaria pelo trabalho associado ao alargamento do espectro do projeto universitário e pela utilização dos seus *outputs* em termos de propriedade intelectual. E a FGDA asseguraria ainda, junto da Torre do Tombo, o alojamento de ambos os *front offices*, valorizando assim as possibilidades do projeto ser financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Complicado? Sim, muito. Talvez por isso, não recordasse já, no momento em que agora escrevo, nenhuma destas últimas notas, que encontrei perdidas numa subpasta do meu arquivo pessoal. Mas o que recordo, sim, recordo, sete anos depois, é uma cerveja partilhada com o Fernando, após a última reunião no subsolo da Torre do Tombo, rodeados de técnicos que aguardavam uma solução concreta que, claramente, eu não tinha. Daquela esplanada, junto a um lago, conservo a sensação de não saber o que fazer mas saber que não seria na Torre do Tombo. Não pela falta de vontade ou colaboração do Arquivo Nacional, mas porque um salvamento na sua gigantesca arca implicava custos de uma ordem incomportável, em termos de espaço de armazenamento digital, conversões de formatos, gestão centralizada e coordenação de parceiros e agendas.

Aquele fim de tarde valeu para guardar em mim a certeza da importância de um arquivo para as artes performativas. E valeu também este dia para nos permitir compreender, a mim e ao Fernando, que ainda era necessário prolongar a reflexão acerca do sentido desta demanda: Será que o que interessava verdadeiramente era um “bunker digital” ou antes uma transformação de práticas que contaminasse os diversos *stakeholders*, ao ponto de lentamente transformar o modo de inscrição das artes performativas na memória/identidade e assim reforçando a sua legitimação social?

O Fernando avançou, logo em 2017, com a organização do Seminário Internacional “Práticas de Arquivo em Artes Performativas”⁶ – em colaboração com Cláudia Madeira e Hélia Marçal, que decorreu no Teatro Nacional de São João e no Teatro Académico de Gil Vicente; e com apoio da Fundação GDA, a quem este *pit stop* reflexivo, proposto por mim, também pareceu uma solução avisada.⁷ Já do meu lado, dominou a hesitação, traduzida num compasso de espera,⁸ que, ainda assim, alavancou uma proposta de sessão à organização do plenário do IETM – *International Network for The Contemporary Performing Arts*, no Porto, em abril de 2018, e em que acabei na companhia de Ana Bigotte Vieira, um nome com que me voltaria a cruzar em torno das inquietações do arquivo.

Mas a verdade é que a anterior “pausa para pensar” afundou a energia para agir – pelo menos a minha – apesar da preocupação nunca me abandonar, nem em termos conceptuais nem em termos físicos. Quanto aos conceitos, cada vez acreditava mais que a ausência de arquivo era parcialmente responsável pela falta de estatuto e validação política das artes performativas, o que impactaria não só no rendimento dos artistas mas também na sua auto-estima e identidade.⁹ Quanto à dimensão física, o arquivo da Cia Absurda continuava a acompanhar todos os processos criativos do VU, obrigando a explicações semestrais, às novas equipas, acerca da presença das caixas do IKEA: suprema ironia, afinal eu queria resolver a questão do arquivo das artes performativas em geral e não conseguia dar um destino ao micro arquivo da Cia Absurda. Isto apesar de sucessivos contactos com a família do Paulo Lisboa e junto da prefeitura de Nova Lima (terra natal do Paulo), em particular do seu anunciado arquivo do património imaterial. Mas a

⁶ <https://www.uc.pt/iii/ceis20/praticasdearquivo>

⁷ A Imprensa da Universidade de Coimbra assegurou, usando o mesmo título, a publicação do catálogo com as comunicações apresentadas no seminário (2020, ISBN 978-989-26-1953-8)

⁸ Ainda disponível na grande arca do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IXysfNbSFFo>

⁹ Dimensões exploradas, no mesmo período, em dois artigos meus para a revista *Réplica*, editada pelo Centro de Dramaturgia Contemporânea da Universidade de Coimbra: “Aceita que eu lhe pague com um aplauso? A singular economia das artes performativas e o rendimento dos artistas”. (2015 ISBN 978-989-99170-3-3) e “Não faz mal as pessoas esquecerem-se de mim? Apontamentos sobre o final de carreira no teatro”, (2022, ISBN 978-989-99170-6-4)

verdade é que, entre o preço dos transitários e o sentido da remessa (junto da família) ou ausência de respostas (junto da Prefeitura), os anos passavam e nada acontecia.

Ainda assim, e continuando sem saber o que fazer, fui empurrando o dilema através de ações avulsas. Primeiro em modo criativo, através de “Versão Beta”, um espetáculo escrito a partir de três zonas do meu arquivo pessoal: a minha primeira cassete Betamax (1984), os meus marcadores de leitura para “Em busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust (a partir de 1992) e os filmes gravados, em 2008, para suposta produção de um espetáculo em 2038 (a partir de “Krapp’s Last tape”, de Samuel Beckett). E, logo a seguir, em modo político, quando respondo a uma consulta legislativa acerca da reformulação do Apoio às Artes, com a proposta da introdução de artigos que salvaguardassem a construção de arquivos pelas próprias organizações do setor, com apoio de técnicos e financiamento do Estado. Mas a minha proposta para os artigos 13 e 14 ¹⁰ foi naturalmente recusada e nunca chegou à redação final do que viria a ser o Decreto-Lei 47/2021 de 11 de junho. E digo, naturalmente, porque, de um modo geral, sentia que as tentativas de solução centralizada não funcionavam e que apenas me podia virar para soluções casuísticas, difusas, ou, pelo menos, atomizadas.

~~~~~

<sup>10</sup> Capítulo II (Programas de Apoio) Artigo 13 (Programa de Apoio Histórico) 1 – O programa de apoio histórico destina-se exclusivamente às pessoas coletivas previstas na alínea a) do n.º 1 do artigo 2.º que, tendo-se candidatado ao programa de apoio sustentado e não tendo sido selecionadas, demonstrem um contributo pretérito determinante para o desenvolvimento do setor e ainda manter uma atividade profissional relevante, sendo considerados os respetivos encargos com recursos materiais e humanos. 2 – O Programa de Apoio Histórico é trienal e não é suscetível de renovação. 3 – As entidades que pretendam beneficiar de apoio histórico devem ter, pelo menos, XX de atividade profissional continuada, independentemente da sua natureza jurídica ou do seu modelo institucional e YY anos de apoio (consecutivo? e até ao ano anterior?) da DGArtes. 4 – A DGArtes, após requerimento das interessadas e sob proposta fundamentada, dirige convites para contrato às entidades elegíveis nos termos dos números anteriores, desde logo indicando o montante disponível para a formalização da cada contrato. 5 – Nenhuma entidade poderá ser selecionada mais do que uma vez para apoio histórico. Artigo 14 (Programa de Apoio ao Arquivo) 1 – As entidades elegíveis para apoio histórico, ou que dele tenham beneficiado, poderão optar por um apoio ao arquivo. 2 – O apoio ao arquivo tem a duração de um ano e montante igual ao último apoio da DGArtes. 3 – Neste caso, o plano de atividades deverá contrair-se na salvaguarda do arquivo e as entidades não poderão voltar a candidatar-se a apoios da DGArtes.

Foi então, já em modo absolutamente avulso e informal, que, ao tomar conhecimento da morte de Jorge Silva Melo, passo uma madrugada acordado a descarregar 26 filmes que este tinha publicado no seu perfil de Facebook, sempre aos domingos, e por altura das crises pandémicas de 2020 e 2021. Pareceu-me que seria imperdoável deixar desaparecer testemunhos tão preciosos acerca de um passado cada vez menos recordado (a produção teatral nas últimas décadas do século XX) e de um presente tão enevoado (a produção teatral nesses dois anos). Tendo como suporte apenas o consentimento do Jorge, numa mensagem pessoal, guardei todos os filmes. Posteriormente, com o apoio de Miguel Mira e Mariana Abrunheiro – docente e aluna do curso de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – os filmes foram tratados (som e imagem) e contextualizados para carregamento numa lista de reprodução no canal youtube do LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, da Universidade de Coimbra – que foi apresentada ao público em colaboração com TAGV – Teatro Académico de Gil Vicente e GRETUA – Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro.<sup>11</sup>

Também no mesmo modo – casuístico e informal – carreguei no youtube, mas agora no meu canal, os filmes 15 anos antes comprados no mercado informal dos arquivos, em particular registos de “Mysteries and Smaller Pieces”<sup>12</sup> e “Paradise Now”<sup>13</sup>, pois percebi que os meus DVDs tinham gravações de uma qualidade, duração e interesse superiores às que estavam disponíveis na plataforma. Neste momento, ambos os documentos ostentam um número apreciável de visualizações, em particular o de “Paradise Now”, que já ultrapassou as dez mil. E é neste contexto de assumida atomização, que lanço, para o plano de atividades e orçamento do VU, a partir de 2022” uma linha de investigação que se pretendia desdobrar entre a transferência e a

---

<sup>11</sup> Os 26 episódios de “Correio dos Domingos” estão acessíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=tvTMZeM9OgE>

<sup>12</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Sb\\_QoojS\\_ZY&t=966s](https://www.youtube.com/watch?v=Sb_QoojS_ZY&t=966s)

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ZaUpu67D\\_wA&t=767s](https://www.youtube.com/watch?v=ZaUpu67D_wA&t=767s)

produção de conhecimento. A primeira através de “Fogo de Campo”<sup>14</sup> e a segunda através de REENACT NOW. Aqui – sob um título que já se percebe ter sido tomado de empréstimo aos Living Theatre – pretendia que, numa lógica de prática enquanto investigação, se desenvolvessem reconstituições de espetáculos estreados nos últimos 50 anos. E filiando assumidamente a atividade no campo dos *Reenactment Studies*,<sup>15</sup> convidei Carlota Castro para assumir a direção da primeira edição, e o Gonçalo Amorim para que o FITEI – Festival Internacional de Expressão Ibérica fosse o arquivo parceiro.

A decisão da Carlota, após um longo mergulho no arquivo do FITEI, foi a de selecionar para a reconstituição “Ibéria Sector 5”.<sup>16</sup> E enquanto principal responsável pela primeira edição de REENACT NOW, a Carlota Castro partiu para um território desconhecido – para ela e no contexto do VU – em que não era claro como passar das intenções e das possibilidades dos *Reenactment Studies* para uma prática eminentemente criativa que, simultaneamente, produzisse conhecimento acerca do espetáculo de 1981.

Quanto às opções inerentes ao processo criativo, estas já foram abordadas neste volume, com propriedade, pela própria Carlota Castro, nomeadamente as que dizem respeito à escolha do espetáculo e à construção de um evento dividido em duas partes; uma primeira, com um foco mais artístico – a encenação de uma versão do espetáculo

~~~~~  
¹⁴ Atividade dirigida a escolas de artes e que pretende que o conhecimento produzido acerca do setor – tanto em contextos formais como informais – chegue efetivamente a quem mais dele precisa, os futuros profissionais. A primeira edição decorreu, ao longo do ano letivo de 2022/23, em parceria com a Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra e com a participação de João Nunes Monteiro, Victor Hugo Pontes e Rogério Nuno Costa. A coordenação foi minha e da Carlota Castro.

¹⁵ Um campo normalmente associado aos Estudos da Performance, e que poderemos traduzir por “Estudos da Reconstituição”, enfim o estudo de situações em que se tenta que aconteça outra vez o que já aconteceu, tal como é comum em muitos rituais. A face mais visível, pela grande escala, deste género de atividades, tem sido a reconstituição de batalhas militares, mas cada vez mais a possibilidade tem sido colocada no terreno das artes performativas, em particular da dança.

¹⁶ Um espectáculo estreado em 1980, pela Companhia Bonifrates, e inspirado num outro de 1978, da Companhia catalã *Els Joglars* (“*M-7 Catalonia*”, com *Direção de Albert Boadella*). A apresentação no FITEI decorreu na edição de 1981 do Festival.

original – e uma segunda com uma tônica mais científica, como que uma palestra acerca do sentido do próprio campo disciplinar.

Opto então para, de forma breve, abordar esta primeira edição, do ponto de vista do resultado desta prática (sobretudo) enquanto investigação, ciente de que o que aqui se pretende – entre este meu texto e os outros que lhe fazem companhia no primeiro dos cadernos do REENACT NOW – é precisamente abrir questões e caminhos para a edição seguinte. Assim – e acreditando que consigo manter algum distanciamento crítico, face a um projeto que estimei e vi crescer, no seio de uma equipa jovem, empenhada e talentosa – avançaria com quatro eixos que me parecem merecer reflexão no início da segunda edição.

Comunicação: De um modo geral, a comunicação do Visões Úteis não conseguiu transmitir (na imprensa, nas redes sociais, no programa do FITEI e na folha de sala) o sentido do evento a que se dirigia o público. Certo que havia quem soubesse exatamente ao que vinha, fosse pela proximidade aos intervenientes de 2023 ou aos de 1981. Mas quem adquirisse um bilhete para um evento do FITEI ou do Teatro Constantino Nery ou do Visões Úteis, não tinha como compreender o que se iria passar. A título de exemplo, veja-se a descrição no site do FITEI, acerca das sessões de 11 e 12 de maio de 2023, fornecida pelo Visões Úteis e que ainda está presa a um tipo de apresentação da atividade em geral – digo, o próprio REENACT NOW – sem se focar nos conteúdos da sua primeira edição; aliás, o texto em causa, reproduz parte de um dossier elaborado anos antes para apresentação desta linha de atividade, numa lógica que mais acima, também utilizei.

Ainda há pouco tempo o passaporte português apresentava duas personalidades no verso das suas capa e contracapa: Luís de Camões e Fernando Pessoa; imagens essas que depois, graças ao design do documento, ecoavam por todas as outras páginas. Seria possível propor que artistas do setor performativo ocupassem essa posição? Seria tal intento aceite pelo Estado Português? Provavelmente

não. Porquê? Porque ninguém se lembra, porque a memória desses inefáveis momentos desaparece com a morte de quem esteve presente, e porque sem memória nada se pode inscrever na identidade. Pugar pela memória da performance – através do seu arquivo – é legitimar as artes performativas enquanto fator de identidade.¹⁷

Encenação: O trabalho de adaptação, realizado pela Carlota, pareceu-me muito competente na aproximação do texto de 1981 ao público de 2023, numa lógica que a encenação reforçou, aproveitando bem o talento de Inês Dias e João Delgado Lourenço. Mas parece-me que a aproximação foi tão bem conseguida que privou o público da sensação de distância entre o presente e o passado, o tal passado que se pretendia conhecer melhor. E nem mesmo a extraordinária presença de Maria Manuel Almeida – extraordinária em todos os sentidos – permitia essa aproximação, porque nada havia que sugerisse que aquela particular atriz atravessou 40 anos, desde a sua participação no espetáculo de 1980 à anunciada reconstituição de 2023; e digo anunciada porque na primeira parte parece-me mais ter assistido a uma nova encenação do texto dramático de João Maria André e José Oliveira Barata do que à reconstituição do espetáculo encenado por este último. Certo que, no seio do processo criativo de 2023, como a Carlota explica no seu texto, o espetáculo de 1980 esteve sempre presente, nomeadamente pelas memórias factuais, afetivas e sensoriais, carregadas pela Mané, a Maria Manuel Almeida; mas nada disto estava ao alcance do público e fechou-se, quanto a mim, sobre a própria equipa.

Conferência: Ainda assim, confesso que esperava que na segunda parte acontecesse uma partilha mais clara de tudo o que se sabia e do contexto da própria performance, digo do contexto dessa(s) noite(s) concretas em Matosinhos: Como era o espetáculo original? Porque foi feito de determinado modo? Como foi recebido? Como se inscreveu na sociedade portuguesa da altura? Porquê e como circulou tanto pelo país? Mas também esta segunda parte – que se assumia como

¹⁷ <http://www.fitei.com/pt/evento/iberia-sector-5-carlota-castro-visoes-uteis-teatro-municipal-de-matosinhos-constantino-neri-2023/>

uma Conferência – Performance, dinamizada por Carlota Castro e Paula Caspão¹⁸ – acabou por se fechar numa concha semelhante à da primeira parte; agora já não a da encenação – que de tanto querer vencer a distância, julgo ter perdido um sentido anacrónico que me parece essencial em reconstituições deste tipo – mas a do campo de estudos – que de tanto se tentar elucidar a si próprio, não ajudou à aproximação, agora sim, ao objeto de estudo, “Ibéria Sector 5”, o espetáculo de 1980 que queríamos ver – ou acreditar que víamos – acontecer outra vez.

Evento: Parece-me que a opção matricial desta primeira edição – a separação em duas partes distintas; tão distintas que até havia um intervalo – será a responsável maior por uma ausência efetiva, quanto a mim, de reconstituição. Isto porque a primeira parte se fecha sobre uma encenação proficiente, sobre um espetáculo-outro, um espetáculo-novo, resultado de um processo de diálogo com o espetáculo de 1980 que o produto não consegue incorporar, pelo menos em termos que permitam uma participação plena do público no evento. E a segunda parte faz um tão grande esforço para se explicar a si própria que não aproveita a oportunidade para, nem que fosse de modo retroativo, operar a reconstituição da obra original.

E avançando agora, já com as possibilidades de uma segunda edição em mente, diria que importa acautelar devidamente a comunicação do evento, redigindo material muito mais específico do que meras questões ou declarações de intenção, nomeadamente: A) Apresentar o evento na sua particular lógica de prática artística focada na produção de um conhecimento científico; B) Apresentar o evento como uma específica edição de uma atividade de longo curso, no contexto de um domínio de ação do Visões Úteis; C) Detalhar as parcerias da edição em causa (FITEI e CEIS20, na primeira) e, claro, o espetáculo que se pretende reconstituir.

¹⁸ Investigadora e docente no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL).

Por outro lado – e não deixando de reconhecer a facilidade que aqui usufruo, a de apresentar soluções de cena num processador de texto – diria que uma reconstituição deste tipo poderá assumir mais propriedade através da fusão do que em Matosinhos foi tão cuidadosamente separado, garantindo assim que, a todo o tempo, se preserva a consciência da distância entre quem somos hoje – enquanto artistas, cidadãos, público – e o que fomos ontem. Neste sentido, poderá também ser possível explorar a tensão latente entre quem assiste à reconstituição de algo em que participou, e quem assiste a algo que desconhecia de todo; como se pode intuir nas sensações de Teresa Faria e Ana Mula. A primeira¹⁹ lamentando que os espectadores de Matosinhos não tenham tido a possibilidade de compreender o passado, e mostrando desconforto com opções de encenação que, segundo ela, retiram sentido ao espetáculo original; A segunda²⁰ mais focada na primeira parte e nas opções da encenação, de que afirmou ter gostado: a estranheza da aproximação ao presente da cidade do Porto, o ritmo, a interpretação de Inês e João. Ainda assim deixa uma nota particularmente curiosa quanto ao *Efeito-Mané*, que opto por transcrever na íntegra:

A presença da atriz do espetáculo original abriu uma porta à curiosidade sobre este mesmo espetáculo, fazendo com que, mesmo não conhecendo o espetáculo original, começasse a “encontrar as diferenças”.

Finalmente, e porque acredito em sistemas tentaculares de produção de conhecimento, gostaria que este texto que agora escrevo, súmula de largos anos de inquietação, reflexão, agenciamento, atos falhados e projeções, fosse o primeiro passo para que, no Visões Úteis, se inicie o tratamento do arquivo. É que melhor oportunidade haverá do que os 30 anos que, já a seguir, passam sobre o início da atividade do VU em 1994, e que deverão coincidir com o lançamento de um manual

¹⁹ Teresa Faria, atriz no espetáculo de 1980, em mensagem pessoal de correio eletrónico, em 13 de julho de 2023.

²⁰ Ana Mula, espectadora da sessão de 12 de maio de 2023, em mensagem pessoal de Whatsapp, em 15 de julho de 2023. A Ana integra o programa de Associação de Artistas do VU nos anos de 2023 e 2024.

de boas práticas, dirigido precisamente ao tratamento ou constituição de arquivos de teatro? Sendo que são muitas, complexas e fascinantes as questões a resolver: o que fica? Damos prioridade ao audiovisual? Onde fica? Com quem fica? Como fica? E como conjugar o olhar de quem (ainda) está dentro da organização com o olhar exterior e técnico de quem possa garantir consequência a este gesto de arquivar? E quem paga tudo isto num contexto de habituais e reiterados constrangimentos orçamentais para a gestão do presente, quanto mais para a do passado? E terá sentido aguardar por soluções centralizadas e de longo prazo – vá lá, no mínimo agregadas e coordenadas – ou cada agente deve avançar por si, encontrando soluções e narrativas que sirvam os respetivos contextos e escalas?

Estas e outras perguntas, colocadas no contexto de uma sessão do projeto “ARTHE – Arquivar o Teatro”²¹ convencem-me da necessidade premente de passar de toda esta reflexão para uma ação mais concreta acerca do arquivo do Visões Úteis. Sinto que já não tem sentido voltar à hesitação que vivi após a visita à Torre do Tombo, quando me deparei com a provável ausência de soluções tutelares ou pelo menos *TOP-DOWN*. Tomo então a decisão de me dirigir ao Arquivo Histórico Municipal do Porto, contando, de modo resumido, o que aqui acabo de relatar. E, de modo afável, interessado e surpreendente – surpreendente para mim – os responsáveis comunicam-me, após uma primeira reunião, a disponibilidade preliminar (isto é, ainda sujeita a validação superior) para colaborar no tratamento do arquivo do VU, permitindo não só a sua melhor utilização enquanto ferramenta de trabalho, mas também facilitando uma posterior decisão política de integração do mesmo no Arquivo Histórico Municipal. Afinal é possível, não de cima para baixo, mas de baixo para cima, pelo menos por enquanto.

Entretanto, 1 ano depois da sua remessa para o Brasil, 22 anos depois de nos ter sido confiado, 27 anos depois da morte de Paulo Lisboa, as 5 caixas IKEA continuam a aguardar um destino, desta feita

²¹ “ARTHE, Arquivar o Teatro”, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), da responsabilidade de Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira. Mais informação em <https://www.ceteatro.pt/projetos/arquivar-teatro>

junto da família do Paulo. Agora, a expectativa é a conclusão de uma obra que permitirá novas funcionalidades para um equipamento da Prefeitura de Nova Lima, esperando-se que seja neste futuro, sem data marcada, que o passado se torne um pouco mais acessível. Se calhar, é disto que falo desde o início, da necessidade de avançar mesmo sem um fim à vista, acreditando que o desejo de avançar, e os gestos em que este avanço se consuma, mesmo que incoerentes entre si, serão decisivos para reconfigurar o sentido do que devemos ao passado, e sobretudo ao futuro.



Fragmentos de um diário de bordo para (des)nortear a memória

Carlota Castro¹

*If reenactment is to take place, it must,
to some extent, be imagined.*

V. Agnew, J. Lamb & J. Tomman

I. Contexto

Estamos em setembro de 2022 e eu bato pela primeira vez à porta da sede do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, na Cooperativa do Povo Português – escrevo o nome do local não por descuido com a privacidade das instituições, mas pela sua relevância histórica. Subo os três ou quatro – (a memória, como o mau *cardio*, é traiçoeira)? – lanços de escadas e, depois de simpaticamente recebida por toda a equipa do festival, confronto-me, qual Atlas, com um mundo que, a partir daquele momento, seria meu para (tentar) carregar. Centenas de memórias compiladas em fotografias, cassetes, artigos de jornal, panfletos... mais do que o suficiente para alguém cujo canudo em história começava a ganhar teias de aranha da falta de uso.

~~~~~  
<sup>1</sup> Artista-educadora, criadora e dramaturga. Diretora Artística do BALA – Núcleo Dramatúrgico. Mestre em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra.

A proposta, à primeira vista, era simples: escolher um espetáculo emblemático dos primeiros anos do FITEI e, a partir dele, construir um *reenactment*. RE-ENACT-MENT, RE-ENACT-MENT, RE-ENACT-MENT. Disse essa palavra vezes sem conta, esperando apreendê-la à força da repetição; a verdade é que, antes do convite em causa, nunca tinha dado a devida atenção a esta ferramenta, que alia a prática à investigação.

## II. Conceito

Segundo Agnew, Lamb & Tomann (2020), "*one way or another, reenactment attempts to copy the past. As the past does not exist any longer, access to it is limited and shaped mostly by remains (physical and archival) and by traditions*" (p. 1). Diferentemente de uma investigação teórica, o *reenactment* pressupõe a ativação da memória através do corpo, alargando o entendimento sobre o que podem ou não ser ferramentas de preservação do passado. Contudo, "*the body-archive is highly individualized, and as well as challenging the primacy of the codified archival record, [it] also challenges the idea of an objective historical analysis*" (Haines, 2020, p. 14). Encontramo-nos, então, perante uma noção expandida de arquivo, criando "*milieux de mémoire: rich, living environments of memory that are intended to produce a social sense of historical continuity*" (p. 11). Não querendo alegar a reinvenção da roda, vale ressaltar que já Lucien Febvre (1953) havia escrito que "*a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, quando os não houver. [uma fonte histórica é] tudo o que o engenheiro do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. (...) Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao Homem, serve o Homem, exprime o Homem, significa a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do Homem*".

Ultrapassados os constrangimentos ao nível do conceito, começavam a assolar-me os relacionados com a exequibilidade da empreitada. Afinal, que lugar era este onde eu me encontrava que me

permitia decidir que memórias trazer à luz e que recordações manter na gaveta? Não estaria também eu a invisibilizar narrativas? Seria eu uma espécie de fiscal da lembrança alheia? E, mais do que tudo, como é que, nos parques nove meses de gestação deste projeto, eu iria ser capaz de tomar uma decisão fundamentada neste âmbito?!

### III. Mergulho

Comecei pelo visionamento de cassetes VHS, esperando que do estímulo visual nascesse a luz. O arquivo do FITEI tem mais de um milhar de cassetes pelo que, sobretudo nas primeiras semanas, a minha escolha foi arbitrária. Embora do ponto de vista prático tal fosse desinteressante, na medida em que me forçava a passar – junto com a Maria Manada, responsável pela realização plástica deste projeto – algum tempo ao redor de gravações demasiado recentes ou cujo teor não correspondia ao que procurava, pensando teoricamente rapidamente se encaram aquelas primeiras horas em frente ao leitor gentilmente cedido pelo meu avô (*sign of the times*) como uma metáfora perfeita para a forma aleatória quanto baste como alguns documentos históricos nos chegam e outros não.

As semanas foram passando e tornou-se claro que caminho não seria esse. Ou melhor, talvez pudesse ter sido num universo alternativo em que não existissem prazos – essa coisa aterradora e inventada somente para nos manter num estado de ansiedade tal que, ironicamente, nos torna incapazes de produzir seja o que for. Das cassetes passamos para (o mais) analógico: recortes de imprensa. Tínhamos por objetivo detetar quais os espetáculos que, quer pela positiva, quer pela negativa, assumiam maior destaque na crítica. Desta passagem, levantámos dois nomes: Tripontzi Jauna, dos bascos Cómicos de La Lengua, e Ibéria Sector 5, da conimbricense Cooperativa Bonifrates.

Com dois alvos identificados, o passo seguinte seria entrar em contacto com os suspeitos. Devo confessar que a minha primeira mira foi para Tripontzi Jauna, um espetáculo de teatro de rua panfletário

com tanto sucesso que o FITEI se viu na obrigação de marcar sessões extra, tal a dimensão do público que clamava por assistir. Depois de alguma pesquisa, dei um tiro no escuro: enviei um *e-mail* ao encenador do espetáculo, Ramon Barea, esperando ansiosamente que este tivesse disponibilidade para reunir comigo. A resposta veio dias mais tarde e agendámos um Zoom, o café dos novos tempos. Falámos sobre as apresentações dos Cómicos de La Lengua no FITEI, sobre como era fazer teatro no pós-revolução em Portugal. Fiquei a saber que o espetáculo em causa, que terminava com uma manifestação popular na qual o público era convidado a participar, tinha sido escrito ainda durante a ditadura em Espanha, pelo que o guião tinha sido queimado, por forma a não deixar nenhum vestígio. Enfim, encantei-me com a possibilidade de fazer um espetáculo renascer, literalmente, das cinzas. Julgava estar completamente decidida quando, novamente, os imponderáveis começaram a surgir: deixei de ter resposta do Ramon. Tentei chegar até ele via correio eletrónico, Instagram, Facebook e até pelo seu próprio *website*... e nada. Pela primeira vez – e escrevendo isto sem qualquer dissabor –, fui vítima do tão falado *ghosting*. E mais um caminho de memória se fechou para mim, pois a ponte entre o passado e o presente tinha sido destruída.

Lancei, imediatamente, uma mensagem para a Cooperativa Bonifrates, que me respondeu com toda a disponibilidade do mundo. Por acaso, eu ia a Coimbra em trabalho por aquela altura, e combinámos um encontro presencial no seu espaço de produção. Foi lá que conheci o João Maria André e a Mané Almeida, respetivamente dramaturgo e atriz em Ibéria Sector 5. A conversa fluiu com imensa naturalidade, e desenvolvi um novo olhar sobre o teatro semiprofissional nos anos 70 e 80 do nosso país. No final desta reunião, pus de lado as ambições de fénix e desafiei a Mané a vir desempenhar, quarenta anos mais tarde, o mesmo papel. Da beleza das pequenas coisas: a Mané, que estava grávida durante a temporada original de Ibéria Sector 5, era já avó.

No meio disto tudo, e para não perder o foco na investigação, 40 convidei a Paula Caspão do Centro de Estudos de Teatro da Universi-

dade de Lisboa a juntar-se a nós e a trazer a sua visão mais científica para o leme da nossa Argo. Sem saber claramente como fazer esse pensamento transparecer para a audiência, imaginei uma *soirée* com duas partes: um primeiro momento de *reenactment* propriamente dito seguido de uma conferência performativa que colocasse em jogo os conceitos experimentados corporeamente na secção anterior.

#### IV. Processo

Espectáculo(s) selecionado(s), trabalhos dobrados. Agora que já sabia o que fazer, faltava perceber como e, sobretudo, com quem fazer. A equipa foi crescendo e, a mim, à Manada, à Paula e à Mané, juntou-se o Pedro Abreu, desenhador de luz. Faltavam apenas os novos intérpretes e, com o objetivo de reduzir um elenco de seis para três, todas as opções estavam em aberto. Tentando ser o mais democrática possível, abri um *casting* para qualquer profissional, sem nenhum fator excludente. Recebi perto de uma centena de currículos e cartas de motivação, o que é bem significativo do estado do emprego na cultura no nosso país. Com apenas um dia para audições, entrevistei catorze pessoas, sendo que todas elas trouxeram reflexões e inquietações distintas acerca destas andanças da memória. Acabei por ficar com uma mulher, Inês Dias, e com um homem, João Delgado Lourenço. A minha reação perante a Inês foi um verdadeiro caso de amor à primeira vista, e com o João tive a oportunidade de reescrever a (minha) história, passando de *dirigida* a *diretora*.

Tripulação pronta, o passo seguinte era colocar o barco a mexer. Contámos com um mês de ensaios, num regime de vinte horas semanais. Tomámos a decisão de manter o texto da Mané – A DOUTORA – praticamente inalterado, dando espaço à Inês e ao João para improvisarem as suas intervenções. O texto do início dos anos 80 rapidamente foi coberto de referências contemporâneas e da cultura *pop*: o tradicional vira minhoto substituído por *funk* brasileiro e o Bocage transformado em Quim Barreiros.

Regado a álcool etílico e com um cheiro inevitável a chouriço assado, foi um mês de trabalho bastante alegre. A subida da estação de Campanhã até à sala de ensaios, que normalmente me deixava algo ofegante, passou a fazer-se com uma perna às costas; e nem a multa de estacionamento arrancada a más práticas de estacionamento na Rua Justino Teixeira conseguiu estragar esses momentos.

Pensando *a posteriori*, creio que esse entusiasmo minou, em certa medida, o propósito do projeto. De facto, no meio de tanta improvisação, criação e adaptação, julgo podermos ter perdido, até certo ponto, o foco no *reenactment* em si mesmo. Já Stéphanie Benzaquen-Gautier (2020) escrevera que este tipo de trabalho “*complicates performance art*”, na medida em que “*are [we] witnessing a re-make or participating in the creation of a novel piece?*” (p. 19).

O Carlos Costa – cujo testemunho podem ler neste caderno – questionava-me várias vezes sobre de que maneira é que o público acederia ao conceito em análise, isto é, como é que as pessoas saberiam que estavam a assistir ao refazer de algo criado há quarenta anos. Eu, talvez demasiado envolvida na minha própria obra, defendia-me dizendo que ficaria claro desde o momento de entrada na sala – sendo os espectadores confrontados com uma projeção vídeo da entrada de público no mesmo festival décadas antes. Acreditava que, a par da folha de sala e da conferência performativa, esta passagem seria suficiente para enquadrar toda e qualquer pessoa que fosse confrontada com este novo objeto:

**Inês** (*para a plateia*) – No texto original de 1981, nós agora atacávamos a Doutora com tudo o que estava em cima da mesa. Partíamos a loiça e sujávamos o palco todo. Tínhamos até uma marcação para convidar o público a fazê-lo também, criando uma anarquia total. (*tempo*) Mas hoje os tempos são outros, e nós já não queimamos pontes, construímo-las. Não podemos exigir o futuro, se ignorarmos o passado. (*tempo, fita JOÃO e fala para A DOUTORA*) E por isso, Doutora, gostávamos que te sentasses aqui, na mesa, e que conversasse connosco, de igual para igual.

Não foi. Mas sobre os caminhos que abrimos para o futuro, versará a última secção deste artigo.

## V. Receção

Chegados ao mês de maio, a estreia aproximava-se a passos rápidos. Fomos acolhidos com grande atenção pela equipa do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery, que nos cedeu o palco durante três dias, para que pudéssemos ter tudo preparado para as duas récitas que nos tinham sido atribuídas. Com tudo afinado ao ínfimo detalhe – ou melhor, até onde os nossos corpos e tempos permitiam –, estreámos no dia 11 do mesmo mês. Não foi a estreia com que sempre sonhei. Nem perto disso. Devo confessar que, finda a segunda récita, passei o 13 de maio na maior das amarguras – o que diria Nossa Senhora se me soubesse assim no seu dia? Volvidos seis meses, vejo que esses tropeços de principiante foram altamente formativos, e que me prepararam para quedas muito mais altas.

A receção da audiência foi... díspar. Se, por um lado, o interesse pela primeira parte parecia ser consensual, por outro, a segunda não terá despertado grande curiosidade para o público em geral. Encarando esta questão positivamente, saliento que a audiência terá saído de Ibéria Sector 5 com mais dúvidas que certezas – até pela estranheza do formato. Essas interrogações não serviram para enxugar as angústias vertidas às portas de um outrora autuado carro verde-alface, que agora troquei por um cinzento.

## VI. Projeção

Após a desmontagem, veio a reflexão. Para a próxima edição, marcada para 2025, com direcção de Joana Ferrajão, fica o repto de encontrar uma maneira de deixar claro para a audiência o processo de investigação levado a cabo até à apresentação final. Quanto a mim, 43

fica-me esta experiência extremamente marcante e a certeza que há um pouco desta história que eu não vivi, mas que hoje vive em mim.

Quando somos crianças e nos sentamos em frente à televisão para ver algum filme de ficção científica que verse sobre viagens no tempo, há sempre uma regra inquebrável, sob pena de arruinarmos por completo o contínuo espaciotemporal: não intervir no passado, para não alterar o presente e, conseqüentemente, o futuro. Então porque é que quando algum personagem o fazia, nos sentíamos tão tentados a espreitar? Porque é que não repudiávamos desde logo a sua atitude? E porque é que eu continuo a ter no armário do meu quarto uma casete VHS enviada pelo asturiano Teatro del Norte para o FITEI e que aguarda devolução há mais de duas décadas? Serei eu uma espécie de gato de Schrödinger, agarrada a este artefacto para me manter entre dois tempos que nunca alcançarei?



## Atlas de Remedeio Vocabular Reenactment como “Fabulação Crítica”<sup>1</sup>

Paula Caspão<sup>2</sup>

*We can't promise to do more than experiment*

Ana Janevski

Este texto corresponde à versão escrita do exercício de revoculação proposto a seguir à apresentação do reenactment de “Ibéria Sector5” (Companhia Bonifrates, 1981) no enquadramento do projeto REENACT NOW<sup>3</sup>. Os termos aqui em jogo foram instalados na própria cenografia do espetáculo-reenactment imediatamente a seguir à sua apresentação<sup>4</sup>. As palavras estiveram de facto em cena, e várias delas

<sup>1</sup> A “fabulação crítica” é uma metodologia praticada por Saidiya Hartman. Como sugere a expressão, combina investigação histórica e invenção fabulada para criar intrigas que desafiem criticamente as pretensões mais comuns da história, nomeadamente as da lógica imperialista que ainda predomina, globalmente, nas instituições do arquivo e do fazer histórico. Os propósitos e implicações da “fabulação crítica” serão explicitados na secção que lhe é dedicada neste texto, na página... (a ajustar conforme a paginação).

<sup>2</sup> Escritora e artista interdisciplinar, investigadora integrada no Centro de Estudos de Teatro (CET) e professora convidada no programa de pós-graduação associado (PET), na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>3</sup> O exercício que aqui transponho para a página foi imaginado em diálogo com a Carlota Castro, encenadora do reenactment de “Ibéria Sector5”. No início do processo de criação, a Carlota convidou-me para pensar com ela um conjunto de problemáticas atualmente ligadas às práticas de reenactment em artes performativas e campos de estudo afins – os estudos de performance, os estudos de memória, os estudos culturais e de género, entre tantos outros.

<sup>4</sup> Os termos em jogo são nove: Remédio; Rente ao chão; Desoriginar; Restolhar; Inter(in)animação; Incompletar; Entretanto; Fabulação crítica; Somatecas.

foram interrogadas, comentadas, descascadas; outras não chegaram a manifestar-se de modo audível, mas certamente transmitiram sensações, sentidos e sussurros de várias ordens. Nunca saberemos quantos, a que ponto. É importante assinalar que a proposta não era, de todo, passar por todos os termos, muito menos esgotar os sentidos de cada um e entre cada qual. Quisemos que as pessoas presentes tivessem por onde escolher; da plateia, equipadas com uma mini lanterna LED, apontavam a luz para as palavras que gostariam de ver entrar na conversa. Apresentando uma paisagem de palavração suficientemente larga, sabíamos que não haveria tempo para abordar todos os termos e sentidos numa mesma sessão; a ambição de esgotar a paisagem, de apresentar uma performance bem conseguida (uma performance de conseguimento), não foi o que nos moveu. Ao contrário, desejámos deixar o (des)embrulhamento dos vocábulos vogar ao sabor do interesse ou desinteresse gerado por cada um deles, ao sabor da nossa (in)capacidade de corresponder à demanda em cada momento, até terminar o tempo pré-determinado para a sessão. Em cada uma das sessões, fomos parar a sítios muito distintos.

Que ideia, um atlas para vaguear. Quando abria um atlas, que me lembre, raramente ia à procura de informação exata sobre um lugar em particular (embora os atlas científicos, que me lembre, ensinem o olhar a focar a atenção em detalhes reveladores e características consideradas pertinentes, seguindo uma ideia de consistência entre escalas, latitudes e longitudes). Que me lembre, a maioria das vezes abri o atlas simplesmente para vaguear, para ondular através das páginas ao sabor da imaginação de percursos, configurações e perspectivas inesperadas entre as cores, os nomes, as formas. Este atlas de termos foi feito para incentivar ressonâncias e modos de articulação variáveis, a experimentar em situações diversas.

Transpondo o exercício que experimentámos em cena para a escrita – aqui reposto como Atlas de Remedeio Vocabular – podemos descrevê-lo e repensá-lo como uma forma de conversação através da qual as palavras se entrepõem, entrechocam, desmancham e remendam constantemente umas às outras. Portátil, este atlas de remediação-

-remedeio-vocabular assume-se não somente como inacabado, mas como ferramenta de desacobramento. A sua partitura de fundo é movida pela imaginação de uma intriga cuja dimensão, intensidade, textura e tonalidade não cessam de se contorcer: aumenta, encolhe, serpenteia, imobiliza-se, ronrona, cala-se, fala pelos cotovelos, estende-se, desentende-se, transborda, transformando-se consideravelmente a cada passeio, conversa, (re)leitura. É empolgante e desesperante como uma *carte-paysagère*<sup>5</sup>.

Pela parte que me toca, conversar sobre os termos em que as práticas do arquivo acontecem a partir da prática teatral, sobre as palavras que precisamos de repensar enquanto experimentamos formas de reenactment artístico, é algo que sinto necessidade de fazer, não para vir a ter a certeza do que querem (ou podem) dizer e fazer, mas para os manter em indeterminação crítica. A atenção à linguagem, ou seja, uma atenção reforçada ao vocabulário, aos termos (condições) de que necessitamos para pensar e fazer aquilo que fazemos (neste caso, repensar formas de reenactment teatral), é emprestada a Tina Campt<sup>6</sup>. Nada disto é muito diferente, parece-me às vezes, daquilo que fazemos todos os dias pelo facto de utilizarmos linguagem, já que a prática discursiva constitui um vasto campo de reenactment quotidiano, embora a maior parte do tempo em auto piloto. As palavras, qualquer palavração que se anime e percorra os nossos corpos, chegam-nos de variadíssimos lugares, situações, transações e temporalidades, nunca se aquietando lá onde pensámos deixá-las por último.

Pousada a imaginação do *décor*, podemos querer perguntar, antes de percorrer os termos escolhidos, afinal, o que está em jogo

<sup>5</sup> Segundo Anne Cauquelin, a *carte paysagère* (“mapa paisagístico”) corresponde aos vários estados de um “território”, definido não pelas suas limitações geográficas, mas pelo número de contactos e comunicações que podem ocorrer a cada momento entre diferentes pontos e zonas. Nesse sentido, os mapas paisagísticos são mapas móveis que correspondem a espaços extensíveis-retráteis. Não deixa de ser interessante notar que Cauquelin recorre aqui a uma definição articulada por investigadores ao serviço da DATAR [uma delegação interministerial francesa responsável pelo ordenamento do território e da atratividade regional, entre 1963 e 2014] (*L'Art du Lieu Commun*. Paris: Seuil, 1999), 197.

<sup>6</sup> Tina Campt, “Black Visual Frequency: A Glossary”, acedido a 19/05/2023, <https://www.fotomuseum.ch/en/series/black-visual-frequency-a-glossary/>.

no reenactment de uma peça de teatro, enquanto prática de produção de memória coletiva? Em que sentidos é que podemos pensar a prática do reenactment como ferramenta de composição do comum, de mundos comuns, para além da performance teatral propriamente dita? O comum não tem nada de simples, nunca é consensual nem pode aspirar ao consenso, por isso a sua prática nunca pode tornar-se em algo diferente de um ensaio, caso contrário deixa de ser uma prática do comum para ser uma prática totalizante.

Interessa também lembrar que no panorama do que se tem vindo a designar “viragem arquivística” nas artes performáticas e áreas de estudo afins a partir de finais dos anos 1990, a prática do reenactment (enquanto ferramenta de investigação artística, mas também enquanto possibilidade de reflexão historiográfica) consegue frequentemente re-imaginar práticas do *comum*, contentando-se raramente com a missão de aceder a um passado (supostamente dado) com o intuito de afirmar alguma identidade esquecida. Enquanto ensaio sem fim, as práticas de reenactment podem abrir para a retramagem constante das relações, contaminações e implicações entre as (id)entidades, os termos em jogo e os seus supostos tempos-lugares de pertença. Enquanto ensaio sem fim, as práticas de reenactment podem ajudar a carcomer as (supostas/impostas) fronteiras entre o interior e o exterior de cada entidade, entre o que lhe pertence e o que não é (suposto ser) da sua conta, propriedade ou autoria. A questão que deve colocar-se de formas continuamente variadas é, parece-me, a de como ir para além do reenactment como ferramenta de validação ontológica e afirmação identitária; como praticá-lo como site de perceção e composição coletivas. Em suma, como “fabulação crítica”, nos termos de Saidiya Hartman que chegaremos a enunciar nesta versão escrita do Atlas de Remedeio Vocabular.

## Remédio

Mal-entendendo deliberadamente a noção de remediação implicada no reenactment (em referência aos suportes, intercessores, protocolos de passagem a que pode recorrer) – e passando pela leitura do livro mais recente de Vinciane Despret, *Les morts à l'oeuvre* – podemos considerar que o reenactment designa simultaneamente a arte da “costura” e do “remendo” (*ravaudage*), e até uma arte capaz de produzir certas formas de “cura dos tecidos”<sup>7</sup>. Apraz-me imaginar *costur-ações* que ajudam a cicatrizar, remédios que atuariam como uma espécie de coreo-linguística, uma forma de tradução coletiva pelo bordado permanente; uma espécie de remendagem balbuciante assumidamente inconclusiva, dedicada ao desabotoamento das frases e das histórias (supostamente) acabadas (porque situadas num passado identificado como dado de uma vez por todas). Ou seja, um trabalho de linguagem capaz de remendar provisoriamente buracos e curar tecidos conectivos, aqueles que asseguram passagens entre corpos, discursos, histórias, tempos e lugares. Para Vinciane Despret, esta “cura dos tecidos”, uma espécie de reciclagem que nunca fica pronta, implica igualmente as artes do “remedeio”, uma outra tradução possível de *ravaudage* associada ao “remendo”. Se, entretanto, nos desligarmos da conotação negativa habitualmente agarrada ao termo “remedeio”, podemos pensá-lo como estratégia importante para preencher (ainda que inadequada e impropriamente) os buracos, as faltas, as ausências; dar textura, ritmo e relevo aos fantasmas que insistem em nos convocar, insistindo para que lhes criemos condições de re-existência em termos diferentes dos da lógica imperialista do arquivo. Sem estes termos – o remédio, o remendo, o remedeio – e as práticas coletivas que prefiguram, talvez não se consiga imaginar praticar o arquivo como um “lugar de partilha”<sup>8</sup>. Uma prática do comum a várias mãos e matérias (humanas e não humanas), cujo objetivo nunca pode ser

<sup>7</sup> Vinciane Despret, *Les morts à l'oeuvre* (Paris: La Découverte, 2023), 15.

<sup>8</sup> Ariella Azoulay, “Archive: Ariella Azoulay. Political Concepts”, A Critical Lexicon (blog), 27/07/2017.

identificar e produzir consensualidade, mas dar lugar à possibilidade de divergir e problematizar sem separar. Numa palavra, dar lugar ao “tempo multidirecional das nossas cumplicidades”<sup>9</sup>, entendendo que no(s) arquivo(s) temos aliados<sup>10</sup>, não vamos lá para salvar nada do esquecimento, porque quando se trata de questões de memória, mais do que criar formas de recuperação e acesso, desvelamento e/ou afirmação de identidades, talvez seja mais importante propor formas diferentes de RElação e de enREdamento.

## Rente ao chão

O mais perto do chão possível, “rente ao chão” é uma posição de estudo em promiscuidade com os solos que nos suportam; entre outras coisas, aponta para a necessidade, quando fazemos um trabalho de memória e/ou arquivo, de considerar formas de arquivos atípicos. Para lá dos arquivos institucionalizados oficialmente consultáveis e (supostamente, mas afinal nem sempre) bem arrumados, é preciso aprender a ouvir materiais e movimentos que nos tocam e convocam fora das bibliotecas, dos arquivos e museus. Pensar “rente ao chão” implica uma reflexão apurada sobre a própria materialidade – e a performatividade – específica das fontes que consultamos, fora e dentro dos arquivos; implica uma investigação de toda a matéria de memória em relação com os lugares, os solos e as geopolíticas em que se encontram e/ou se perdem.

A expressão “rente ao chão” – *au ras du sol*, em francês – chegou-me às mãos há pouco tempo, através de uma amiga e cúmplice de investigação artística coletiva sobre toda a espécie de restos e formas de re-pouso (Alix Eynaudi), que me enviou um texto da investigadora Marine Bellégo<sup>11</sup>. Ao fazer trabalho de campo no jardim botânico de

<sup>9</sup> Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London / NY: Routledge, 2011), 139-141.

<sup>10</sup> Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Verso Books, 2019).

<sup>11</sup> No artigo de Marine Bellégo a que me refiro – “Voyages au centre de la thèse #1: Que faire d’archives au ras du sol? Retour critique sur une expérience documentaire” – a autora esclai-

Calcutá, Bellégo encontrou um monte de papéis em degradação no chão de um edifício abandonado, deixados ao acaso durante décadas, marcados por um enredamento cerrado com o ecossistema. A não esquecer: é importante deixar falar papéis, poeiras, fungos e substâncias de toda a espécie, em variados estados de (de)composição. Bellégo cita a letra de uma canção que Serge Gainsbourg escreveu em 1966 para a cantora Régine, que vale a pena ouvir (está disponível no Youtube): *Laissez parler les p'tits papiers / À l'occasion papier chiffon / Puissent-ils un soir papier buvard / Vous consoler.*

A não esquecer: o conhecimento a que acedemos e/ou (co) produzimos depende do tipo de arquivos a que recorreremos, que vêm ter connosco, ou a que temos acesso num determinado momento e lugar. Por isso é que, como escreve Jack Halberstam<sup>12</sup> e tantas outras boas companhias, é preciso recorrer a contra-arquivos e a arquivos diferentes daqueles que se nos apresentam como “os” arquivos; inclusive recorrer a “arquivos idiotas”, aspetos anedóticos do ponto de vista do arquivo estatal e afins, onde não encontramos a matéria sensível de que precisamos para pensar o comum de maneira diversificada e suficientemente complexa. Resumindo, precisamos de arquivos e formas de solidariedade diferentes, outras maneiras de “ler através” dos arquivos existentes<sup>13</sup> e de fabular-fabricar arquivos, para nos dedicarmos a práticas geralmente consideradas pouco fiáveis e até desprezíveis, mas através das quais é possível desenvolver “uma maior tolerância à indeterminação e às alegrias da nossa inescapável relação”<sup>14</sup>.

~~~~~  
rece que deve a expressão a Jacques Revel (1989), que mencionou a importância de uma “histoire au ras du sol”. O artigo de Bellégo (Cactus, Le carnet du Centre Alexandre-Koyré, 2019 – online) é parte de um estudo mais vasto que desenvolveu no quadro do seu doutoramento, entretanto publicado com o título *Enraciner l'empire: Une autre histoire du jardin botanique de Calcutta* (Paris: Musée d'Histoire Naturelle, 2021).

¹² Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

¹³ Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents* (Durham, NC: Duke University Press, 2015).

¹⁴ Maggie Nelson, *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint* (Minneapolis: Greywolf, 2021), 18.

Desoriginar

Na fábula do progresso imperial, como nos lembra Ariela Azoulay em *Potential History Unlearning Imperialism*, a partir do momento em que uma pessoa nasce, em que algo nasce, um registo está pronto a inscrever-se num documento, para afirmar a sua origem e identidade no âmbito de uma taxonomia particular. São as linhas do tempo linear que inauguram os eixos principais ao longo dos quais as experiências incomensuráveis das pessoas são processadas em (e reduzidas a) termos de propriedade, autorialidade e sucessão.

Daí a importância de recusar entender o original como fundamento primeiro – aquilo que é, teria sido, ‘o próprio’, esse ‘mesmo’ tal qual, devidamente identificado e afirmado como tal – para passar a ouvi-lo como diferenciador de si próprio (o que quer que tenha sido – suposto ser), atentando na miríade de formas em que não cessa de apelar à emergência de novas/velhas/outras nuances e versões de si; dando ouvidos à miríade de estratégias a que recorre para permanecer, insistentemente, em vias de diferenciação infinita em relação ao que quer que tenha sido – suposto ser. Porque o original (qual?) “nunca é chão estável, mas fonte turbulenta”. Estas linhas traduzem livremente uma passagem de André Lepecki, no capítulo 4 (“The body as archive”) do livro *Singularities* (2016): “If the original is not originally foundation but already in itself a differentiator calling for the new to emerge thanks to an embracing of its persistence in remaining in difference to itself, as itself, this is because the original is never a stable ground but a turbulent Spring”¹⁵.

Daí a importância das artes da DEScolagem e da DESidentificação, combinadas com a arte do REMendo. Em 2022, numa conversa pública intitulada “Potential h/Histories”, Azoulay retomou os conteúdos do livro *Potential History* expondo várias táticas que tem vindo a desenvolver, para recusar a narrativa imposta pelo enquadramento onto-epistemológico ocidental e ensaiar práticas de “desengajamento” das várias

¹⁵ André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (NY & London: Routledge, 2016), 132-133.

“gramáticas imperiais” que trazemos incorporadas. Manifestamente, desaprender o imperialismo implica vários tipos de trabalho afetivo não apenas para detetar zonas que requerem práticas continuadas de “des-”, tais como aparecem em des-fazer, des-comprimir, des-montar, des-codificar; mas também vários tipos de “re-”, como em re-verter, re-compor, re-bobinar e, claro, remendar. Em todo o caso, práticas quotidianas que se fazem a várias mãos e requerem uma continuidade, uma prática de estar com os outros que persista e atravesse tempos. Práticas que implicam utensílios quotidianos como lápis, fios, tesouras e outras ferramentas de interrupção, rutura, descolagem, recorte, mas também de sutura e recomposição: práticas palimpsésticas que permitem, entre outras coisas, ensaiar a recusa de protocolos de identificação=separação em entidades alocadas a uma origem própria¹⁶.

Restolhar

Penso no restolho, penso no olhar, fico presa no “O” do meio, entre os restos e o crepitar do ar outonal, mais ou menos assim: Rest-O-lhar. Dizem vários dicionários que é o que se diz do ato de apanhar o restolho ou as espigas que ficaram por colher depois da ceifa. Também se diz “respigar”, como no filme de Agnès Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), que me encanta e desarruma o olhar. Crepitação. Gosto de pensar no reenactment em relação com o respigar da Varda, Agnès. Tem uma componente visual ligada a um gesto visual específico: voltar o olhar para os restos, o que ficou deixado por terra, e re-pousá-los, tem um som, que não é apenas o som dos passos. Restolhar tem também uma componente auditiva ligada ao ritmo e ao timbre dos passos e das passagens que se dão no exercício de recolher os restos. Termo muito ligado ao “rente ao chão”.

¹⁶ A convite do Tanzquartier de Viena, a conversa foi organizada por Qalqalah, uma plataforma editorial e de curadoria dedicada a modos de estudo coletivo e à produção, tradução e circulação de investigação artística, teórica e literária em três línguas: francês, árabe e inglês. É codirigida por Line Ajan, Virginie Bobin, Montasser Drissi, Victorine Grataloup, Vir Andres Hera e Salma Mochtari.

Inter(in)animação

É uma formulação que encontrei em *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, de Rebecca Schneider (2011). O conceito vem de longe: Schneider encontrou-o num livro de Fred Moten “In the Break” (2003); seguiu-lhe a pista até mais longe e foi dar a um poema de John Donne “The Extasie” (1633). O termo refere-se ao intenso tráfico – toda a espécie de contrabando – que se passa entre os ditos vivos e os ditos mortos. Ao convocar o inanimado, o “in” que intercede pelo meio dá agência ao inerte, o que é considerado imóvel, o morto; insiste assim na indistinção entre o movimento e o estático; mas também entre tempos ditos separados: entre o dito *ao vivo* e o dito registado, *remediado*; entre o dito passado e o dito presente. É importante ter em conta o trabalho crítico-afetivo implicado na noção de “inter(in)animação”. Dar atenção a essas zonas de indistinção onde se faz o trabalho do comum, onde podemos ler e traduzir a várias mãos, através de arquivos e histórias diversas. Perceber e responder a esta zona crítica de indistinção requer o “trabalho afetivo do sentir” [*“the labour of feeling”*, como escreve Tina Campt¹⁷] convocando todos os sentidos (não apenas o visual, mas também o sónico e o háptico).

Incompletar

Um reenactment artístico passa a comprometer-se com as histórias e modalidades do arquivo fora da posição a que o arquivo imperialista nos conforma – ao cortar o comum aos pedaços, fechando e selando momentos fixos num tempo linear – quando se recusa a encarar o “passado” como passado e o declara como radicalmente incompleto. Se o reenactment disser, ah, não é o passado que nos interessa, mas o comum (entre tempos, espaços, pessoas, espécies); ou seja, o que nos interessa é explorar outras espécies políticas,

logrará, na melhor das hipóteses, praticar alguma decolonização do dito “passado”, tarefa nada fácil. Já que separar o passado do presente tem o objetivo de mascarar os mecanismos do poder (a continuação das violências) que os ligam, como lembrava Michel-Rolph Trouillot¹⁸. Ao contrário, praticar os arquivos como “lugares de partilha”, como espaços que permitem “manter o passado incompleto” ou preservar aquilo que Walter Benjamin referia como “a incompletude do passado”, é uma posição que entende que o ato de *incompletar* não acontece por defeito, tem que se praticar ativamente pela via da intervenção¹⁹.

Entretanto

- pouco
- mentes
- menos
- meio
- meado
- cortado
- posto

Pensado como tradução direta de MEANTIME, seguindo os passos de Rebecca Schneider (2011). Levando o MEAN do MEAN-TIME à letra, chegamos ao tempo mauzinho que rabeia entre tempos e dá cabo das fronteiras precisas entre formas de ser, tempos e espaços. MEANTIME, o entre-tanto. Mas também, de repente, o entre-pouco; entre-mentes; entre-menos; entre-meio; entre-meado; entre-cortado; entre-posto – onde as coisas podem tornar-se confusas e escorregadias, dando frequentemente lugar a todo o tipo de disputas e problematizações. Por isso é que é interessante levar à letra o MEAN-, do *meantime*,

¹⁸ Segundo Michel-Rolph Trouillot “o passado não existe independentemente do presente. O passado torna-se passado em função do presente [...]. O passado, ou melhor, designar o passado como passado, como dado e fechado [relegá-lo a uma forma de *pastness*]” não é, por assim dizer, a ordem natural das coisas, mas “uma posição” (*Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995), 15.

¹⁹ Ariella Azoulay, “Archive: Ariella Azoulay. Political Concepts”, A Critical Lexicon (blog), 27/07/2017.

como zona de indeterminação crítica. Relaciona-se de perto com a “inter(in)animação”.

Fabulação crítica

Se a prática do reenactment não se deixar tomar pelo ato heroico de recuperar um passado e se dedicar antes a *retomar* histórias, com toda a remendagem que isso implica, precisa de convocar formas de “fabulação crítica” que lhe deem uma chance de modificar o futuro do presente, sim, o futuro desse presente que se dedica ao “passado” que estiver em jogo, como escreve Vinciane Despret. Neste sentido, o modo do reenactment-remendagem é o da temporalidade do passado condicional a que se refere também Lisa Lowe (“what might have been”), não a temporalidade da recriação do que “realmente foi” (como se fosse possível haver e saber tal coisa). Ou seja, a temporalidade que permite imaginar “o que poderia ter sido”, abrindo espaço para um modo de pensar diferente; não recusando os objetos e os métodos de investigação da história e da ciência social, a temporalidade do passado condicional convoca também matérias ausentes tornadas inacessíveis pelos métodos daquelas disciplinas²⁰. É dentro de uma temporalidade e de um modo de pensamento semelhante que Saidiya Hartman pratica o(s) arquivo(s) e a(s) história(s) recorrendo a um método a que chama “fabulação crítica”. A “fabulação crítica” consiste num modo de entrelaçar investigação e invenção para criar intrigas que desafiem as pretensões mais comuns da história; para não ficarmos “condenadas a contar os mesmos tipos de histórias para sempre”. Considerando que os factos são apenas ficções endossadas com poder estatal, para manter fidelidade a certos limites arquivísticos – e tendo em conta “o poder e a violência que engendraram esse limite” –, Hartman recusa-se a ser-lhes fiel e recorre à ficção como método historiográfico; uma maneira de “preencher” o que o arquivo colonial excluiu. Em conversa com Alexis Okeowo, numa entrevista que deu

56 ²⁰ Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents* (Duke University Press, 2015), 40.

à *The New Yorker* em 2020, Hartman diz que precisava de escrever narrativas que excedessem “as ficções da história”. É o caso de “Venus in Two Acts”²¹ e *Wayward Lives, Beautiful Experiments*²².

A “fabulação crítica” requer, pois, uma metodologia sob o modo do conector “ATRAVÉS”: um conceito chave para imaginar práticas de solidariedade e colaboração entre materiais, agentes e lugares heterogêneos, que permitem (re)imaginar geografias de libertação de sentidos e produção de outras condições de vida e/ou de morte. O movimento “através” é uma prática contínua: um ensaio. Exige práticas de desaprender e de “revocabular”. Isto implica que os assuntos arquivísticos não serão tratados como meros objetos de estudo, mas como aliados de pesquisa, uma posição necessária para transmitir a prática do reenactment como pesquisa historiográfica do comum. A partir daqui podemos repensar a importância de inventar práticas do remendo que não permitam dar descanso às histórias, por muito claras, certas e quietas que pareçam; para virarmos a lógica imperialista dos arquivos contra si própria, para que não haja descanso nos arquivos com que colidimos, os que nos encontram e os que encontramos, como referem Giulia Palladini e Marco Pustianaz em *Lexicon for an Affective Archive*²³. Porque não queremos não queremos não queremos não queremos ouvir mais histórias de uma certa história supostamente clara e supostamente passada, contadas de uma maneira demasiado certa.

Somatecas

Porque razão me encontro, a uma hora destas, a falar de “somatecas”, de onde me vem este gesto que escreve o termo e as imagens

²¹ Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”, *Small Axe* 26 (2008): 1-14.

²² Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals* (Nova Iorque: WW Norton & Company, 2019).

²³ Giulia Palladini e Marco Pustianaz (ed.), *Lexicon for an Affective Archive* (Bristol & Chicago: intellect, 2017), 10.

que imediatamente desfilam no meu pequeno cinema mental? Para além de saber que a dada altura li e ouvi Paul B. Preciado propor a noção de '*somathèque*' para pensar o corpo como "arquivo político vivo", ou melhor, como "ficção política viva" – produto de uma equação variável de técnicas do corpo, técnicas governamentais e dispositivos de verificação – dificilmente saberia dizer quando me pousaram as letras na pele, quando me fizeram casa no discurso e no corpo as imagens e os gestos associados ao termo "somatecas"²⁴ (que me aparece sempre no plural). Certo é que trazemos a boca cheia de nomes, migalhas de textos, texturas, imagens, tons e tonalidades que nos vêm de uma vasta rede de maneiras de ser/fazer. A certa altura da vida, enquanto estudantes, artistas, investigadores, professores, aprendemos a referenciar as fontes do que somos, dizemos, fazemos, com mais ou menos rigor. Admitamos que, façamos o que fizermos, custa-nos muito pôr o dedo na diferença entre falar e ser falada (pelas palavras que pronunciamos); entre transportar e ser transportada (por uma referência ou outra); entre partir de e ir dar a (uma ideia, conceito, problema); entre tomar emprestado e extrair (valor) de (um discurso, por exemplo).

Na peça "Ibéria Sector5" e no seu reenactment, a questão da "somateca" que somos – tal como tem sido teorizada por Paul B. Preciado – vem para a mesa (literalmente). Pode até dizer-se que é o prato principal. À primeira vista, é desconfortável imaginar os nossos corpos como somatecas: *assemblages* de posturas, gestos, olhares e imagens que nos ficam coladas do cinema e da publicidade, mas também das artes, dos vários campos de conhecimento e de múltiplas outras práticas culturais. Gestos de que me vou dando conta, outros nem tanto, coisas tão incorporadas que nem parecem "ficções", nem "políticas", nem "vivas" sequer. Daí a sua eficácia (partilhada com a ideologia). Quem o poderia negar, os arquivos e os museus constituem um catálogo de corpos possíveis, tanto os canónicos, os poderosos, como os invisibilizados de maneiras várias e presentes ainda assim;

²⁴ Paul B. Preciado, "Virus et révolution: histoires subalternes de la sexualité et changement de paradigme", conferência no Centre Pompidou, Paris, 2020.

ou os totalmente ausentes do repertório, cujos fantasmas insistem em não desaparecer. Pensar em arquivos e museus de toda a espécie, dentro ou fora de portas, bem aferrolhados ou a céu aberto. Ir a Belém, em Lisboa: olhar, por exemplo, o padrão dos descobrimentos a partir do Jardim Botânico Tropical, que foi Jardim Colonial em tempos não muito idos. Pensar na estatuária mais ou menos memorialista, predominantemente sexista e virilista que habita grande parte das cidades do planeta (como mostra um trabalho de Isabel Brison²⁵); nos jardins botânicos espalhados por esse mundo fora, particularmente no Jardim Botânico Tropical de Lisboa (esse outra vez, que não me larga). Desde 2015 pertence à Universidade de Lisboa e foi reabilitado em 2019-2020, sem que tenha sido efetuada qualquer recontextualização crítica da sua história e legado coloniais, que continuam assim dissimulados, a um tempo (re)afirmados e (re)esquecidos, (dis)simulados na narrativa da exaltante “aventura das plantas”²⁶. “Ficções políticas vivas” que insistem em não morrer, mesmo quando dadas e deixadas por mortas. Nunca saímos da “*somathèque*”, o termo que Preciado propõe para se distanciar das definições teológicas e naturalistas do corpo e deslocar a atenção para a produção de “ficções políticas vivas”. Para uma genealogia política das somatecas, a questão deixa de ser “o que é um corpo feminino?”, por exemplo, para ser “como é que se constroem ficções políticas vivas?” Como se mantêm? Obviamente, a produção de conhecimento científico, tal como a do arquivo imperialista predominante no planeta Terra, implicam várias formas de construção e manutenção de “ficções políticas vivas”, com os seus agentes, posições, posturas e poderes distribuídos desigualmente entre sujeitos e objetos de conhecimento, como bem nos lembra o reenactment de “Ibéria Sector5”.

²⁵ Isabel Brison, *Ditas e Desditas da Estatuária Lisbonense* (Lisboa: EGEAC / Museu de Lisboa, 2022).

²⁶ Cláudia Castelo, “Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, RJ, 54 (2021): 1-24.



Ibéria Sector 5: a recriação de um projeto

João Maria André¹

Em dezembro de 1980, a recém-constituída Cooperativa Bonifrates, de Coimbra, estreava a peça *Ibéria Sector 5*, uma adaptação à realidade portuguesa do espetáculo *M7 Catalonia*, de Els Joglares, da autoria de Albert Boadella. Depois da passagem exploratória por outros textos surgiu a possibilidade de optar por este, a cujo espetáculo José Oliveira Barata tinha assistido na Catalunha e que andava na sua carteira já há algum tempo. O próprio José Barata e eu assumimos a responsabilidade da tradução e da adaptação da peça que acabou por constituir um excelente cartão de apresentação do novo grupo de Coimbra, pela receção que teve na cidade e pela expectativa que criou tanto junto da crítica especializada, como em outros palcos, em todo o país, em que a peça foi apresentada.

O argumento da peça é simples, mas ao mesmo tempo complexo na sua pluridimensionalidade. Duas antropólogas dedicam-se a estudar os comportamentos quotidianos de uma pequena família situada num setor da Península Ibérica, correspondente a uma região de Portugal, apresentando a sua investigação numa espécie de “conferência-performance” em que os objetos de estudo (pai, mãe, avô e filho) são

¹ Professor catedrático aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador integrado do IEF (Instituto de Estudos Filosóficos). Encenador e diretor da Cooperativa Bonifrates, de Coimbra.

também os sujeitos de uma parte significativa da ação que decorre no palco, sob o comando diretor da batuta das duas antropólogas. No dispositivo cénico ocupa lugar relevante a mesa, à volta da qual quase tudo acontece, e uma calote de uma sala hospitalar de cirurgias que simboliza a operação de dissecação a que pedaços da vida familiar são sujeitos. Assim, uma cultura pretensamente em vias de extinção é dissecada pelo olhar científico, cujas representantes acabam também por ser dissecadas pelo olhar do público no seu processo de investigação e por ser provocadas pelo comportamento dos protagonistas do seu caso de estudo. Deste modo, para além do confronto entre a encenação das práticas quotidianas de uma cultura tradicional e as práticas atuais dos espetadores, o principal conflito que constitui a trama narrativa da peça reside no enfrentamento entre “a objetividade científica” das antropólogas com a sua caracterização da conduta de uma família portuguesa e a existência real e concreta das personagens e do mundo que representam.

Esse conflito evolui de uma forma progressiva e se, no início, o retraimento dos “exemplares” expostos parecia evidente, à medida que a ação avança cresce a sua impaciência e a sua resistência, provocando descontrolos nas “conferencistas”, que terminam no caos e na rebelião festiva relativamente às suas instruções e imperativos.

Na sua estreia, nos anos '80 do século passado, o espetáculo teve um percurso muito significativo (com cerca de quatro dezenas de sessões e perto de cinco mil espetadores, presença em Lisboa e no Porto em salas de companhias profissionais e digressão por vilas e aldeias do país), e foi objeto de um excelente acolhimento pelos principais críticos de teatro em jornais nacionais. Especial destaque merece a forma como impulsionou o debate nos meios académicos sobre as metodologias das ciências sociais e a dicotomia sujeito-objeto que elas tantas vezes incorporavam (tendo havido mesmo uma mesa-redonda sobre a própria peça, protagonizada por cientistas sociais e com a participação do público).

62 A sua passagem pelo FITEI, no Porto, em 1981 foi também entusiasticamente assinalada pela crítica e ovacionada pelo público,

sem que isso evitasse alguns equívocos na sua leitura por parte de algumas forças políticas cujo radicalismo enviesava a interpretação do espetáculo nas suas referências mais tipificadas e folclóricas à cultura popular.

Neste ano de 2023, 42 anos depois da primeira apresentação em Portugal, decidi a Companhia Visões Úteis do Porto, através do projeto “Reenact now”, recriar esta peça, apresentando-a também como uma conferência-performance em duas partes. Na primeira parte são retomados momentos fundamentais do espetáculo original, com algumas variações, tanto no número de personagens, como no argumento: uma só antropóloga representa as duas originais e um homem e uma mulher substituem as quatro personagens na família de 1980. Uma parte significativa do texto foi mantida, algumas alterações foram introduzidas e o desfecho final é também profundamente diferente. Continua a assistir-se a esta primeira parte do espetáculo com algum agrado, pelo ritmo, pelo desempenho, por alguma inventividade na recriação que, ainda assim, contou com uma das atrizes originais do espetáculo da Cooperativa Bonifrates em 1980 (Maria Manuel Almeida) a retomar o seu antigo papel de Antropóloga. Pode considerar-se relevante o trabalho de apropriação do texto e de inscrição de réplicas ou apartes resultantes da metodologia utilizada na sua construção e da estética teatral adotada. A segunda parte do espetáculo, em que participa a encenadora e uma investigadora em estudos teatrais e performativos, pretende ser um debate com o público sobre a natureza do projeto de *reenactment* e sobre o seu sentido e alcance, pretensamente apresentado também sob a forma de performance.

Aquilo sobre que me interrogo neste projeto de recriação ou reencenação de *Ibéria Setor 5* é o sentido das alterações introduzidas, o respetivo alcance e a sua eficácia. O mais significativo nesta reatualização da peça é a progressiva destruição do conflito epistemológico e antropológico entre as cientistas sociais e a família representada, que constituía o cerne da peça, tanto na sua versão portuguesa, como na sua versão original catalã. Em vez da exacerbação do confronto que produzia

o caos final, temos nesta nova versão o esbatimento das diferenças, a ponto de a peça terminar num alegre convívio gastronómico entre uns e outros. O que alimentava o evoluir da peça é, assim, substituído pelo seu oposto: uma aparentemente alegre convivência, que se estende ao público que, como espetador, era também parte integrante do conflito gerado pela objetividade do olhar. Qual o significado desta alteração? Que sentidos se pretende gerar? Que as ciências do homem e da sociedade evoluíram, entretanto, no sentido de substituir a objetividade da distância analítica pela convivialidade comunicativa? Que a visão positivista está hoje definitivamente afastada das metodologias das análises sociais? Que os sujeitos de um suposto saber se despem das prerrogativas do seu estatuto para assumirem como interlocutores epistémicos aqueles que constituíam os seus anteriores objetos? Que já não há qualquer conflito entre cultura científica e cultura popular? E significa também que a lógica da performance invade o espetáculo a ponto de o público ser assumido como interlocutor performativamente dialogante com atores/personagens, tanto personagens/cientistas, como personagens familiares? De facto, a nosso ver, são dados poucos sinais que permitam ler com alguma clareza as transformações efetuadas e qual a sua fundamentação.

Teria sido útil e eficaz a existência de uma folha de sala que, além de contextualizar a peça na estética do *reenactment*, fizesse referência à sua versão original, proporcionando até aos espetadores algum material iconográfico que lhes facilitaria um confronto entre o espetáculo de 1981 e esta recriação.

Quanto à segunda parte, que variará muito com cada representação, ela pareceu-me frágil também no seu sentido, no seu alcance e na sua execução. Que se pretendeu com essa segunda conferência-performance? Transformar em objeto de análise, numa metodologia retomada a partir das primeiras antropólogas, o espetáculo a que se assistiu? Comentá-lo objetivamente e distanciadamente nas suas pretensões? Ou ensinar o público presente, de uma forma também objetiva, a ler um espetáculo de *reenactment*, invocando referências,

origem? (Falo em ensinar, com um sentido de interação unidirecional, do palco para a plateia, porque na sessão em que estive, a participação do público, além do convite a apontar inicialmente um foco de luz para alguns conceitos espalhados pelo palco, foi muito diminuta no suposto debate, até porque a capacidade performativa e comunicativa das conferencistas não foi muito significativa, expressiva e mobilizadora). Deste modo, a aproximação entre as “cientistas-protagonistas” e o público ou as outras personagens familiares (neste caso os atores) que se pretendia transmitir com a alteração operada no argumento da peça e no seu desfecho parece ser contrariada pelo modo como, afinal, as “novas cientistas” dobram a atitude das primeiras antropólogas.

É um jogo de espelhos que está aqui em causa. Quem reflete o quê? E como reflete o que pretende refletir? E quem dobra quem e como se constitui seu duplo? Porque, por um lado, um *reenactment* é sempre uma dobra do que se pretende recriar. E também porque, por outro lado, tanto o espetáculo original, como o espetáculo atual (e este nas suas duas partes), são dobras de dobras, imagens refletidas em espelhos, que nunca são completamente planos, mas côncavos e convexos na sua configuração ou deformação da realidade.

Mas, afinal, de um espetáculo que suscita todas estas interrogações, pode dizer-se que cumpriu uma parte significativa dos seus objetivos. Além de se ver bem e de ter um ritmo muito próprio, que os 40 anos passados sobre a sua primeira criação não enfraqueceram, o que demonstra ainda a sua atualidade, ele dá que pensar, quer no que se refere aos temas mobilizados, quer também no que se refere ao jogo interpretativo proposto, quer ainda no que se refere às estéticas subjacentes ou atuantes na performance apresentada. Porque o que fica de um espetáculo, além das emoções despertadas pela sua apresentação e, neste caso, também das memórias evocadas com a sua recriação, são as perguntas que gera, as ideias que agita, os olhares que multiplica e até mesmo as dúvidas que provoca. E com tudo isso se fez este “novo” Ibéria Sector 5”.



Ibéria Sector 5 (1980)*

Tradução e adaptação de João Maria André e José Oliveira Barata
a partir de M7 Catalonia (1978), de Albert Boadella

*1.º Plano
colab. univ. m.
Med. art. m.
Colab. central M7 colab. pastora
Baixa Gorn. l.º
1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º 8.º 9.º 10.º*

4

ACTO ÚNICO

As Doutoras Natália Müller e Helen Wallace encontram-se, des-
de a entrada do público, imóveis, no palco, em posição de mane-
quim. Quando a conta de luz se acende, chegam à boca do bera e
dirigem-se aos espectadores.

N.M. - Conference...Mediterranisch ... Culture...

H.W. - Language ... Iberinche... Dificuldade... Falaremos em
ibérico, apesar de o não compreenderdes totalmente, para
conseguir o ambiente e a autenticidade desejáveis ao longo
desta conferência.

[Handwritten signature]

N.M. - Por outro lado, é a única maneira de nos fazermos entender
pelos nossos amigos.

H.W. - O ibérico era uma língua falada no Sector 5 do Mediterrâ-
neo, com uma construção muito imperfeita e extremamente sa-
casação ~~salada~~, ~~Caracação~~ ^{o que}
sal: "pão", "mãe", o que provoca grande cansaço.

N.M. Os resultados do que vão ver constituem um importante contri-
buto para as necessidades referenciadas n. relatório Wallace
Foi necessário para estudar e investigar
Müller. tudo isto p/la q. vós nesta sociedade programada
o praticáveis em tempo de coisa e distração social.

H.W. - Meu colega, Dr. Natália Müller, licenciada em ciências da

* Fac-símile do guião utilizado durante os ensaios, com anotações referentes à iluminação, estando as últimas dez páginas desaparecidas. A versão completa do texto original está disponível: Albert Boadella, 1. La torna, M7 Catalonia, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional. Barcelona, Diputació Barcelona/Institut del Teatre, 2002, pp. 145-228.

comunicação e doutorada em cronologia, dirigiu a sua investigação para os antecedentes antropológicos desta cultura.

N.M. - Thank you. Meu colega, Dr. Helên Wallace, conselheiro adjunto do Centro de Investigações dos Antepassados, ocupou-se dos aspectos da convivência social.

H.W. - Thank you. Para apresentar uma autenticidade científica, tivemos necessidade de recorrer a homens que ultrapassam largamente a idade eutanásica, mas que são os últimos representantes da cultura do sector 5 do Mediterrâneo. Pedimos desculpa por este atrevimento.

N.M. - Tratámos de todos os ^{detalhes} ~~aspectos~~ e tomámos todas as precauções, apesar dos problemas psíquicos, de higiene e alimentação que se apresentaram ao longo do tempo em que elaborámos este estudo.

H.W. - Não foram obrigados a nada; pelo contrário, colaboraram supervisionados pela casa de alumínio que lhes ofereceram em troca das suas velhas habitações.

N.M. - Antes de começar a demonstração, queremos ler uma comunicação recebida à instantes. É do Presidente do Centro de Investigações dos Antepassados. Conference Investigation... Doctor

Helen Wallace...^{step} Doctor Matália Müller...^{step} Hans Cyrus Teacher.

H.W. - Vamos, pois, apresentar os nossos amigos.

Entram os quatro velhos e põem-se timidamente em fila.

N.M. - Chico, Conceição, Zeca e Alberto. Bom dia. Boa tarde. Como estão? Estão bem?

H.W. - Relations...Humanish...Simpatie...

Os velhos fazem bicha e as Dras. oferecem-lhes prendas (sempre as mesmas) enquanto tiram os velhos objectos que levam para uma máquina electrónica.

N.M. - Alberto, olha o que encontramos para ti. Foi pensado especialmente para ti. Que maravilha! Gostas muito de ti, Alberto!. Gostas? Sim? Gostas?

Fazem o mesmo com Zeca, Conceição e Chico.

N.M. - Surprise...Happy...relations... simpatie...

Ficam os velhos novamente em fila.

N.M. - Typology fisic...Anthropology Descriptionen

Chama Chico

H.W. \ Encontramo-nos perante estrutura física tipicamente romana; concretamente, características tipológicas do Deus Baco, divindade do vinho. Tinha mesmo uma coroa de louro.

Rosto satisfeito, malandro e generoso. Grande proeminência intestino-estomacal. Apoio renal. Apesar da deformação física, mantém uma harmonia geral. Afastamento considerável das pernas para manter o centro de gravidade.

Chama Conceição.

Fêmea tipicamente ibérica e, concretamente, com claros antepassados fenícios. Observem a considerável amplitude da região pélvica devida a exageradas funções maternas, causa do grande desenvolvimento das glândulas mamárias. Traços faciais trágicos, consequência da ancestral submissão. Grande desenvolvimento das nádegas, devido a trabalhos sedentários. Um dos indícios mais claros da ascendência fenícia é o porta-moedas, que jamais abandona, cheio de pequenos objectos.

Chama ~~Zeus~~. A 18500

Raça mediterrânico-arábica. Ascendência claramente cartaginesa. Capacidade encefálica reduzida, razão da pouca potência intelectual. As linhas direccionais dos seus músculos convergem todas para o sexo, sinal concreto da cultura falocrática desta gente.

Chama Alberto. ^{Zeca} ~~Zeca~~

Raça romana com nítidas características de degenerescência, claro expoente da decadência duma civilização. A sua baixíssima estatura pode produzir várias doenças: hemorroidas bucais, peritonites anais, gastrites oculares, estigmatites estomacais. Observem bem o contraste entre a altura standard conseguida na nossa sociedade, especialmente após a aplicação do plano do Dr. Gen Martin's sobre a estabilização de calorias e proteínas.

A Dra. Natália Müller faz uma comparação entre Alberto e Chico para ver quem é mais alto e as Dras. riem-se entre elas enquanto os mostram discretamente ao público.

N.M. - Complexo de estatura... ^{Zeca} ~~Alberto~~ sofre de uma obsessão: complexo pela sua estatura.

^{Zeca} ~~Alberto~~ vai a correr para a sua cadeira ao ver que se riem dele. A Doutora prossegue

^{Zeca} ~~Alberto~~, o que é que te aborreceu? Bem sabes que nós te estimamos muito; tudo o que fizemos foi pela ciência; bem sabes que te estimamos. Estás contente, ^{Zeca} ~~Alberto~~? Muito bem.

Tirando a cadeira onde ^{Zeca} ~~Alberto~~ se ia sentar, mos-

tra-a ao público.

Todos os objectos desta conferência são propriedade do Central Museum Mediterranean Culture...Public Thank Museum.



H.W. - Descrição de um modelo pessoal...Doutora Natália Müller.

Levanta-se Conceição e mostra as suas peças de vestuário ao público.

N.M. - As mulheres trazem um vestido sem perneiras e uma outra saia por baixo chamada combinação.



Conceição vai mostrando cada uma das peças descritas como se imitasse um desfile de modelos.

No fundo das pernas umas coisas chamadas meias, apertadas com uma liga. Nas orelhas trazem uns adornos chamados brincos, verdadeira selvaçaria já que desde muito pequenas, para os prender, lhes perfuravam as orelhas, objecto de superstição. Debaixo da combinação trazem uma peça chamada soutien e umas calças que, infelizmente, não conseguimos que mostrasse ao público. Pedimos desculpa.

H.W. - Mas o mais curioso de Conceição é aquilo que traz pendurado no braço, cheio de estranhos objectos.

Pede-lhe a mala que esvazia, caindo todos os objectos ao chão. Conceição vai recolhendo en-

quanto mostra ao público.

N.M. - Traduzindo H.W. em língua artificial - Lenço, rosário, lincinhas, dinheiro, fotografia, dedal, espelho, tesoura, pente, agulha e um frasco de perfume para eliminar os terríveis odores corporais.

H.W. e N.M. - Muito bem! Muito Bem! Portaste-te muito bem...

*Palavra
de ordem*

Conceição senta-se, Levantem-se os três velhos e movimentam-se os três ao mesmo tempo.

N.M. - Os machos trazem um vestuário de duas peças...

H.W. - Cabeça prá frente!

Ela vai indicando os movimentos.

N.M. Chamado faão,

H.W. - Desfilar!

N.M. - Composto de um blusão...

H.W. - Dois passos em frente...

N.M. - E umas calças.

H.W. - Braços estendidos!

N.M. - As mangas andavam normalmente arregaçadas...

H.W. - Mostrem as pernas!

N.M. - E nos pés trazem umas peças chamadas meias...

H.W. - Dois pacos em frente!

N.M. - Com buracos.

H.W. - Mostrem!

N.M. - Para segurar as calças...

H.W. - Cabeça prá frente!

N.M. - trazem uns suspensórios elásticos.

H.W. - Um, dois, três...

N.M. - Debaixo do blusão uma camisa e uma camisola interior;

H.W. - Não olhem. Cabeça prá frente!

N.M. - Debaixo das calças, umas cerculas...

H.W. - Vá! Rápido!

N.M. - Como objectos particulares podem trazer ainda: varas...

H.W. - Ehico!

N.M. - Ratociras...

H.W. - ~~Para~~ Alberto!

N.M. - Ou gorras (boinas)...

H.W. - ~~Alberto!~~ Zico!

Sentam-se todos excepto Chico.

N.M. - Muito bem! Muito bem, Chico. Fizeste muito bem! Estamos muito contentes contigo.

Handwritten notes:
 Não olhem
 50
 20
 10
 5
 2
 1

Chico comove-se e dirige-se para a Doutora Natália Müller.

H.W. - Não toques! Não tocar!

Mas ele põe-lhe as mãos e acaricia-lhe a cara.

N.M. - Diz o teu nome ao público

Limpa entretanto o local em que Chico lhe tocou.

CHICO - Eu cá chamo-me Francisco Cachorro.

Chorando.

N.M. - Diz: quantos anos tens?

Chico continua a chorar. Apercebem-se do incidente.

H.W. - Fizeste muito bem, Chico. Podes ir para o teu lugar.

Chico senta-se a enxugar as lágrimas.

N.M. - Verificámos também que o comportamento caracterológico e social desta gente tem profundas conexões com a mitologia grega. O meu colega, Dr. Helen Wallace, conselheiro adjunto do Centro de Investigações dos Antepassados fará a exposição teórica.

H.W. - O meu colega, Dr. Natália Müller vai colocar-se em autêntica reprodução ...Iconographic position... Escultura grega...

*M. Müller
cof. sobre os
comportamentos
conf. de*

N.M. - Thank you.

Matália Müller coloca-se numa posição que imita uma estatueta grega; posições que aliás irá desenvolvendo ao longo da exposição mitológica.

H.W. - Conseguimos, através do psicodrama, a incorporação dos nos-
sos amigos nestas histórias. Julgamos que tem um grande in-
teresse semântico a interpretação particular que para elas
encontrámos. Zeus, pai de todos os deuses...

^{Zeca}
Alberto não se levanta.

^{Zeca}
Alberto!

^{Alberto}
Zeca aproxima-se e vai buscar Helen Wallace

^{Zeca}
Alberto, não te queres levantar?

A Dra. Helen Wallace fala para Matália Müller e substitui-a na imagem grega.

^{Zeca}
N.M. - Alberto, porque é que estás aborrecido? Chico fez bem,
mas tu fizeste muito melhor. Estás contente ^{Zeca}Alberto? Sim?
Não estás? Muito bem.

^{Zeca}
Alberto alegra-se e levanta-se em seguida.

^{H.W.}
Zeus, pai de todos os deuses, escravo do vício, centro de
todas as gorgias, poderia ser o reflexo da corrupção e dege-
nerescência posterior dos poderes religiosos.

*Carla
centro
58
41'*

Os velhos vão efectuando uns pequenos movimen-
tos, sem todavia se afastarem demasiado das ca-
deiras, e esses movimentos são uma aproximação
longínqua das explicações dadas pela Doutora.

H.W. - O ponto débil ou a falha técnica constante nos aparelhos mecânicos que esta cultura vai possuir; tudo isto é representado pelo calcanhar de Aquiles, único ponto vulnerável que Príamo aproveitará para acabar com o herói. A sua morte estúpida significou uma baixa transcendental na Guerra de Tróia.

Também as asas de cera de Dédalo e Ícaro constituem uma visão romântica da ciência, u a vez que não previram que por excessiva aproximação do sol a cera se fundiria, produzindo a sua queda e morte.

Também deduzimos que na inspiração e veneração simbólicas pelas musas existia já o princípio da posterior adoração pela Virgem Maria....

Para Alberto que se mexe

~~Alberto~~... E, daí, o primeiro passo para a marginalização da mulher e o seu papel de objecto.

Esta gente pede conselhos ao Oráculo de Delfos o que nos poderia recordar as atitudes e os ritos nas catedrais.

total
inferior
Sera
deixe

O sacrifício de Prometeu, que o afasta do contacto com os deuses para levar o fogo aos homens, marca um carácter enganoso, mas justifica também a posterior decadência...

H.W. - ...destas culturas transformadas em histórias pícaras e em enganos constantes..

Não temos qualquer dúvida de que a alienação mediterrânica da mulher parte da fiel Penélope, fazendo, desfazendo, esperando com o seu filho Telémaco pelo aventureiro Ulisses. Mais tarde, este volta a Ítaca. Ulisses, Penélope, Telémaco, formam o núcleo exacto da família, célula vital do sector M 5 .

Para a Dra Natália Müller

Obrigado, , Dra. Natália Müller. Muito obrigado.

Palam entre si em língua própria, mas são interrompidas por ^{Alcibades} ~~Alcibades~~ porque Alcibades lhe roubou a cadeira

Este é um clássico problema de propriedade, que esta gente transfere para os objectos mais banais. Karl Marx and Engels...Promety ...

Acaba o problema da cadeira e todos ficam de novo no seu sítio.

H.W. - Também comprovámos uma estranha inquietude perante deter-

*B. Wh. de
B. Wh. de
Cadeira*

Zeal
E

minados sons.

As Doutoradas colocam-se atrás dos velhos e deixam cair moedas; os velhos inquietam-se, procuram nos bolsos para ver se estão furados; levantam-se e procuram no chão.

H.W. - A extrema diferenciação de funções entre o homem e a mulher é a principal causa do desequilibrado comportamento social desta gente.

Matália Müller fá-los levantar; todavia, os velhos não se lembram do que têm que fazer. Matália Müller explica-lhes discretamente as instruções. Todos eles avançam as cadeiras para a frente. Deza cançõesse em que os velhos não conseguem pôr as cadeiras em linha devido à raticlosidade característica dos velhos; quando um o consegue, o outro avança mais ou menos, e tudo tem que se corrigir de novo.

H.W. - No vértice da pirâmide hierárquica está o homem. Apesar disso, em épocas de cio o homem atirava-se à mulher desconhecida, gritando frases de homenagem à sua beleza, vulgarmente chamadas "piropos".

Conceição levanta-se e passa em frente deles que murmuram piropos incompreensíveis.

H.W. - Cada dia mais fortes...

A Dra. Natália Müller atravessa a cena e os velhos atiram-lhe piropos. A Dra. Natália Müller diz-lhes que não deve ser a ela mas sim a Conceição que se devem dirigir esses piropos. Alberto sai-se e murmura um longuíssimo piropo enquanto persegue Conceição por toda a cena.

N.M. - Idade eutanásica... Estas manifestações... Excitação sexual... Sensibilidade...

A seguir passa uma varinha por todo o corpo de Alberto, mas quando se aproxima do sexo ele dá uma sacudidela nervosa.

H.W. - Dum momento para o outro, o homem possuía a mulher, iniciando um contrato tendencioso, totalmente favorável ao homem, e este ainda a maltratava verbalmente.

Levanta-se Chico que grita para Conceição

CHICO - Olha lá, ainda não fizeste o jantar?

Chico vai-se embora porque não se atreve a fazer mais nada. Levanta-se Alberto que lhe grita

ALBERTO - Filha da puta! Quem é que paga? Quem é que traz o dinheiro para casa, há?!

Ao chegar a este ponto, engasga-se e vê-se obrigado a cuspir, perante o escândalo das doutoras.

H.W. - Nas suas discussões, a mulher podia responder-lhes física-

18

mente. Todavía, parecia mal que o homem respondesse à agressão.

Levanta-se Zeca que grita coisas incoerentes, mas muito excitado.

H.W. - Está muito excitado, mas nunca chegará à agressão física.

Conceição bate-lhe com a bolsa/mala; Zeca adverte Conceição para que páre; mas ela continua e ele, num excesso de nervos, atira-a ao chão.

H.W. - É interessantíssimo. É a primeira vez que isto se passa.

Não compreendemos.

Natália Müller tira uma varinha do bolso e coloca-a na cabeça de Alberto para que este se tranquilize (a varinha tem um efeito relaxante, mas actua de modo semelhante ao electro-choque). Logo que consegue que todos estejam sentados nas suas cadeiras

H.W. e N.M. - Relax...

Cantam cantiga popular (de embalar).

Alberto, apontado para a cabeça dirige-se a Natália Müller

ALBERTO - Minha senhora, não me toque mais com essa varinha. Não?

Estou-me nas tintas para as pessoas. Isto é muito delicado. Faz mal.

Helen Wallace traz o alvedar e a tábua de lavar roupa.

H.W. - As mulheres têm as suas maneiras simbólicas de responder

à constante opressão dos machos.

*1/11
27 caete Bôff
Conceição
! Paula 1/11*

Conceição levanta-se. Enquanto lava uma camisa, ao bater com a roupa, oíha fixamente para Alberto e este acusa as pancadas como se estivessem a cair-lhe em cima. Natália Muller entra em cena com uma boneca.

N.M. - Os filhos conviviam estreitamente com os seus pais, e isso

causava grandes desequilíbrios educacionais e pedagógicos.

Os avós

Dá uma boneca e Chico e esta explica-lhe a história do capuchinho vermelho.

As mães

Conceição embala a criança e canta-lhe uma canção de embalar.

Os tios

Alberto canta também uma canção popular à criança.

E os pais

Zeça dá algumas hofetadas na criança, As Doutoras gritam, histéricas.

H.W. e N.M. - Selgagens! Primitivos!...

Terminam a chcrax; depois acalmam-se e dirigem-se ao público

20

N.M. - Pedimos desculpa. Não podemos resistir ao pensar que estas torturas eram feitas todos os dias a milhares de crianças.

Esta relação tão desequilibrada provoca frequentemente fenómenos de incesto ... Relations... Education... S.Freud.. Erotic contact... Mãe e pai...

Murmúrios dos velhos que se movem inquietos. A Dra. Helen Wallace manda-os calar.
Levantam-se todos.

N.M. - Tiveste relações carnisais com a tua mãe?

Repetem a pergunta a cada um dos velhos. Os velhos respondem um NÃO, Indignados por tanta falta de vergonha.

H.W. - Eles reagem fortemente e dão sempre a mesma resposta. Nunca conseguimos saber como são estes contactos sexuais e, no caso de os haver, com que frequência.

N.M. - Dra. Helen Wallace! *Alberto tenta através de um canto apassado de elementos líricos, charamingões, compensar as suas atitudes animalísticas, bastiças, basta Alberto!*

Colate para 21/11

Problema do tensiômetro com Alberto.
Conversa cerrada entre as doutoras.
Obriga Alberto a sair de cena.
Prende João pela Dra. Natália Edler.
Entra Alberto, de novo, trazendo um adorno na cabeça.

ALBERTO - Estique bem. Estique bem.

Falando para os bastidores por entre as bambolinas.

H.W. - Alberto, tu não tens nada que vir para aqui. Tens é que ficar lá dentro de prevenção.

ALBERTO - Não, não, madame. Estique bem. Venha, venha c...

Recolhe a prenda que lhe cabe.

Entram Chico e Zeca com a mesa. Conceição traz um panelão.

H.W. - A presente demonstração...Conceição, não toques.

Conceição sofre duma neurose que se caracteriza pelo aproveitamento dos objectos usados. Não pode suportar que se deite fora nada.

Apontando agora para a mesa

Isto é uma mesa típica desta cultura. Pouco prática; Linhas pouco estudadas e mal acabadas. Pelo contrário, todavia, esta mesa converteu-se no centro absoluto da sua actividade: aí comiam; aí jogavam; aí faziam os seus ritos religiosos; aí trabalhavam, etc., etc.,...

Vejam a atracção que sentem por este estranho objecto.

Ficaram sentados, de ambos os lados da mesa, Alberto e Zeca; estão, porém, a uma distância insuficiente para se apoiarem nela; cada vez que iniciam um ligeiro movimento de aproximação, as doutoras fazem um sinal discreto ao público para que observe a atracção pelo objecto; isto dura até escanarem todos junto da mesa.

N.M. - Obrigado. Muito obrigado.

Já comprovaram, portanto, a força e a atracção que têm alguns objectos para esta gente.

Olhem, olhem, vejam.

Aproximam-se da mesa Conceição e Chico que estavam, também eles, distantes.

H.W. - Fantástico, Dra. Natália Müller. É uma autêntica demonstração científica. Good Hypothesis. Preciso e directo conceito... Fantástico!...

Tocam com as varinhas uma na outra, em sinal de homenagem.
Helga Wallace distribui três bonecos entre os velhos e estes colocam-se todos em posição de fotografia familiar, enquadrados por uma moldura.

H.W. - A família, composta por filhos, pais e avós, era, nesta versão, a célula vital não só de M-5, mas também das restantes culturas mediterrânicas; todavia, o mais curioso é que toda esta gente convivía num espaço incrivelmente pequeno.

Um, depois, três.

Baixam a moldura e ficam todos fechados num espaço pequeníssimo à volta da mesa; lutam entre eles para passarem um lado para o outro, tropeçam nas cadeiras, atiram com os bonecos para debaixo da mesa, etc..Um clima vociferante de uma pequena casa portuguesa da província; quando te-

da a gente se conseguiu sentar na sua cadeira, a Dra. Helen Wallace perguntata

H.W. - E as crianças?

VELHOS - Que crianças?

H.W. - Os cachopos...

VELHOS - Ah, estão aqui, madame.

Tiram-nos debaixo da mesa.

Desfaz-se a moldura e os velhos movimentam-se lá dentro.

N.M.

H.M. - Este era o ambiente autêntico: vexames às crianças, desorganização total e, sobretudo, uma falta total de profilaxia higiênica. Chegava a tal ponto que eles próprios o não podiam suportar. Curiosamente encontramos um escrito anônimo da época que denota uma grande sensibilidade ao problema.

Recitam texto de autor português sobre a dureza da vida (Camões, Bocage...)

É lógico, por outro lado, que pensassem assim.

Aparecem todos com ingredientes para elaborar o cozinhado.

H.W. - Passemos agora ao capítulo culinário. Aqui está o recipiente. Os alimentos bem ordenados, espalhados pela mesa. Para conseguir a máxima eficácia, seguirão esta ordem: Chico, Coq

ceição, Alberto, Seca. Passarão os materiais da mesa para o recipiente através duma cadeia. Em frente!

Cada um faz o que lhe parece. Move as cadeiras, etc...

N.M. - Oh, não podem desfazer a cadeia. Não. Não. A mesa não. Não podem tirar a mesa daqui.

São elas que tratam agora de reorganizar tudo, mas vêm-se impotentes perante a anarquia dos velhos.

H.W. - Todas estas coisas tão complicadas são para comer. Perdiam uma parte importantíssima do dia a preparar e a saborear alimentos.

Os velhos continuam a cortar e a preparar os alimentos. As Dras. aproximam-se do cozinhão, pondo entretanto a concha no azeite.

H.W. A isto se chamava caldeirada (cozido à portuguesa... sopa de pedra...), mas os ingredientes marítimos que nela entravam estão completamente extintos.

Mostram diferentes produtos do cozinhão: alhos, cebolas, etc...

Os produtos encontram-se em estado bruto, sem terem sido submetidos a qualquer processo de transformação química.

N.K. - Isto é um frango completamente destruído!!

Alberto entra com uma borracha com a qual tentou beber, mas H.W. tira-lhe.

H.W. - Este objecto chama-se "borracha". No interior encontra-se o vinho, primeira substância alucinogénea que presidia a todos os ritos de M - 5. Reparem na fôrma tão original de beber o líquido!

Alberto é convidado a beber. Todavia, explica primeiro ao público o funcionamento da Borracha.

Depois bebe Zeca, enquanto Alberto, para demonstrar o largo tempo que Zeca está a beber, reza, para a Dra. Helen Wallace, uma série de ladelinhas do rosário.

H.W. - A sua elaboração, através da uva, era ^{atrasada} primitiva e pouco científica, porque mudava sempre de gosto.

Indignam-se de novo as doutoras porque eles sujam o chão, fazem cair as cadeiras, etc..

H.W. - A sua ingestão em excesso provocava graves alterações. Eles vão representar agora uma pequena dramatização intitulada "as consequências nefastas do vinho" de que é autor o meu colega Dra. Helen Wallace:

Através de gestos e sons tentam representar as dores que provoca o vinho, os vômitos, etc..
Ao terminar o número, Conceição

passa o esfregão pela cara de Natália Müller julgando que, depois da representação, esta se encontrava mal; Natália Müller fica horrorizada com aquele esfregão anti-higiénico, tira-lho e atira-o, mas com tão pouca sorte que cai no cozinhado com o consequente enfado por parte de Chico.

H.W. - Objecto fálico... Erotic reaction...

Põe uma caneca à frente de Conceição que a afasta rapidamente. O mesmo acontece quando a põe atrás de Chico.

É realmente um objecto fálico...Comprovado.

Mostra-o ao público.

Isto chama-se caneca, recipiente para encher também de vinho, a fim de conseguir as necessárias alucinações religiosas e obter um estado psíquico visionário.

Ouve-se um som parecido com sinos e preparam rapidamente a mesa como se fosse um altar

N.M. - Vejam que demonstração do reflexo condicionado: quando ouviam este som, iam depressa celebrar as cerimónias rituais obrigatórias na sua religião.

Põem-se todos em posição de assistir a uma missa.

H.W. - De novo a mesa e o vinho para um rito: a missa. Estranho

conjunto de movimentos, palavras e cânticos, que pretendem recordar uma antiga refeição. É bem curiosa esta obsessão pela gastronomia. Com dificuldade recordam o rito extinto, mas Chico tratará de o reproduzir com a máxima fidelidade.

Chico tenta recordar-se do ritual dum
missa que reproduz com grandes lapsos e
vigiando ao mesmo tempo o cozinhado que
começa a queimar-se.

H.W. - Curiosa obsessionem per gastronomy...

Chico repreende as doutoras porque de-
vem estar caladas enquanto se está numa
cerimónia religiosa.

Ao terminar recolhe todos os objectos
de cima da mesa. H.W. ao passar dum lo-
do para outro faz cair um crucifixo que
tinha ficado na cima da mesa e os velhos
horrorizam-se ao mesmo tempo que voltam
rapidamente a colocá-lo no sítio, maldi-
zando o resto das doutoras. Estes apen-
tam, com as varinhas, o que julgam um
reflexo de superstição.

H.W. e N.M. - Ver... superstição...

H.W. As alterações orgânicas provocadas por esta demonstração tor-
nam necessária uma comprovação prévia das suas constantes
a fim de decidir sobre a conveniência de a acabar ou não.

Verificar a tensão de cada um.

N.M. - Efectivamente podemos continuar com a demonstração. Para
equilibrar a decompressão mental da superstição, gritavam

umas frases curtas, de conteúdo geralmente anti-religioso.
 Tratava-se de um auto-tratamento psiquiátrico naturalista.
 Vá, Chico, filho da... Anda, começa...

Todos se encontram timidamente afastados da mesa; têm muita vergonha, mas as doutoras animam-nos e eles continuam.

VELHOS -

Filho da puta!

Putá que te paria!...

Colhões...

Colhões e recolhões...

As mais puta que bonita!

Putá que te pariu, grande penasca!

Ah, grande filho dum corno!.....

etc....

Durante esta exibição de palavras, os velhos, a princípio, estão muito tímidos, mas lentamente chegam a pensar que se insultam uns aos outros e assim se vão excitando até que as doutoras têm que os retirar para as cadeiras onde lhes aplicam em tratamento de oxigénio ao mesmo tempo que Consciência tenta acabar com as doutoras esta demonstração. Enquanto estão a recuperar, Alberto chama as doutoras e inclinando-se com a cadeira diz-lhes

ALBERTO - Madame, sabe porque é que vai cair a torre de Pisa?

Franceses! Ingleses! Russos! Americanos!

Enquanto diz isto inclina-se cada vez mais até que cai com o consequente horror das doutoras.

Alberto anima-se e agarrando num balde de água vai-lha atirando, dizendo

ALBERTO - Venoz! Água! Mais água! Agora já está toda afogada!

Chico também se anima e procurando tocar em Conceição diz

CHICO - Madame, sabe porque é que não há figos? - Porque estão todos nas figueiras.

Ao mesmo tempo aproxima-se do cozinhado e indica que já está pronto.

N.W. - Alimento acabado.

ALBERTO - Pegando no cozinhado - Ai que se paga!

Ao mesmo tempo que diz isto, dá voltas com a concha. Chico indigna-se, para numa cadeira para o agredir, todavia envolve a volta do cozinhado, mas as doutoras acoban rapidamente com a barafunda, aplicando sobre as suas cabeças a varinha electro-choque.

N.X. - A presença do público excita-os em excesso, o que torna necessário utilizar frequentemente o relaxador.

Todos se colocam de novo nas cadeiras como se estivessem adormecidos. Inocente

Matália Müller coloca um barrete sobre as cabeças dos velhos ainda meio atordoados.

H.W. - Este ataque inesperado de violência tem uma clara explicação: complexo de inferioridade de Alberto que altera subconscientemente o edipismo de Chico, o qual não quer admitir a sua neurose patológica. Directamente, isto influencia também o Ego de Zeca, profundamente afectado por uma libid reprimida. A posição alienada de Conceição...

Os velhos põem o cozinhado sobre a mesa e começam a comer.

N.M. Para finalizar, falta-nos apresentar os objectos expostos sobre os antecedentes ancestrais...

Desculpas....

Entremos, pois, na demonstração dos aspectos folclóricos.

As suas danças têm uma qualidade híbrida, sem sabor... Podemos destacar de entre elas, pelo seu sabor matemático e simétrico, o chamado "Vira". Estes velhos dançam-no já num claro processo de degenerescência. Nós tentámos reproduzi-la a partir de elementos teóricos a fim de reencontrar a autenticidade científica. Vejam...

Reproduzem um "vira" que, todavia, em nada se lhe assemelha: os velhos levantam-se com as colheres nas mãos.

DOUTORAS - Precisam de alguma coisa?

Sentam-se, de novo, lentamente.

N.M. - Bem! Agora vão dançá-la os nossos amigos; talvez de forma mais imperfeita, mas acreditem que tem um interesse especial.

Tentam convencê-los, mas os velhos começam a olhá-los agressivamente. Eles desistem.

N.M. - Bem, parece que isto não é possível. Como já dissemos atrás as suas reacções são imprevisíveis, incoerentes, sem fundamentos lógicos. O meu colega suporta com muita dificuldade estas reacções irracionais dos nossos amigos.

Enquanto Helen Wallace começa a gesticular e a gritar estranhamente.

A Dra. Helen Wallace entrou numa fase de depressão profunda. Aguardem uns instantes.

Para a Dra. Helen Wallace: grita-lhe frases incoerentes até que ela se recubra e lhe agradeça.

Ao longo da nossa investigação, observámos sistematicamente os nossos amigos, até nos locais em que eles se julgavam sós, e tudo isto através dum sistema de monitores visuais.

Executam mimicamente tudo o que explicam.

H.W. - Alberto, por exemplo, para entrar para o seu quarto passava mais de uma hora no seguinte e estranho ritual: introduzia um dedo no nariz, depois o outro, e extraía uma substância que convertia numa pequena bolinha que metia nos lugares mais inesperados: debaixo das cadeiras, pelas paredes, etc..

H.M. - Uma cadeira cheia destas pequenas bolinhas foi levada para os laboratórios para analisar a referida substância e chegou-se à conclusão de que se tratava de sedimentos de poluição acumulados nas fossas nasais.

H.W. - Por vezes, colocava-a sobre o polegar e com o indicador projectava-a para longe.

H.M. - Muitas vezes, quando as bolinhas lhe ficavam presas na unha, tirava-as e começava de novo. Uma outra reacção curiosa foi a de Chico quando lhe foi ministrada, ao começo da noite, a substância farmacológica H-10 em dose de três miligramas para estimular a sua reduzida memória. A reacção foi bem contrária do que se esperava. Principalmente, tremores nas mãos, mandíbulas, perda de equilíbrio e desejos desesperados de recuperar a sua bengala, vômitos constantes, forte

irritação dos lacrimais, queda súbita sobre os joelhos, sono profundo numa estranha posição. Depois de três horas, despertou gritando insistentemente pela sua mãe. Teve contra nós uma forte reacção. Disse exactamente: "Cago nas madamas; quiséram-me matar; suas putas; se as encontro mato-as! Tudo isto disse ele muito congestionado. Algum esclarecimento? Muito obrigado.

H.W. - Parece que Chico quer dizer umas palavras publicamente.

Chico avança com as doutoras para o proscénio, tira do bolso um papelinho e lê

CHICO - Estamos muito contentes por participar na ciência e no progresso ; as madamas trataram-nos muito bem e queremos ser úteis ao relatório Wallace Müller.

As doutoras agradecem-lhe e ele começa a chorar emocionado. Levam-no de novo para a mesa.

H.W. - Chegámos à sobremesa. A sobremesa era tradicionalmente o momento das conversas, das canções, dos jogos, etc., etc. etc. Podia prolongar-se durante muitas horas e avançava pela noite dentro.

Entanto isto, Zeca, que roubou a varinha de bolso a Helen Wallace aplica-a a Natália Müller a quem dá um patale.

H.W. - Alberto, uma vez que chegámos à sobremesa, recita-nos um poema popular, porque nos interessa a cadência que lhe dá.

Quando Alberto se dispõe a recitar, interrompe-o Zeca.

ZECA - Era uma velha muito velha
tão velha como um baú.
Tirei-lhe três arrates de lã
só para beber do cu.

N.M. - Muito bem, Zeca, muito bem! Mas não é exactamente isso.

Queríamos uma canção da tua gente.

Conceição empurra-o e levanta-se. Conceição canta uma quadra.

N.M. - Muito bem, Conceição. Mas agora mostra-nos uma dança folclórica autêntica.

Entrem a dançar Zeca e Alberto.

N.M. - É muito interessante. Mais um pouco e encontramos-nos perante o domínio do irracional e do incoerente.

Alberto belisca-lhe o trazeiro e Natália Müller indigna-se.

N.M. - Chico, canta uma canção tradicional das vossas festas populares.

H.W. - Um momento. Um momento.

Ao pôr o barrete na cabeça de Zeca, este atira-o para indignado. Zeca interrompe



Ibéria Sector 5 (2023)

Adaptação de Carlota Castro a partir de Ibéria Sector 5 (1980),
versão dramatúrgica de João Maria André e José Oliveira Barata

O público entra pela parte de trás da sala. Ao passar pelo palco, depara-se com uma tapete arenosa e com uma mesa feita de traves, ambas cobertas de objetos que parecem vestígios de um passado distante. A ideia é que neles atente, mas sem nunca lhes tocar.

A DOUTORA encontra-se em cena, sobre o linóleo, fitando os espectadores e, se necessário, impedindo-os de avançarem sobre a cenografia. Veste um macacão futurista e, nas mãos, leva um apontador. INÊS e JOÃO estão ao fundo, arrumando os objetos. Vestem um conjunto que mistura um fato de treino preto com um fato de macaco de arqueólogo.

Os espectadores tomam os seus lugares, sentando-se sobre uma gravação dos anos 90 – literalmente calçando os sapatos da memória.

REENACTED

Quando a audiência se senta, A DOUTORA fala ao proscénio, sobre o linóleo. INÊS e JOÃO, à vista do público, mudam de figurino num espaço exíguo.

A DOUTORA *(para o público)* – Conference... Mediterranisch... Culture... falarei em ibérico, apesar de o não compreenderdes totalmente, para conseguir o ambiente e a autenticidade desejáveis ao longo desta conferência. *(pausa)* O ibérico era uma língua falada no Sector 5 do

Mediterrâneo, com uma construção muito imperfeita e extremamente nasal: “pão”, “mãe”, “casacão”, “visões” o que provoca grande cansaço. Os resultados do que vão ver constituem um importante contributo para as necessidades referenciadas no meu relatório. *(pausa)* Tratei de todos os detalhes e tomei todas as precauções, apesar dos problemas psíquicos, de higiene e alimentação que se apresentaram ao longo do tempo em que elaborámos este estudo. Para apresentar uma autenticidade científica, tive necessidade de recorrer aos representantes da cultura do setor 5 do Mediterrâneo que aqui vos apresento.

INÊS e JOÃO *aproximam-se d’* A DOUTORA, *que os fita de alto a baixo, apontando com o seu ponteiro.*

A DOUTORA *(para o público)* – Não foram obrigados a nada, pelo contrário! Colaboraram suggestionados pelo T0 sem janelas que lhes ofereci pela simpática renda de umas centenas de euros.

A DOUTORA *(para INÊS e JOÃO)* – Como estão? *(INÊS e JOÃO estendem as mãos em direção d’* A DOUTORA, *como se esperassem um cumprimento, que ela recusa)* Sentem-se bem? *(A DOUTORA muda de lado e INÊS e JOÃO voltam a estender-lhe as mãos)* Querem partilhar alguma coisa antes de darmos início à demonstração?

INÊS *(reticente)* – Bom, já que temos este espaço, seria bom dizer que...

JOÃO *(reticente, interrompendo INÊS)* – Nós não estamos juntos.

INÊS *(reticente)* – Isso, nós não somos um casal. E, por isso, o T0 é um pouco apertado, não é fixe.

JOÃO *(para INÊS)* – Mas poderíamos ser, não haveria problema nenhum.

INÊS *(confusa, para JOÃO)* – O quê?

JOÃO *(para INÊS)* – Não há nada de errado comigo, certo?

INÊS *(para JOÃO)* – Estás bem? Não, não há nada errado contigo. Mas nós não *(gesticula)*... Não funciona. E, por isso, eu preciso de mais espaço.

JOÃO *(para o público)* – Mas poderia funcionar com outras pessoas, aliás, eu estou disponível e interessa-

JOÃO é interrompido pel’ A DOUTORA, *que lhe toca com o seu apontador e inicia a descrição científica.* – **A DOUTORA** *(apontando para JOÃO com o seu ponteiro)*

Encontramo-nos perante estrutura física tipicamente fenícia...
(*é interrompida por JOÃO, mas prossegue como se não o tivesse ouvido*)

JOÃO – Mas eu sou de Trás-os-Montes.

A DOUTORA – ... com um porte atlético, particularmente no que respeita aos bíceps e abdominais. (INÊS ri) O seu nariz é tipicamente grego...
(*é interrompida por INÊS, mas prossegue como se não a tivesse ouvido*)

INÊS – Como o iogurte.

A DOUTORA – ... Damos em João um completo mergulho na piscina genética mediterrânica... (*é interrompida por JOÃO, mas prossegue como se não o tivesse ouvido*)

JOÃO – Eu nem gosto de nadar, calha bem.

A DOUTORA – ... os níveis de pilosidade do seu corpo são baixos, com exceção da zona craniana, onde encontramos uma macrocefalia capilar. As alta densidade e baixa porosidade do seu cabelo justificam a fraca memória que caracteriza os homens do setor M5... (*é interrompida por JOÃO, mas prossegue como se não o tivesse ouvido*)

JOÃO – Pouca memória? Eu sou ator!

A DOUTORA – ... reparem nas suas longas pernas, que lhe permitem alcançar uma velocidade máxima de 50km/hora em corrida, ficando apenas atrás de um puro-sangue inglês. Chamo ainda a atenção da plateia para o tipo de alterações que os indivíduos destas culturas conseguem provocar nos seus próprios corpos.

A DOUTORA aponta para JOÃO que, apesar de mostrar uma ligeira resistência inicial, enrola a sua língua dentro da boca. Tempo. A DOUTORA aplaude e incita a audiência a fazer o mesmo.

A DOUTORA – Muito obrigada, João.

A DOUTORA (*apontando para INÊS com o seu ponteiro*) – Físico harmonioso, com o fenótipo típico de uma amazona. Claros antepassados ibéricos, ... (*é interrompida por INÊS, mas prossegue como se não a tivesse ouvido*)

INÊS – Eu tenho sardas... antepassados ibéricos?

A DOUTORA – ... ainda que apresente uma altura acima da média ... (*é interrompida por JOÃO, mas prossegue como se não o tivesse ouvido*)

JOÃO (*troçando*) – Só se for acima do nível médio dos Hobbits!

A DOUTORA – Os seus olhos penetrantes são evidentemente gregos, fazendo lembrar os que se supõe ter a deusa de olhos de coruja.

Notamos em Inês uma postura correta, resultado do adequado encaixe das suas vértebras. O seu rosto apresenta a assimetria característica dos mamíferos pluricelulares... *(é interrompida por INÊS, mas prossegue como se não a tivesse ouvido)*

INÊS – Assimetria?

A DOUTORA – ... Saliento, ainda, a plasticidade vocal destas gentes, que possibilita, inclusive, uma eficiente comunicação não apenas entre espécies, mas também entre filós diferentes.

INÊS imita o som de um pavão. Tempo. A DOUTORA aplaude e incita a audiência a fazer o mesmo.

A DOUTORA *(para o público, fazendo menção gestual aos adereços arqueológicos)* – Todos os objetos desta conferência são propriedade do Central Museum for Mediterranean Culture...

JOÃO *(aparte)* – Não, não são. São da minha mãe...

A DOUTORA *(para INÊS)* – Inês!

INÊS aproxima-se e mostra a sua roupa, imitando um desfile de modelos.

A DOUTORA – As mulheres trazem vestidos e, no fundo das pernas, umas coisas chamadas meias, apertadas na cintura. Por baixo, envergam a chamada *(silabado)* “roupa interior”, que impede o contacto entre a pele e a *(silabado)* “roupa de fora”. Infelizmente, não conseguimos que Inês aceitasse mostrar estes elementos. Nas orelhas trazem uns adornos chamados brincos *(com horror)*, verdadeira selvajaria já que, para os prender, perfuram as orelhas. Calçam umas botas pesadas, que por vezes utilizam como arma de arremesso, o que é bem significativo da violência que caracteriza estas culturas. Mas o mais curioso de Inês é aquilo que traz ao ombro, cheio de estranhos objetos.

A DOUTORA pede a INÊS a mochila e esvazia-a. Todos os objetos caem ao chão e INÊS recolhe-os enquanto os mostra ao público.

A DOUTORA *(pausadamente, enquanto INÊS mostra objetos que poderão ou não corresponder àquilo que A DOUTORA enuncia)* – Carteira, fotografias, escova, livro, óculos... ah e um frasco de perfume para eliminar os terríveis odores corporais! *(pausa)* Obrigada. João, é a tua vez.

INÊS afasta-se. JOÃO aproxima-se.

A DOUTORA – Os homens trazem um vestuário de duas peças, composto por uma camisa e umas calças. As mangas andam normalmente

arregaçadas e nos pés trazem umas peças chamadas meias... Também envergam roupas interiores, embora de um feitio distinto. Como objetos particulares podem usar, ainda, chapéus ou boinas. E, no pulso, um relógio.

JOÃO *estica o braço para mostrar o relógio e, acidentalmente, toca n' A DOUTORA.*

A DOUTORA – Não me toques!

JOÃO *ri-se, pede desculpa e acaricia a cara d' A DOUTORA.*

A DOUTORA – Pronto, chega. Apresenta-te ao nosso público.

A DOUTORA *limpa, entretanto, o local onde JOÃO lhe tocou.*

JOÃO – Eu cá chamo-me João. João Paulo. Tenho um metro e oitenta e dois, peso sessenta quilos. Sou ator – também sou engenheiro civil, mas não pratico –, estou agenciado na Klip Agency... sou bastante bom em teatro de texto, mas também dou cartas no teatro físico e na comédia de improviso. Se conhecerem alguém que precise de um profissional com o meu perfil, o meu contacto é o nove um dois- (*é interrompido pel' A DOUTORA*)

Ao longo da exposição teórica d' A DOUTORA, INÊS e JOÃO imitam (potenciais) estátuas gregas.

A DOUTORA (*atrapalhada*) – Verificámos...

INÊS e JOÃO *fazem "Zeus" e "Discóbolo", respetivamente,*

... também que o comportamento caracterológico e social desta gente tem profundas conexões com a mitologia grega. O ponto débil ou a falha técnica constante nos aparelhos mecânicos que esta cultura vai possuir: tudo isto é representado pelo calcanhar...

INÊS e JOÃO *desmontam "Zeus" e "Discóbolo" e caminham para "Cavalo de Troia".*

... de Aquiles, único ponto vulnerável que Príamo aproveitará para acabar com o herói. A sua morte estúpida significou uma baixa transcendental na Guerra de Troia...

INÊS e JOÃO *relincham e caminham como um cavalo, começando, em seguida, a desmontar a imagem.*

... Também as asas de cera de Dédalo e Ícaro constituem uma...

INÊS e JOÃO *fazem "il dolce fare niente".*

... visão romântica da ciência, uma vez que não previram que por excessiva aproximação do sol a cera se fundiria, produzindo a sua queda e morte...

INÊS e JOÃO *fazem a imagem da morte.*

... O sacrifício de Prometeu, que o afasta do contacto com os deuses para levar o fogo...

INÊS e JOÃO *fazem a imagem do fogo.*

... aos homens, marca um carácter engenhoso, mas justifica também a posterior decadência...

INÊS e JOÃO *caem.*

... destas culturas transformadas em histórias ardilosas e em enganos constantes...

INÊS e JOÃO *fazem novamente a imagem do fogo.*

Também deduzimos que na inspiração...

INÊS e JOÃO *inspiram.*

... e veneração simbólicas pelas musas existia já o princípio da posterior adoração pela virgem Maria...

INÊS e JOÃO *montam "O Rapto de Perséfone".*

... E, daí, o primeiro passo para a marginalização da mulher e o seu papel de objeto...

A DOUTORA e INÊS (*em coro*) – Não temos qualquer dúvida de que a alienação mediterrânica da mulher parte da fiel Penélope, fazendo, desfazendo, esperando com o seu filho Telémaco pelo aventureiro Ulisses, que, mais tarde, volta a Ítaca. Ulisses, Penélope, Telémaco, formam o núcleo exato da família, célula vital do sector M5.

Tempo. A DOUTORA *aguarda ansiosamente que alguém a aplauda, o que não acontece.*

A DOUTORA – A extrema diferenciação de funções entre o homem e a mulher é a principal causa do desequilibrado comportamento social desta gente. (JOÃO *vai fitando ansiosamente o seu relógio*) No vértice da pirâmide hierárquica está o homem, que, em épocas de cio se atira à mulher desconhecida, gritando frases de homenagem à sua beleza: "piropos".

JOÃO (*para A DOUTORA*) – Doutora! Ó Doutora, desculpe estar a interromper, mas (*apontando para o relógio*) veja: o meu relógio diz que a Doutora está sem cuecas.

Tempo. A DOUTORA *fito JOÃO, atónita.*

JOÃO – Não está? Deve estar adiantado!

A DOUTORA, *com o seu apontador, tenta relaxar JOÃO, enquanto lhe indica que redirecione os seus piropos para INÊS, que o fita de forma ameaçadora.*

JOÃO *(para A DOUTORA)* – Tem mesmo de ser...? Eu... eu não sou desses... *(para o público)* eu nem queria ter dito o outro, fui obrigado... os meus pais educaram-me bem, eu respeito as mulheres...

INÊS *(para JOÃO, não lhe dando tempo de falar)* – Qual é que vai ser? O do helicóptero? Gira e boa?

JOÃO *(para INÊS, a medo)* – É o do teu pai...

INÊS *(para JOÃO)* – Que devia ser um padeiro? Porque eu sou um pão? Ou um terrorista, porque eu sou cá uma bomba?! Ou um pedreiro! Porque eu sou uma ganda obra?!

JOÃO *(a medo)* – Isso.

INÊS – É a minha mãe? Que devia ser uma pérola, não, uma ostra, para cuspir uma pérola como eu?!

JOÃO *(a medo)* – Ó flor... *(é interrompido por INÊS)*

INÊS – Dá para pôr? *(JOÃO não responde)* Ó estrela, queres cometa? *(JOÃO não responde)* Ó princesa, queres vê-la tesa?! Anda lá, surpreende-me.

Tempo. JOÃO não responde.

INÊS – Então, porque é que não falas? O gato comeu-te a língua, foi?

JOÃO – Não, Inês, mas também não precisavas de me humilhar desta maneira. Isto nem sequer estava no texto... e, além do mais, tu sabes que estou à rasca de trabalhos e assim ninguém me vai contratar!

INÊS – Mas ninguém te vai contratar o quê, João? As pessoas sabem perfeitamente que isto é teatro!

JOÃO não responde.

INÊS *(aproximando-se de JOÃO)* – Mas, pronto, desculpa lá se te sentiste desconfortável com o meu improviso. *(JOÃO fita INÊS, mas não responde)* E, eu sei que nunca te disse isto, mas eu acho que tu és um ator do caraças.

JOÃO – A sério, Inês? Eu também gostei imenso de trabalhar contigo... *(é interrompido)*

INÊS – Mesmo a sério, João. E, aqui entre nós, tens umas belas pernas, delgadas como o teu apelido...!

JOÃO – Achas? Por acaso este figurino que a Manada escolheu fica-me (*é interrompido*)

INÊS – A que horas abrem?

Tempo. JOÃO fita INÊS, mas não responde.

A DOUTORA – Para além da ação direta, as mulheres têm maneiras sub-reptícias de responder à constante opressão masculina.

INÊS *dobra um lençol, fitando o público. Ao bater com ele, JOÃO acusa as pancadas como se lhe estivessem a cair em cima, dirigindo-o para o trabalho doméstico – primeiro varrendo, depois cozinhando e, finalmente, passando a ferro. Tempo. Uma boneca desce da teia, ficando suspensa em frente a INÊS e JOÃO.*

A DOUTORA – Os filhos convivem estreitamente com os seus pais, e isso causa grandes desequilíbrios educacionais e pedagógicos.

JOÃO *conta à boneca a história do Capuchinho Vermelho, enquanto INÊS fuma um cigarro sentada à mesa.*

JOÃO – Era uma vez uma linda menina que vivia no bosque e a quem todos chamavam, carinhosamente, de Capuchinho Vermelho. Um dia a mãe chamou-a e pediu-lhe um favor: “Coloquei neste cesto um bolo e um pote de mel. Leva-o à avozinha, que tem andado adoentada. Mas, minha filha, tem cuidado! Não te desvies do teu caminho e não fales com desconhecidos.” “Sim mãe, farei como dizes” – prometeu Capuchinho Vermelho. Ia a menina pelo caminho quando, de repente, encontra um lobo. Este, com uma voz muito doce, disse-lhe: “Olá, Capuchinho Vermelho! Prazer em conhecer-te, finalmente...” A Capuchinho Vermelho achou que o lobo mau até era simpático, ao contrário do que toda a gente dizia, até mesmo a sua mãe. Mesmo assim, respondeu-lhe: “Desculpe, Senhor Lobo, mas a minha mãe proibiu-me de falar com pessoas que não conheço.” “Mas eu sou o @LoboBom, o mais popular de todos os animais do bosque: tenho 20 000 seguidores no TikTok!” “Oh my god! Tu és o LoboBom? Eu adoro os teus vídeos! Especialmente aquele em que comeste o mel e puseste a pata no gesso para te disfarçares de cabritinha!” “Sou eu mesmo, Capuchinho!” “Uau, podemos tirar uma selfie? As minhas amigas vão ficar cheias de inveja!” “Claro que sim!” E clique, clique, a Capuchinho Vermelho e o LoboBom tiraram uma fotografia. “Muito obrigada, LoboBom!” “Ora essa, e não te esqueças de me identificar nas tuas histórias para te habilitares a ganhar um fardo de palha certificada para a construção civil.” “Sim,

LoboBom! Até à próxima!" "Espera, Capuchinho, antes de ires, diz-me só onde vais com essa cesta?" "Vou ver a minha avozinha e levar-lhe um bolo e um pote de mel." "Ai sim...? E onde vive a tua avozinha?" "Vive numa casinha perto do lago, junto a uma grande árvore." O lobo, já com água na boca, pensou: "Nham nham, hoje tem!" E disse-lhe: "Bem, Capuchinho Vermelho, gostei de te conhecer, mas agora vou andando... até breve!" "Adeus", respondeu a Capuchinho Vermelho, sem sequer imaginar o que o lobo estava a planear. Como o lobo era muito esperto e manhoso, foi pelo atalho, até a casa da avozinha, de modo a chegar primeiro que a Capuchinho Vermelho. Quando lá chegou, bateu à porta da casa da avozinha. De dentro da casa, a avozinha respondeu: "Quem é?" E o lobo disse, com voz fina: "É a Capuchinho Vermelho e trago um bolo e um pote de mel para ti, avozinha." A avó, que estava deitada na cama a descansar, respondeu: "Podes entrar minha querida, a porta está aberta." O lobo abriu a porta e, sem fazer barulho, foi ao quarto da avozinha e, zás, meteu-a no congelador. A seguir, vestiu as suas roupas, enfiou a touca, colocou no nariz os óculos da avó, e meteu-se na cama, cobrindo-se muito bem com uma manta. Passado uns minutos, a Capuchinho Vermelho, chega finalmente a casa da avó. Vendo a porta aberta, entrou e disse: "Está alguém em casa? Avozinha?" Ao que o lobo respondeu: "Entra minha querida netinha, estou no quarto." Então, capuchinho Vermelho dirigiu-se ao quarto da avó. Ao chegar lá, viu o lobo, disfarçado de avozinha, e achou que era ela. Capuchinho Vermelho aproximou-se da cama, mas achou que a avozinha estava diferente. Então disse "Ó Avó, estás com umas orelhas tão grandes!" E o lobo disfarçado, respondeu: "São umas próteses que eu coloquei para fazer o #BigEarsChallenge." E a Capuchinho continuou: "E tens uns olhos tão grandes!" Ao que o lobo respondeu: "É por causa do Ring Light para filmar o vídeo." "Ó Avozinha, tens uma boca tão grande!" "É para os meus seguidores perceberem melhor o que eu digo!" Respondeu o lobo e nisto, salta da cama para assustar a pobre Capuchinho Vermelho, afinal, estava a filmar um prank video. Mas ela conseguiu fugir e impediu-o de conseguir a reaction shot perfeita. Já na floresta, quem é que a Capuchinho Vermelho encontrou? Quem terá sido? Quem? O Mark Zuckerberg! (*aparte*) Podia ter sido o Elon Musk, mas eles já fizeram um espetáculo sobre isso. (*fim do aparte*) A Capuchinho disse: "Senhor Zuckerberg, o @LoboBom escondeu a minha avó e tentou atacar-me para fazer um prank video!" Ao

que o Mark Zuckerberg, furioso, respondeu “O quê?! Alguém está a usar social media para fazer o mal?! As redes sociais foram criadas para unir as pessoas, e nunca para magoar os outros!” Em seguida, chamou um Uber Jet através do seu smartphone, e foram os dois até casa da Avozinha. Quando lá chegaram, encontraram o lobo a dormir, o que lhes deu uma grande ideia. Pegaram no Ring Light e no tripé do lobo e colocaram lá o telemóvel do Mark Zuckerberg, a fazer uma live para os seus onze milhões de seguidores no Instagram. Acordaram o lobo com uma vuvuzela e, com o susto, ele saltou da cama a gritar. “Isto é o que acontece a quem usa as plataformas digitais para fins ilícitos!”, gritou o Mark, “Agora vais ser banido do Facebook, do Instagram, do WhatsApp e do TikTok!” “Não!”, suplicou o lobo, “Como é que eu vou viver assim?!” “Tens sempre o Twitter.” “Isso é pior do que não ter nada! Quem é que quer usar essa rede social secante!”, respondeu o lobo enquanto fugia com o rabo entre as pernas. Em seguida, o Mark Zuckerberg – que salvou o dia –, tirou a Avozinha do congelador e meteu-a no micro-ondas durante vinte minutos no programa de descongelar, para ela ficar bem tenrinha e cozinhada por fora e por dentro. Só que se esqueceu de lhe tirar os colares e as joias que eram de metal e o micro-ondas explodiu, espalhando restos da Avozinha por toda a casa! (*em registo moral da história*) E é por isso, crianças, que não se podem meter colheres, garfos, facas ou outros objetos de alumínio de alumínio dentro do micro-ondas.

A DOUTORA (*aterrorizada*) – Que história horrível!

JOÃO e INÊS *arrumam a sala, colocando a mesa no centro de cena e sobre ela deixando todos os objetos necessários à confeção da refeição.*

A DOUTORA (*mexendo na mesa*) – Isto é uma mesa típica desta cultura. Pouco prática, com linhas pouco estudadas e mal acabadas. Todavia, este objeto converteu-se no centro absoluto da sua atividade: é lá que comem, que jogam, que trabalham... vejam a atração que sentem por este estranho objeto!

Tempo. INÊS e JOÃO *estão um de cada lado da mesa.* A DOUTORA *faz sinal ao público para que atendem na relação entre os dois e o objeto.* INÊS e JOÃO *tentam comer a mesa, montá-la, cheirá-la, rebolar sobre ela...*

A DOUTORA (*tentando controlar a situação*) – Muito obrigada! Já comprovaram, portanto, a força e a atração que têm alguns objetos para esta gente. Olhem, vejam esta autêntica demonstração científica!

A DOUTORA *sai de cena e regressa com uma moldura de cartão, que passa a JOÃO e INÊS. Enquanto isso, o boneco desce novamente da teia.*

A DOUTORA – A família era a célula vital não só de M5, mas também das restantes culturas mediterrânicas. O mais curioso é que toda esta gente convivia num espaço incrivelmente pequeno. Um, dois, três.

JOÃO e INÊS baixam a moldura e ficam fechados num espaço pequeníssimo.

A DOUTORA – Este era o ambiente autêntico: uma enorme falta de profilaxia higiénica e, sobretudo, desorganização total. Chegava a tal ponto que eles próprios o não podiam suportar. Curiosamente encontramos um escrito anónimo da época que denota uma grande sensibilidade ao problema.

JOÃO e INÊS *(em coro, recitando)*

O dia em que nasci morra e pereça,
 Não o queira jamais o tempo dar,
 Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,
 Eclipse nesse passo o sol padeça.
 Quando eu nasci a minha mãe não tinha leite
 Fui criado como um bezerro enjeitado
 Mamei em vacas e em tudo que tinha peito
 Cresci assim deste jeito
 Fiquei mal-habitado.
 As pessoas, pasmadas de ignorantes,
 As lágrimas no rosto, a cor perdida,
 Cuidem que o mundo já se destruiu.
 Hoje sou homem e arranjei uma cabritinha
 E passo o dia a mamar
 Nos peitinhos da Fofinha
 Eu gosto de mamar nos peitos da cabritinha.
 Eu gosto de mamar, ai, nos peitos da cabritinha.
 Eu gosto de mamar só nos peitos da cabritinha,
 Mamo à hora que eu quero, porque a cabrita é minha.

INÊS – Não, João, a cabrita é minha.

JOÃO – Desculpa, Inês, mas a cabrita é minha.

INÊS – Não, tu podes ordenhá-la e até fazer queijo se quiseres,
 mas a cabrita é minha,

JOÃO – Como? Se sou eu que a levo à tosquia, ela é minha.

INÊS – Só podes estar a gozar, nós já falámos sobre isto: é minha!

JOÃO – É minha!

INÊS e JOÃO (*em coro, sobrepondo-se*) – Minha! É minha! M-I-N-H-A, minha!

A DOUTORA (*tentando controlar a situação, novamente*) – Este é um clássico problema de propriedade, que esta gente transfere para os as situações mais banais. Karl Marx and Engels, property.

A DOUTORA (*desviando as atenções, mudando de assunto*) – Passemos agora ao capítulo culinário! (*apontando para a canoa*) Aqui está o suíno-recipiente. Os alimentos bem ordenados, espalhados pela mesa. Para conseguir a máxima eficácia, seguirão esta ordem: álcool, chouriça – cortada, claro –, fósforos e, finalmente, porco.

JOÃO e INÊS *começam a preparar o prato enquanto A DOUTORA fala.*

JOÃO (*para INÊS*) – Já viste um porco com asas?

JOÃO *atira a chouriça pelo ar. INÊS ri.*

A DOUTORA – Oh não, não podem desfazer a ordem. É para seguirem os passos que combinámos.

A DOUTORA *tenta organizar a cozinha, mas vê-se impotente face à anarquia de JOÃO e INÊS, que conversam alegremente.*

A DOUTORA (*tentando manter a calma*) – Todas estas coisas tão complicadas são para comer. Perde-se uma parte importantíssima do dia a preparar e a saborear alimentos.

INÊS e JOÃO *continuam a assar a chouriça.*

A DOUTORA – A isto chama-se “chouriço à bombeiro”, o que é paradoxal se pensarmos em como os bombeiros procuram apagar – e não atizar – fogos. (*pausa*) Os produtos encontram-se em estado bruto, sem terem sido submetidos a qualquer processo de transformação química.

INÊS e JOÃO *enchem copos de vinho pelo porró, em diferentes posições.*

A DOUTORA (*apontando para o o porró*) – Este objeto chama-se porró. No interior encontra-se o vinho, primeira substância alucinogénia que presidia a todos os ritos de M5. Reparem na forma tao original de beber o líquido! (*tempo, para INÊS e JOÃO*) Forma original de beber...

INÊS (*para A DOUTORA*) – Tem mesmo de ser?

A DOUTORA *anui.*

INÊS (*para JOÃO*) – Vais tu ou vou eu?

JOÃO (*para INÊS*) – Eu já estou aqui em cima...

INÊS (*para JOÃO*) – Pronto, mas amanhã vais tu.

INÊS bebe vinho pelo porró.

JOÃO (*para a plateia, terminando de dar vinho a INÊS*) – Alguém gostaria de experimentar?

INÊS e JOÃO aproximam-se do público com vinho e pão com chouriça, transformam-se em guias turísticos. Caso alguém aceite o que oferecem, devem tentar cobrar-lhe dez euros.

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – Would anyone like to try this?

INÊS/GUIA TURÍSTICA (*para a plateia*) – This is a very Portuguese experience!

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – Do you want some wine?

INÊS/GUIA TURÍSTICA (*para a plateia*) – And some chorizo?

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – Wine is the most typical drink you can have in Portugal.

INÊS/GUIA TURÍSTICA (*para a plateia*) – And this one is made in Vila Nova de Gaia, just on the other side of the river.

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – We make it with our feet (*imita o gesto de pisar uvas*). It's the original way of pressing the grapes, and we believe it adds more flavor.

INÊS/GUIA TURÍSTICA (*para a plateia, tentando corrigir o descuido de JOÃO*) – But we always wash our feet before doing that, and the alcohol kills any bacteria.

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – If you really want to feel like a Portuguese man or woman, we can take you up north – to the wine country –, where you can see the vineyards and the beautiful landscape.

INÊS/GUIA TURÍSTICA (*para a plateia*) – The weather is so nice in the Douro Valley! And by listening to the birds and the cows in the meadows, you can really connect with the nature and let go of all the busy city life.

JOÃO/GUIA TURÍSTICO (*para a plateia*) – We are a Portuguese couple who runs a little bed and breakfast right at the city center.

INÊS/GUIA TURÍSTICA *(para a plateia)* – Walking distance to the Clérigos Tower, the Ribeira and all the nightclubs where you can enjoy Oporto's movida.

INÊS e **JOÃO** *começam, gradualmente, a agir como bêbados.*

JOÃO – The drinks are cheap in Oporto, you just need someone to show you where the nicest bars are. And we're not talking about the gentrified pubs tour guides usually take you to.

INÊS – We are talking about where locals go out. Like Pipa Velha, Taskinha or Mirita.

JOÃO – Ei, xiripiti do Mirita!

INÊS – Eu nem sei bem o que é que aquilo leva, mas começa logo a ver a sala a andar à roda.

INÊS e **JOÃO** *riem e rodopiam, percebendo que já não conseguem manter o equilíbrio. Agem ainda mais como bêbados.*

A DOUTORA – A sua elaboração do vinho, através da uva, era primitiva e pouco científica. A ingestão alcoólica em excesso provocava graves alterações.

INÊS e **JOÃO** *agem como bêbados. Tempo. Ouve-se um som parecido com sinos. INÊS e JOÃO param abruptamente.*

A DOUTORA – Vejam que demonstração do reflexo condicionado: quando ouviam este som, iam depressa celebrar as cerimónias rituais obrigatórias na sua religião... *(é interrompida)*

JOÃO *(para INÊS)* – João! Parece o camião dos bombeiros!

INÊS *(para JOÃO)* – E? Não há de ser para nós de certeza.

JOÃO *(apontando para o porco em chamas)*

Aquilo está a arder, **INÊS**, é um incêndio!

INÊS – Um incêndio?! E agora?

JOÃO – Eu bem te disse que isto não era uma boa ideia, sempre ouvi dizer que o linóleo era inflamável!

INÊS – Mas isto nem linóleo é *(bate com o pé no chão)*, acho que é carpete.

JOÃO – Ainda pior! Temos de fazer alguma coisa!

JOÃO *caminha para o proscénio e INÊS segue-o.*

JOÃO *(para o público)* – Boa noite!

INÊS *(para a régie)* – Pedro, acende as luzes de sala! *(nada acontece,*

112 *tempo, novamente para a régie)* Pedro, as luzes! *(as luzes de sala acendem)*

JOÃO (*para o público*) – Aconteceu um pequeno acidente, não foi intencional, Louraço, por favor, não te zangues, mas, infelizmente, o fogo da nossa cozinha alastrou--se, pelo que vamos ter de vos pedir que abandonem a sala.

INÊS (*para o público*) – Mantenham a calma, as saídas de emergência estão indicadas e basta seguirem os assistentes de sala...

JOÃO (*para o público*) – Persistentes de sala!

INÊS (*para o público*) – Saiam de forma ordeira, deixem passar mulheres e crianças em primeiro lugar. E se o fumo ficar demasiado espesso, andem de quatro e (*pensando*), como é que era que nos diziam na escola... com um lenço a tapar a boca!

JOÃO (*para o público*) – É demasiado tarde! Há algum bombeiro na sala?

Tempo. JOÃO *aguarda uma resposta.*

JOÃO (*novamente, para o público*) – Algum bombeiro? Não há nenhum bombeiro? Voluntário? Sapador? Stripper?

Tempo. JOÃO *aguarda uma resposta.*

JOÃO (*para o público*) – E algum bombeiro chouriço?

INÊS coloca uns óculos de sol e transfigura-se.

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO – Boa noite, eu sou um bombeiro chouriço.

JOÃO – Ai, muito obrigado, estávamos mesmo à sua espera!

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO – Então, onde é que é o fogo? (*fitando um espectador na fila da frente da plateia*) Sem ser o que ateou no meu coração.

JOÃO (*apontando para o porco*) – Ali, ali!

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO – Vou dar já cabo dele!

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO vira-se de costas para o público e apaga o fogo fazendo gestos como quem urina para cima de algo.

JOÃO – Muitíssimo obrigado, senhor bombeiro chouriço. Não sei o que teria sido de nós sem si!

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO – Ora essa! O prazer foi todo meu (*fitando novamente o espectador na primeira fila da plateia*), mas o motivo foi todo seu.

INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO retira os óculos de sol e transfigura-se.

INÊS (*para JOÃO*) – O fogo já desapareceu? O que é que eu perdi?

JOÃO (para INÊS) – Já! Esteve aqui um bombeiro chouriço... (é interrompido)

INÊS (para JOÃO) – Um bombeiro chouriço? (JOÃO *anui*) De óculos e tudo? (JOÃO *anui*) Como é que eu fui perder uma coisa dessas! Conta tudo!

JOÃO (para INÊS) – Cheio de charme, apagou o fogo, meteu-se com pessoas do público... fez tudo!

INÊS (para JOÃO) – Que inveja!

JOÃO (para INÊS) – Fogo, imagina lá o que é estar no lugar daquela pessoa.

INÊS (para JOÃO, reportando-se à pessoa com quem interagiu enquanto INÊS/BOMBEIRO CHOURIÇO) – Com aquele senhor? Olha que não é nada de se deitar fora...

JOÃO (olhando para a pessoa em questão) – De facto... está livre a seguir ao espetáculo?

INÊS (para a pessoa em questão) – Quer vir tomar um copo connosco?

JOÃO (para outra pessoa na frente da plateia) – E a senhora? Junta-se a nós?

INÊS (para outra pessoa na frente da plateia) – Onde comem quatro, comem cinco...

JOÃO (para outra pessoa na frente da plateia) – E onde comem cinco...

INÊS e JOÃO tentam aproximar-se de forma animalésca das pessoas na plateia, mas são impedidos pel'A DOUTORA que lhes toca com o seu apontador.

A DOUTORA (atónita face a tudo o que aconteceu) – A presença do público excita-os em excesso, o que torna necessário utilizar frequentemente o relaxador.

A DOUTORA indica a INÊS e JOÃO que tomem o pulso um do outro.

JOÃO (segurando o pulso de INÊS) – Estás ótima! Vão para aqui uns batimentos por minuto que nem te digo nada, parece uma festa de trash metal.

INÊS (segurando o pulso de JOÃO) – Que esquisito... (mudando a sua mão para o pescoço de JOÃO) não sinto nada... (apertando novamente o pulso de JOÃO) parece que estás morto.

JOÃO (confuso) – Estou morto?

INÊS – Acho que sim. Senta-te (senta JOÃO numa das cadeiras), os mortos não ficam de pé.

JOÃO – Assim?

INÊS – Não tão hirto, relaxa mais.

JOÃO – Mas e o rigor mortis?

INÊS – Está calado, os mortos não falam. Fecha os olhos, estás a fazer-me impressão. (*JOÃO fecha os olhos*) E põe a língua de fora, fica mais natural.

Tempo. **INÊS** fita **JOÃO**.

JOÃO (*entredentes*) – O que é que eu faço agora? Estou a ficar entediado...

INÊS – Eu li num livro sobre acordar espiritual que, para fazeres uma boa transição para a morte, deves pensar em coisas agradáveis. Para ficares pleno e cheio de luz.

JOÃO – Pingos de chuva em rosas e bigodes em gatinhos... chaleiras de cobre brilhante e luvas de lã quentes... pacotes de papel pardo amarrados com cordas... póneis de cor creme e quadros do menino da lágrima... campainhas, badalos e sinos de trenó... schnitzel, strudel e farturas e churros ... gansos selvagens que voam com a lua nas asas até ao Cantinho do Avillez... garrafas de champanhe, roupa da Bershka... raparigas com tatuagens que gostam de causar problemas... trabalhar no Nacional, conduzir um Audi A5 e ter um T4 vista mar... maionese de marca e camarão fresco... notas de cem euros, pestanas e diamantes, caixas multibanco, vinho de garrafa...

A DOUTORA (*tentando desviar o assunto e controlar a situação*) – Para finalizar, falta-nos apresentar os aspetos folclóricos. As suas danças têm uma qualidade híbrida. Podemos destacar de entre elas, pelo seu sabor matemático e simétrico, o chamado Vira. Vejam...

Começa a "Toxic", de Britney Spears. **INÊS** e **JOÃO** dançam. *Tempo.*

A DOUTORA – Isso não é o Vira... O Vira é aquele, sabem (*tenta dançar*), é mais assim...

A música cessa. **INÊS** e **JOÃO** fitam **A DOUTORA**. *Começa a soar a introdução da música "No chão novinha", de Pedro Sampaio.* **INÊS** e **JOÃO** dançam, transitando de um passo de Vira tradicional para uma coreografia de funk. *Tempo.*

A DOUTORA (*acabrunhada, a música cessa e INÊS e JOÃO dançam em mute à volta d' A DOUTORA*) – Bem, parece que isto não é possível.

Como já foi dito atrás as suas reações são imprevisíveis, incoerentes, sem fundamentos lógicos...

A DOUTORA (INÊS e JOÃO *param, gradualmente de dançar*) – Ao longo desta investigação, observei sistematicamente os nossos amigos, até nos locais em que eles se julgavam sós, e tudo isto através dum sistema de monitores visuais.

INÊS e JOÃO *param de dançar e fitam* A DOUTORA, reagindo ao longo dos seus discursos.

A DOUTORA – João, por exemplo, para entrar para o seu quarto passava mais de uma hora no seguinte e estranho ritual: introduzia um dedo no nariz, depois o outro, e extraía uma substância que convertia numa pequena bolinha (**JOÃO**, *em aparte*: Ei, eu só fiz isso uma vez! Estava no carro...) que metia nos lugares mais inesperados: debaixo das cadeiras, pelas paredes... Uma cadeira cheia destas pequenas bolinhas foi levada para os laboratórios para analisar a referida substância e chegou-se à conclusão de que se tratava de sedimentos de poluição acumulados nas fossas nasais.

Tempo.

A DOUTORA – Uma outra reação curiosa foi a da Inês quando lhe foi ministrada, ao começo da noite, a substância farmacológica H-10 (**JOÃO**, *em aparte*: O que é isso? Eu só conheço o H3, aquela casa dos hambúrgueres) em dose de três miligramas para estimular a sua reduzida memória (**INÊS**, *em aparte*: Drogou-me). A reação foi bem contrária do que se esperava. Primeiramente, tremores nas mãos, mandíbulas, perda de equilíbrio, vômitos constantes, forte irritação dos lacrimais, queda súbita sobre os joelhos, sono profundo numa estranha posição. Depois de três horas, despertou gritando insistentemente pela sua mãe. Teve contra mim uma forte reação. Disse exatamente: “Cago na Doutora! Se a encontro, mato-a!” Tudo isto disse ela muito congestionada. Algum esclarecimento?

A DOUTORA *fit* INÊS, *que avança para o proscénio*.

A DOUTORA (*para* INÊS) – Parece que a Inês quer dizer alguma coisa.

INÊS (*no proscénio, para a plateia*) – Bom, eu... acho que falo por mim e pelo João quando digo que... bem... que estamos muito contentes por poder participar na ciência e contribuir para o progresso...

JOÃO (*juntando-se a INÊS no proscénio, para a plateia*) – Sim, eu até já me tinha inscrito na Casa dos Segredos – (*aparte, para INÊS*) para divulgar o meu trabalho e chegar uma audiência maior, sabes como é que é (*fim do aparte, para a plateia*) –, mas isto foi muito mais impactante.

INÊS – Foi incrível, senti que estávamos a fazer parte de um projeto muito maior do que nós! Acho que a única coisa assim mais chata – para além do ter sido drogada – foi a insistência da Doutora em fazer de nós um casal, que nós não somos.

JOÃO – Nisso é exatamente como a Casa dos Segredos. Só que em vez da Teresa Guilherme, temos a Doutora.

INÊS – E, pensando melhor, essa coisa toda da Doutora também não fez muito sentido. Afinal, ela é médica sequer?

JOÃO (*aparte, em desabafo*) – E eu nunca gostei de pessoas com batatas. – *Tempo.* INÊS e JOÃO *fitam-se.*

JOÃO – Mas, ainda assim, o balanço final é muito positivo. Aprendi imensas coisas sobre mim próprio que desconhecia completamente.

INÊS – Sim! Eu, por exemplo, descobri que gosto de sertanejo universitário. Ou melhor, eu já sabia que gostava de Marília Mendonça, mas não sabia o nome do estilo.

JOÃO (*aparte, corrigindo INÊS*) – Isso é música de sofrência.

INÊS (*para JOÃO*) – E tu, João, percebeste que para além de ator, também podes ser cobaia. Eu já sabia isso porque, durante a faculdade, me inscrevi naquele programa em que fazes alguns testes médicos para ganhar dinheiro.

JOÃO (*para INÊS*) – Sabes, na verdade, isso não foi fixe. Parecia que estava num daqueles programas da National Geographic, só que eu era o peixe-palhaço e a doutora o cientista que está sempre a cutucar o vidro do aquário.

INÊS – Exato! E a varinha (*imita o gesto do apontador*), para além de dar choques, fazia-me sentir como um animal num daqueles circos tipo Cardinali.

Tempo. INÊS e JOÃO *fitam-se.*

INÊS – Sabes, João, talvez isto não tenha sido assim tão bom para nós. Além de que sinto que estamos a mentir às pessoas aqui à nossa frente.

JOÃO – Não digas isso!

INÊS – Eu dei-vos pão com chouriço, mas eu sou vegetariana.

JOÃO – Inês!

INÊS – As pessoas merecem saber a verdade.

JOÃO – E eu não bebo álcool.

INÊS – Não te sentes melhor agora que puseste as coisas em pratos limpos?

JOÃO – Saiu-me um peso de cima dos ombros.

INÊS – É como se estivéssemos numa relação tóxica com a Doutora. Todo este tempo a submetermo-nos às suas regras e aos seus caprichos.

JOÃO – Eu não sei dançar o vira.

INÊS – E eu não sou crente.

JOÃO – Para alguém que diz vir do futuro, só vem para aqui perpetuar estereótipos.

INÊS – E aquela história do bebé? Será que ela não sabe que há diferentes tipos de famílias? E que eu não quero ser mãe?

JOÃO (*para a plateia*) – Mas eu quero ser pai e estou disponível para conhecer mulheres interessadas nessa possibilidade.

INÊS (*para JOÃO*) – João! Não vês que o que estamos a fazer agora é importante? Muito mais importante do que toda a palhaçada anterior...

JOÃO – Sim, tens razão.

Tempo. **INÊS** e **JOÃO** *fitam-se.*

INÊS – Mas sabes, João, há uma coisa na qual a Doutora tem razão.

JOÃO – Como assim?

INÊS – A relação com a mesa.

JOÃO – Mas qual relação com a mesa? Espero bem que tu não andes a lamber as mesas lá no apartamento.

INÊS – Não é isso. Falo do facto da maioria dos assuntos serem resolvidos à mesa, percebes?

JOÃO – Sim, acho eu..., mas não estou a ver onde é que queres chegar com isso.

INÊS – Já vais ver.

INÊS recua até à mesa. JOÃO segue-a.

INÊS (*para a plateia*) – No texto original de 1981, nós agora atacávamos a Doutora com tudo o que estava em cima da mesa. Partíamos a loiça e sujávamos o palco todo. Tínhamos até uma marcação para convidar o público a fazê-lo também, criando uma anarquia total. (*tempo*) Mas hoje os tempos são outros, e nós já não queimamos pontes, construímos-las.

Não podemos exigir o futuro, se ignorarmos o passado. (*tempo, fita JOÃO e fala para A DOUTORA*) E por isso, Doutora, gostávamos que se sentasse aqui, na mesa, e que conversasse connosco, de igual para igual.

Tempo. A DOUTORA fita INÊS e JOÃO, caminhando depois para a mesa e sentando-se.

Tempo.

Escuro.

REENACT NOW, 1.ª edição

Coordenação artística, científica, editorial:

Carlos Costa, Carlota Castro

Supervisão científica, coordenação editorial:

Fernando Matos Oliveira

Direção:

Carlota Castro

Interpretação:

Inês Dias, João Delgado Lourenço, Maria Manuel Almeida

Texto, direção, interpretação da conferência-performance:

Carlota Castro, Paula Caspão

Cenografia, figurinos, adereços:

Maria Manada

Desenho de luz:

Pedro Abreu

Coordenação de produção:

Alice Prata

Contabilidade:

Helena Madeira

Produção:

Visões Úteis (2023) em coprodução com o FITEI – Festival Internacional de Expressão Ibérica; apresentação no Teatro Municipal Constantino Nery, em Matosinhos, 11 e 12 de maio de 2023.

Agradecimentos:

Ana Ramos, Conceição Pratas, João Maria André, José Barata, José Leitão, Mário Moutinho, Marta de Baptista, Ramon Barea, Roberto Merino, Teresa Faria.

O Visões Úteis e o FITEI são estruturas financiadas pela
Direção Geral das Artes do Ministério da Cultura.

Esta edição é financiada pelo CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

